

Université de Montréal

**Les unions d'artistes, *qu'ossa m'fait faire?*
La subjectivation des artistes à travers les pratiques de leurs associations**

par
Maude Gauthier

Département de communication
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès sciences
en sciences de la communication

Mars 2010

© Maude Gauthier, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**Les unions d'artistes, *qu'ossa m'fait faire?*
La subjectivation des artistes à travers les pratiques de leurs associations**

présenté par :

Maude Gauthier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Line Grenier

présidente-rapporteure

Claude Martin

directeur de recherche

Julianne Pidduck

membre du jury

Sommaire

Ce mémoire explore la formation des artistes comme entrepreneurs d'eux-mêmes à travers les pratiques de leurs associations professionnelles. Le premier chapitre brosse un portrait du champ culturel québécois et y situe plus spécifiquement les associations qui font l'objet de ce mémoire. L'approche adoptée en est une de gouvernementalité et ce chapitre s'attarde aussi aux sujets constitués dans le dispositif du champ culturel. Le deuxième chapitre aborde les questions méthodologiques soulevées par l'étude : la construction d'une archive et les détails des entretiens conduits. L'archive foucauldienne a été adaptée afin d'y inclure des entretiens. L'objectif était de pouvoir analyser à la fois la subjectivation impliquée par les pratiques des associations et l'exercice du pouvoir sur soi par les artistes.

Les troisième, quatrième et cinquième chapitres rendent compte des analyses effectuées. Le troisième chapitre vise à définir l'inclusion dans les associations, c'est-à-dire quels artistes ont accès à leurs services. Avant même que les artistes puissent investir sur eux-mêmes à travers les services des associations, le processus d'adhésion implique déjà une certaine entreprise de soi. Ce chapitre jette les bases du suivant en introduisant la notion de sécurité sur le marché du travail. Le quatrième chapitre aborde plus précisément le sujet entrepreneur de soi qui investit dans sa sécurité à travers des services offerts par les associations : la formation et les caisses de sécurité. Il présente aussi le *membership* comme investissement en soi, qui donne accès à d'autres investissements, et explore l'inflexibilité des associations comme frein à l'entreprise de soi à travers l'idée d'expérience. Le cinquième chapitre, prenant en compte que les parcours des artistes ne sont isolés, les situe dans un contexte plus large que celui des associations. Il aborde ainsi les notions de marché, de passion et de responsabilisation. La conclusion de ce mémoire en résume le propos général et offre une réflexion épistémologique ainsi qu'une réflexion sur la position schizophrénique du sujet dans le contexte néolibéral.

Mots clés : artistes, associations professionnelles, entrepreneur de soi, gouvernementalité.

Abstract

This thesis explores the subjectification of artists as entrepreneurs of self through their professional unions' practices. From a governmentality perspective, the first chapter of this thesis describes the cultural field in Quebec, the role played by the unions under study in this 'dispositif' and the formation of subjects. The second chapter addresses methodological questions : the construction of the archive and details about the interviews conducted. The foucauldian archive was adapted to incorporate interviews in order to analyse once at a time the subjectification implied through unions' practices and the self-exercise of power by artists.

The next three chapters present the analysis. The first chapter of analysis addresses the inclusion in unions (who has access to unions' services). Even before artists can invest in themselves through unions' services, the membership process already implies some enterprise of self. This chapter also introduces the notion of security on the labour market. The next chapter concentrates on the subject entrepreneur of self who invests in his security through unions' services : professional training and savings banks. It presents membership as an investment in itself, which gives access to other investments, and explores, through the idea of experience, unions' inflexibility as curbing the enterprise of self. Since artists' careers are not isolated, the last chapter of analysis locates them in a broader context through the notions of market, passion and responsabilization. The conclusion summarizes the thesis and offers an epistemological questioning as well as a brief discussion on the schizophrenic subject in the neoliberal context.

Keywords : artists, professional unions, entrepreneur of self, governmentality.

Table des matières

Sommaire	i
Table des matières	iii
Liste des abréviations	iiiv
Remerciements	v
Introduction	1
1 Problématique	4
Les organismes culturels	4
Gouvernementalité du champ culturel québécois	6
Présupposés et limites de l'approche foucauldienne	7
Revue de littérature	9
L'État et la culture	11
Participation des associations à la gouvernamentalité du champ culturel	15
Historique des associations	19
Conflit AQTIS / IATSE	26
La professionnalisation des artistes	30
Subjectivation des artistes	31
Question spécifique	33
2 Méthodologie	35
Combinaison de méthodes	35
Archive	36
Pratiques des associations	37
Pratiques des artistes	42
Techniques de pouvoir, et d'analyse	47
3 Inclusion comme professionnel	50
La définition de l'artiste dans les lois	50
Le membre professionnel et les autres	54
Le rapport obligations / sécurité : permis, crédits, contrats protégés	57
Le rapport sécurité / investissements : bottins	61
4 Artiste entrepreneur	65
Le rapport investissements / sécurité : formations	66
Le rapport temps / sécurité : investissements financiers	70
Adhésion : le membership comme investissement	72
Frein à l'entreprise de soi	77
5 Ancrage dans le marché	81
Chasse-gardée et marché	81
Responsabilisation et passion	85
Conclusion	90
Résumé	90
Position schizophrénique	94
Réflexion épistémologique	95
Bibliographie	97
Annexe I : Liste des thèmes pour les entretiens	106

Liste des abbréviations

ACTRA : Alliance of Canadian Cinema, Television and Radio Artists
 ADISQ : Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo
 AMPTP : Alliance of Motion Picture & Television Producers
 APASQ : Association professionnelle des artistes du spectacle du Québec
 APC : Association des producteurs conjoints
 APFTQ : Association des producteurs de films et de télévision du Québec
 AQAD : Association québécoise des auteurs dramatiques
 AQTIS : Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son
 ARRQ : Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec
 CAEA : Canadian Actor's Equity Association
 CMAQ : Conseil des métiers d'art du Québec
 CQGRC : Conseil québécois de la Guilde canadienne des réalisateurs
 CQRHC : Conseil québécois des ressources humaines en culture
 CSST : Commission de la santé et de la sécurité du travail
 FEQ : Festivals et Événements Québec
 GMMQ : Guilde des musiciens et musiciennes du Québec
 IATSE : International Alliance of Theatrical Stage Employees, Moving Picture Technicians, Artists and Allied Crafts of the United States, Its Territories and Canada
 Loi S-32.1 : Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma.
 Loi S-32.01 : Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs.
 RAAV : Regroupement des artistes en arts visuels du Québec
 REER : Régime enregistré épargne retraite
 RIDEAU : Réseau indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis
 SARTEC : Société des auteurs de radio, télévision et cinéma
 SPACQ : Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec
 UDA : Union des artistes
 UNEQ : Union nationale des écrivains et écrivaines du Québec
 WGC : Writers's Guild of Canada

Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier les quatre personnes, Maxime, Frédérique, Alexandre et Georges, qui ont accepté de participer à cette recherche en m'offrant généreusement de leur temps et des détails de leur vie professionnelle.

Merci à mon directeur de recherche, Claude Martin, d'avoir accepté mes choix. Tes sourcillements à de probables dérives et ta grande connaissance des associations en cause m'ont permis de solidifier des arguments et d'en écarter d'autres.

Merci à Line Grenier pour une consultation qui fut décisive pour l'orientation de ce mémoire, ainsi que pour quelques commentaires supplémentaires. Merci aussi à Julianne Pidduck qui, avec Line, a accepté d'être sur mon comité d'évaluation. Merci à tous les trois pour leurs suggestions, leurs lettres de recommandation et leur aide pour les demandes de bourses.

Merci également à mes amis et collègues étudiants pour les discussions autour d'une bière, leurs suggestions et le prêt de livres : Nicolas Bencherki, Émilie Pelletier, Élisabeth Mercier, Damien Charrierras, Fannie Valois-Nadeau, Joëlle Basque, Dominique Trudel, Hélène Laurin, Alexandre Laurin, Pascal Gagné et tous les membres du groupe de recherche CPCC. Merci à ma famille, à Mylaine Lemire, Marie et Olivia Nguyen, Amélie Poirier-Pharand, Joanne Loyer, Jessica Ménard, Marie-Pier Marquis-Lauzier et Valérie Lapointe de s'être intéressées (occasionnellement) à ce que j'ai fait des presque deux dernières années de ma vie.

Pour leur soutien financier, je remercie le département de communication de l'université de Montréal, le groupe COGECO et la Faculté des études supérieures et postdoctorales. Enfin, je remercie Claude Martin, Julianne Pidduck, Martin Lussier, Antoine Blanchet, Élisabeth Mercier et Émilie Pelletier qui m'ont permis d'enrichir mon expérience universitaire par des contrats d'auxiliaire de recherche ou d'enseignement.

Introduction

Le syndicalisme au Québec a une histoire de plus d'un siècle. Au cours du XX^e siècle, les syndicats augmentent en effectifs et en force de négociation jusqu'aux années 1970, où le nombre de grèves augmente à son tour et où leur image auprès de la population se ternit (Rouillard, 2008). À cette période, les effectifs des syndicats stagnent, puis régressent dans les années 1980, dû à des transformations dans la composition de la main-d'œuvre (Ibid.). Quelques associations d'artistes qui visent la négociation collective et la représentation auprès des gouvernements émergent aussi au tournant et dans la première moitié du vingtième siècle, puis une augmentation considérable de leur nombre a lieu dans les années 1980. Plusieurs d'entre elles agissent comme syndicats, mais elles se différencient des syndicats traditionnels par le fait qu'elles regroupent des travailleurs pigistes, qui sont en quelque sorte leur propre employeur et contractent avec des producteurs ou des diffuseurs. Les associations d'artistes mènent diverses activités qui ont un impact sur la vie professionnelle de leurs membres et peuvent ainsi être vues comme des structures de régulation de leur milieu respectif (Martin *et al*, 2004). Étonnamment, ces associations et d'autres formes de regroupement ont fait l'objet de peu de littérature scientifique jusqu'à maintenant : « La présence et l'activité des coalitions, de groupes de pression et des lobbies dans le domaine de la culture et des politiques culturelles demeurent, encore de nos jours, un domaine peu exploré. » (Saint-Pierre, 2002 : 998). Ce mémoire se penche sur les associations d'artistes dans le cadre de la gouvernamentalité du champ culturel québécois. Les pratiques institutionnelles et la constitution des sujets sont au centre de l'étude.

Dans le premier chapitre, je précise d'abord les associations qui m'intéressent parmi une multitude d'organismes oeuvrant dans le champ culturel. J'aborde ensuite la gouvernamentalité du champ culturel québécois et précise la place qu'y occupent ces associations, sans oublier de justifier l'approche choisie et une revue de la littérature. La littérature retenue traite des arts ou de la culture dans une perspective foucauldienne ou se concentre sur les relations des travailleurs culturels au marché du travail dans le contexte néolibéral. Je parle des associations d'artistes comme participant au dispositif du champ culturel au Québec. Je développe alors la piste de la professionnalisation, en amenant ce dispositif dans un contexte actuel de néolibéralisme, pour

suggérer que les associations participent à former des artistes en sujets « entrepreneur de soi », c'est-à-dire des sujets qui investissent sur eux-mêmes.

En faisant cette recherche, j'ai choisi de me concentrer sur une forme de subjectivation qui peut paraître un peu provocante par sa parenté avec l'assujettissement. Je suis cependant bien au courant que les associations professionnelles mènent plusieurs activités qui ne font pas que subjectiver, ni que subjectiver en entrepreneur de soi, cette figure émergeant avec leur insertion dans le contexte néolibéral actuel.

Dans le deuxième chapitre, j'aborde les questions méthodologiques. J'explique la construction d'une archive dans laquelle j'ai inclus des entretiens et je détaille le choix des pratiques étudiées et des interviewés. Certaines pratiques des associations ont été ciblées afin d'y retracer le processus de subjectivation qu'elles impliquent et les entretiens ont permis d'observer ce processus de subjectivation à travers les parcours professionnels de quelques artistes qui proviennent de divers domaines. Les sites Web des associations offrent plusieurs informations sur leurs manières de faire et sur les services dont les interviewés m'ont parlé; ils prennent aussi une place importante dans les analyses.

Les troisième, quatrième et cinquième chapitres concernent l'analyse. J'aborde d'abord le rapport entre les associations et la sécurité des artistes avant de me concentrer sur les artistes comme entrepreneurs, auxquels les associations offrent des possibilités d'investissements sur eux-mêmes, mais peuvent aussi agir comme frein à l'entreprise de soi. Plusieurs mécanismes, comme la catégorisation des membres, différencient les artistes entre eux et les incitent à un cheminement donné. La catégorie pleinement professionnelle, une fois intégrée, donne alors accès à plusieurs avantages, comme l'accumulation de REER, les assurances et les formations spécifiques, qui sont tous des formes d'investissement sur soi. Ces investissements augmentent leur sécurité à court terme sur le marché du travail en leur apportant plus de contrats ou des plus lucratifs, ainsi que leur sécurité à plus long terme. Cependant, cette conception linéaire de la professionnalisation peut mettre de côté l'investissement en expérience. Enfin, le dernier chapitre d'analyse tente de situer ces pratiques d'investissement dans le contexte du marché du travail néolibéral, en passant par la responsabilisation des artistes et la notion de passion. La passion de leur travail est à la

base de leur désir de percer un marché qui est en somme peu remis en question. Pour y parvenir, les artistes responsables d'investir sur eux-mêmes s'aident des services des associations.

Je conclus ce mémoire par un retour sur tous ces chapitres et j'aborde brièvement la position schizophrénique du sujet qui s'en dégage, position qui met en lumière le paradoxe entre la logique collective des associations et la logique individualiste de l'entrepreneur de soi.

1 Problématique

Les organismes culturels

Les associations d'artistes professionnels auxquelles je m'attarde dans ce mémoire font partie d'un grand ensemble d'organismes de représentation du champ de la culture. Afin de mettre l'étude en contexte, je donnerai d'abord un aperçu de ces organismes collectifs et la place qu'y occupent les associations professionnelles. Pour ce faire, je me base principalement sur le travail de répertoire et d'analyse statistique de Martin *et al* (2004). Ils ont répertorié 311 organismes, classés en cinq catégories. Ces catégories me servent avant tout à obtenir un aperçu du nombre et des actions de ces organismes, leurs délimitations n'étant pas importantes pour la suite du mémoire.

Les associations qui m'intéressent font partie du plus grand groupe d'organismes (152 sur 311) répertorié soit la catégorie des syndicats, corporations et associations professionnelles. Cette catégorie comprend les organismes dont l'activité principale est de regrouper et représenter des individus qui exercent une profession, un métier ou une discipline artistique en particulier ou encore qui sont actifs dans un domaine spécifique du champ culturel. Ils ont pour mandat de défendre les intérêts des individus membres, notamment auprès des gouvernements, des législateurs, des industries visées ou des parties patronales. On y retrouve, par exemple, des syndicats comme l'Union des écrivains et des écrivaines québécois (UNEQ) et des associations professionnelles comme l'Association québécoise des marionnettistes.

La deuxième catégorie en importance numérique (97 sur 311) que Martin *et al* (2004) examinent est celle des conseils et organismes de représentation sectoriels. Ce groupe comprend les organismes dont l'activité principale consiste à promouvoir un domaine particulier du champ culturel, notamment auprès du marché, des législateurs et des gouvernements. On y retrouve, par exemple, l'Alliance de la vidéo et du cinéma indépendants et les nombreux conseils régionaux de la culture.

Il y a ensuite les organismes de développement ou de promotion de la culture dont l'activité principale est d'œuvrer pour le développement du champ culturel en général, habituellement sur la base d'un mandat axé sur un aspect particulier du développement culturel comme la région d'appartenance, l'éducation, la main-d'œuvre, etc. Il y en a peu et on y trouve, par exemple, Les Arts et la Ville, le Mouvement pour les arts et les lettres (MAL) et Culture Montréal. Un autre groupe a aussi été créé pour les organismes de représentation et de promotion qui ne figurent dans aucun autre groupe et dont l'activité principale consiste à assurer la représentation d'intérêts à l'intérieur du champ de la culture ou encore à assurer la promotion de ce champ ou d'un secteur à l'intérieur de celui-ci. On y classe par exemple le Centre des auteurs dramatiques et le Conseil de presse du Québec.

Enfin, une catégorie comprend les sociétés de gestion des droits d'auteur. Ce groupe inclut les établissements dont l'activité principale consiste à gérer ces droits au nom des auteurs (compositeurs, artistes en arts visuels, journalistes, photographes, paroliers, etc.) ou d'autres détenteurs de droits (éditeurs, producteurs, interprètes, successions, etc.). Par exemple, cette catégorie comprend Artisti, société rattachée à l'Union des artistes (UDA), et la Société du droit de reproduction des auteurs, compositeurs et éditeurs du Canada (SODRAC).

Les associations qui m'intéressent (les associations d'artistes professionnels) font donc partie d'un vaste ensemble qui s'occupe de gérer, défendre, promouvoir, etc., la culture et les arts. Martin *et al* (2004) les classent dans la première catégorie de leur répertoire, mais elles n'en occupent qu'une petite partie. Dans cette première catégorie, on trouve le plus souvent des syndicats des employés d'une entreprise ou organisation, surtout de journaux et stations de radio ou de télévision. Leur existence juridique relève des lois sur le travail du Québec ou du Canada.

On trouve aussi, dans cette catégorie, des associations qui agissent en vertu des lois québécoises sur le statut de l'artiste et ce sont ces dernières qui m'intéressent plus spécifiquement. Parmi la multitude d'organismes qui interviennent dans la régulation du champ culturel québécois, ceux qui m'intéressent à l'intérieur de cet ensemble recoupent domaines artistiques et syndicalisation : les associations d'artistes professionnels reconnues en vertu des lois sur le statut de l'artiste pour agir comme syndicats. Elles ont pour caractéristique de négocier des ententes collectives avec des

producteurs ou des contrats avec des diffuseurs, en plus d'endosser d'autres mandats comme la représentation auprès des gouvernements et d'autres acteurs du champ culturel. Elles peuvent aussi avoir pour rôle d'informer et de mobiliser leurs membres, de faire la promotion de leur activité professionnelle ou de leur donner accès à des avantages sociaux tels des programmes d'assurance ou de rentes.

Bref, les associations professionnelles¹ interviennent dans le champ culturel de plusieurs façons (relations de travail, représentation auprès des pouvoirs publics, avantages sociaux pour leurs membres, etc.). Le rapport de Martin *et al* (2004) conclut ainsi : « Ces mécanismes [de régulation] existent dans d'autres sociétés, mais il serait peut-être intéressant de s'interroger sur le fait que dans la société québécoise, leur nombre est particulièrement important. » (p. 7), ce qui m'amène à discuter de l'historique des associations dans le contexte québécois. Dans la section qui suit, j'aborde la gouvernementalité du champ culturel québécois et montre ensuite en quoi les associations ont participé et participent encore à cette gouvernementalité.

Gouvernementalité du champ culturel québécois

Selon Dean (1999), la gouvernementalité consiste en une activité plus ou moins calculée, entreprise par une multiplicité d'autorités et d'agences, employant une variété de techniques et de formes de savoir, qui cherche à guider la conduite des individus en traversant leurs désirs, aspirations, intérêts et croyances, à des fins précises mais changeantes et avec divers effets plus ou moins prévisibles. Pour Foucault (1978a), la gouvernementalité est le mode prééminent d'exercice du pouvoir à l'époque actuelle, où l'État est un lieu important d'exercice du pouvoir, mais n'est pas le seul. L'étude de la gouvernementalité propose d'analyser le pouvoir comme :

un domaine de relations stratégiques entre des individus ou des groupes – relations qui ont pour enjeu la conduite de l'autre ou des autres, et qui ont recours, selon les cas, selon les cadres institutionnels où elles se développent, selon les groupes sociaux, selon les époques, à des procédures et techniques diverses (Foucault, 1981 : 214).

Le pouvoir est donc essentiellement constitué de relations, sous des formes qui permettent d'agir les uns sur les autres, de se conduire les uns les autres, de se gouverner. Ces relations de

¹ Pour alléger la suite du texte, je référerai aux associations d'artistes reconnues pour agir comme syndicats par « associations », « associations d'artistes » ou « associations professionnelles ».

gouvernementalité sont de type stratégique : « jeux stratégiques qui font que les uns essaient de déterminer la conduite des autres, à quoi les autres répondent en essayant de ne pas laisser déterminer leur conduite ou en essayant de déterminer en retour la conduite des autres » (Foucault, 1984 : 728). Le pouvoir exercé par les associations résulte alors de rapports stratégiques entre les artistes, les producteurs, le marché et les gouvernements, ainsi qu'entre artistes (entre eux), par exemple.

La gouvernementalité se définit comme un ensemble de pratiques qui autorisent des rapports de pouvoir des individus et des groupes entre eux et sur eux-mêmes. En n'intervenant pas directement sur les sujets, mais bien sur leurs différents cadres d'existence, d'action, de compréhension et de réflexion, la gouvernementalité réfère à la gouvernance d'êtres réputés libres qui en viennent à se conduire eux-mêmes selon les règles stratégiquement disposées dans le monde qui les entoure (Beaulieu, 2004). Les associations, en intervenant sur les conduites possibles des artistes, participent à la gouvernementalité du champ culturel.

Présupposés et limites de l'approche foucauldienne

Le choix d'une approche foucauldienne provient de mon intérêt de départ pour les relations de pouvoir. Je m'intéressais d'abord aux rapports entre milieux artistiques et politiques, puis je me suis concentrée sur un seul acteur de ces relations, les associations professionnelles. Mon choix provenait aussi d'une volonté de comprendre la formation de la culture, ce qui en est inclus et ce qui en est exclu et le rôle que les associations y jouent.

La conception foucauldienne du pouvoir comme étant diffus, qui passe par des pratiques discursives, et productif m'a semblée pertinente parce qu'elle permet de s'attarder à comment des choses sont produites (Bert, 2004), à des mécanismes qui font en sorte que telle chose est vraie (Foucault, 1977), par exemple que la culture est le fondement d'une identité nationale.

Selon McGuigan (2004), cette approche masque les distinctions historiques entre l'État et le marché, le politique et l'économique et traite le gouvernement et le capitalisme comme des éléments indifférenciés du pouvoir. Ursell (2006) soutient que cela distrait du pouvoir des élites

dont les décisions économiques et politiques continuent de modeler les expériences et les possibilités des populations, parce que cette vision du pouvoir diffus, comme se trouvant partout et nulle part à la fois, ferait croire que tous sont également responsables de tout.

Le pouvoir, dans l'approche foucauldienne, est en effet difficile à localiser. D'une part, il est diffus (n'a pas de lieu propre), mais d'autre part, il y a des règles qui le limitent (de l'extérieur comme de l'intérieur), qui « se lient les un[e]s aux autres et constituent des sortes de grands édifices qui assurent la distribution des sujets parlants dans les différents types de discours et l'appropriation des discours à certaines catégories de sujets » (Foucault, 1970 : 46). Le pouvoir n'est donc pas également diffus, mais se concentre dans différents lieux.

Au début du processus de recherche, j'envisageais étudier la représentation politique des associations sous un angle habermassien. Toutefois, je trouvais que tous les individus représentés tombaient dans une même catégorie où ils avaient tous le même statut de sujets rationnels au sein d'une démocratie égalitaire, alors que cette égalité me semblait impossible. Il m'apparaissait aussi absurde de voir les représentants comme détenant tout le pouvoir et les artistes comme y étant totalement assujettis. Il n'était donc pas question de voir le pouvoir comme également partagé entre tous ou entièrement possédé par un groupe. Le pouvoir, dans l'approche adoptée, se concentre dans divers lieux, tel qu'expliqué ci-haut, et tout le monde n'est pas responsable de tout de manière égale. La responsabilité individuelle de chacun est justement une technique de l'exercice du pouvoir.

La vision de McGuigan et Ursell, qui responsabilise les élites, les voit comme un groupe défini de décideurs économiques et politiques. Une approche foucauldienne permet plutôt de discuter des enjeux de pouvoir en se détachant du marxisme qui, en identifiant l'idéologie, suppose une vérité en dehors de cette idéologie. Contrairement aux marxistes, pour Foucault (1977), le pouvoir n'est pas possédé par qui ou quoi que ce soit, mais il s'exerce partout et de partout; la domination en est l'un des effets. Il n'y a pas de classe énonciatrice et la vérité n'est pas basée sur des rapports de production, mais s'exerce de et dans une multiplicité de lieux. La vérité est l'effet du discours, qui existe dans des traces matérielles à partir desquelles il ordonne le monde. Il n'y a donc pas de vérité, mais plutôt la possibilité de dire le vrai par certains mécanismes, soit certains régimes de

vérité. Foucault s'éloigne aussi des structuralistes en refusant la loi universelle et du projet herméneutique en refusant de centrer l'analyse sur l'interprétation du sujet.

L'aspect productif du pouvoir rend aussi compte du fait que les sujets ne sont pas prédonnés aux relations de pouvoir, mais constitués dans ces relations (Strauser, 2004). Cette approche permet donc d'étudier en détail comment des sujets, par exemple des artistes, sont produits à travers des mécanismes précis et détaillés, par exemple ceux mis en œuvre par les associations. Le pouvoir rend possibles des choses, c'est-à-dire que les associations rendent possibles certaines pratiques pour les artistes, qui contribuent en retour à leur subjectivation.

En adoptant une perspective foucauldienne, je réduis ce que je peux dire à la fois sur la subjectivation et sur les associations. Comme je l'ai expliqué rapidement en introduction, une forme de subjectivation ressort particulièrement de cette recherche. D'autres subjectivations d'artistes et d'autres pratiques des associations (qui ne font pas que subjectiver) existent aussi, mais pour fournir une analyse rigoureuse et détaillée, me concentrer sur une seule subjectivation me paraissait nécessaire².

Revue de littérature

Pour la revue de littérature, j'ai cherché à la fois sur les associations et sur la gouvernementalité, en lien avec la culture. Les associations d'artistes pointent parfois le bout du nez dans des études à caractère économique ou historique sur les industries culturelles, auxquelles elles participent de manière importante par les actions énumérées plus haut, mais elles n'y sont pas directement abordées. Par exemple, Raboy (1990) traite du développement de la radiodiffusion canadienne sans s'attarder aux associations. Dans leurs études des marchés du travail artistique, les économistes (Towse, 2008) n'abordent pas les associations. Du côté des statistiques sur les arts et la culture (MCCQ, 2004; Bellavance, 2005), on se limite souvent à utiliser les associations comme base d'échantillonnage et on n'aborde pas directement leurs actions.

² À titre d'exemple, d'autres discours et d'autres pratiques (de génie, de création isolée) subjectivent des artistes en « romantiques ». De plus, l'entrepreneur de soi côtoie parfois un discours de financement par l'État.

Plusieurs recherches sur la culture et les arts ont été inspirées de théories foucaaldiennes. Allor & Gagnon (1994) ont produit une analyse de discours publics sur la culture québécoise. Plus récemment, Lazzarato (2008) et plusieurs autres se sont penchés sur le mouvement des intermittents du spectacle en France. Robertson (2004, 2006) a écrit sur les techniques de gouvernement des centres d'artistes canadiens, et Lussier (2008) a abordé le conflit entre la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec (GMMQ) et les petits lieux de spectacle dans un chapitre de sa thèse.

En poursuivant mes recherches, j'ai aussi trouvé des études dans d'autres domaines liés au travail. En sciences de la gestion, Bilton (2007) parle des rapprochements nécessaires entre créatifs et managers, et Russo (1998) aborde l'identification des journalistes à leur profession et à leur journal d'attache. Dans des domaines comme les relations industrielles, on trouve des recherches sur la syndicalisation et sa crise à l'ère du post-fordisme (Lévesque, Murray et Le Queux, 1998; Thuderoz, 1998), mais peu portent spécifiquement sur la syndicalisation des artistes (Markey, 1996; Broughton, 2001) ou adoptent une perspective de gouvernementalité. Pezet (2004) a toutefois écrit sur les recours à Foucault faits par ses collègues dans le domaine des relations de travail. Ewald (1986) adopte une approche foucaaldienne sur les assurances sociales et la gestion des risques. De Courville Nicol (2006) propose une sociologie foucaaldienne de la peur et aborde le gouvernement de soi par le risque.

Plusieurs recherches en *cultural studies* portent sur les travailleurs culturels, dont font partie les artistes. Entre autres, McRobbie (2002) traite de la flexibilité à l'heure de la globalisation en analysant des designers de mode qui sont, par exemple, amenés à travailler une grande quantité d'heures, souvent gratuitement ou sans sécurité d'emploi. Banks (2007) aborde le travail culturel sous plusieurs angles, en résumant les avancées de plusieurs approches, avant d'avancer ses idées sur les possibilités d'avenir. Dans la partie marxiste, il dépeint les industries culturelles comme un champ de relations de pouvoir asymétrique. Dans la partie sur la gouvernementalité, il examine comment les travailleurs culturels sont activement impliqués dans la reproduction de valeurs entrepreneuriales. Il aborde ensuite la formation de réseaux locaux qui compétitionnent et s'allient avec les multinationales, pour terminer sur le développement futur d'une production alternative.

Certaines recherches se concentrent aussi spécifiquement sur les artistes. Cliche (1996) a analysé la loi canadienne sur le statut de l'artiste qui confère plusieurs pouvoirs aux associations au point où le directeur de la CARFAC, l'association canadienne des artistes en arts visuels, à l'époque, a affirmé que la loi ne concernait pas du tout le statut des artistes, mais plutôt le statut des associations (Cliché et Lenet, 1992). Bain (2005) a publié un article sur la construction et le maintien de l'identité professionnelle de l'artiste visuel, basé sur des entretiens avec des artistes de Toronto. La professionnalisation n'étant ni fondée sur un critère de qualité, ni sur le partage d'un lieu de travail commun, la construction de leur identité professionnelle passe par autre chose. L'auteure note très brièvement, dans un passage qu'elle ne développe pas, que l'adhésion à une association est une de leurs stratégies pour se faire reconnaître comme artiste professionnel, mais elle se concentre plutôt sur l'importance du stéréotype dans la construction de leur identité. Cohen, Wilson, Arnold et Finn (2005) ont analysé, au moyen d'entretiens, les discours sur la profession d'architecte dans lesquels les professionnels puisent le sens de leur travail.

Aucun des auteurs nommés ne fait des pratiques des associations d'artistes le centre d'une étude, tout au plus les mentionnent-ils. Cliche (1996) ne parle des associations que du point de vue juridique, mais n'aborde pas leurs actions quotidiennes. Bain (2005) ne spécifie pas les rapports entre artistes et associations dans la construction de leur identité. Ma recherche se situe à la croisée des études sur la gouvernementalité, les artistes et les associations.

L'État et la culture

Un dispositif est un « ensemble résolument hétérogène » (Foucault, 1976), reliant des discours, des énoncés scientifiques, des propositions philanthropiques, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des institutions, des aménagements architecturaux, etc. Les associations professionnelles font partie d'un tel dispositif, celui du champ culturel décrit par Allor et Gagnon (1994). Ce dispositif relie des institutions étatiques, des organismes collectifs, des formations d'intellectuels et une production de connaissances sur la culture et la nation québécoise.

Allor et Gagnon (1994) ont étudié la production du champ culturel québécois comme l'entremise centrale du gouvernement vers une définition de l'identité nationale. Ils font remonter le début de leur analyse à la Révolution tranquille, au moment de la transition d'une identité canadienne-française à québécoise. Le champ culturel n'est ni stable ni clairement défini, il est toujours en construction, entre autres par les regroupements des domaines des arts, des industries culturelles et du patrimoine dont les intérêts sont en jeu. Les arts et les produits culturels occupent en effet une place importante dans la production de cette culture nationale, qui ne s'y résume cependant pas.

Dans cette étude du discours public sur la culture, ils ont retracé la trajectoire des politiques culturelles québécoises par une analyse conjoncturelle des rapports entre les formations politiques internes à l'appareil étatique (par exemple, des ministères) et externes (par exemple, les organismes collectifs du champ culturel). Leur perspective les mène à une analyse d'un des nouveaux domaines d'intervention (culture) et d'une figure de la population et des citoyens (Québécois). Les savoirs se rapportant à la population se complexifient avec l'influence des sciences humaines et modifient les domaines d'intervention gouvernementaux. Les sciences de la communication et de la culture incorporent la langue, l'ethnicité, le patrimoine et la création culturelle dans l'identitaire. Ces technologies intellectuelles facilitent l'interpénétration croissante de la culture et de l'économie, visible, par exemple, dans la gestion de la culture, l'articulation des régions comme patrimoine et celle des artistes comme entrepreneurs. Allor et Gagnon (1994) remplacent ainsi la série souveraineté – discipline - gestion gouvernementale³, concernant les modes dominants d'exercice du pouvoir, par souveraineté – incorporation - gouvernement où l'incorporation marque l'interpénétration des variétés de corporatisme économique québécois et des discours publics de l'identitaire, où des champs disparates, comme les arts, l'économie et la technologie, sont incorporés dans le culturel.

³ La souveraineté est le plus ancien mode d'exercice du pouvoir que Foucault explique. Elle renvoie au pouvoir du souverain sur les corps, pouvoir de vie ou de mort, visible par des châtiments corporels. Le pouvoir disciplinaire fait quant à lui disparaître cet aspect physiquement violent de son exercice en mettant en place des classifications des populations. Ce mode de pouvoir est rattaché à des formes de savoir (économie politique, psychologie) et à des institutions (prison, école, hôpital) qui séparent le normal de l'anormal. La gestion gouvernementale renvoie à la possibilité de surveillance en dehors des institutions disciplinaires et à la différenciation des individus en de multiples catégories (et non seulement en deux comme dans le partage disciplinaire normal/anormal).

Le but de leur analyse est de tracer l'archive publique du champ culturel, afin de voir les régularités et les distinctions qui le caractérisent. La culture est l'objet de médiations par diverses formations discursives, c'est-à-dire des « systèmes de régularité qui organisent la singularité des énoncés comme des rapports spécifiques de pouvoir-savoir » (Allor et Gagnon, 1994 : 12). Ces formations discursives sont interreliées, fortement appuyées sur des supports institutionnels et soumises à une constante incitation économique et politique.

Allor et Gagon (1994) ont relevé sept formations discursives. La première est la tentative quasi-incessante de définir la culture québécoise, de prouver son authenticité, sa longévité et sa continuité dans le temps et dans l'espace. Certains objets, comme le cinéma, deviennent alors un moyen d'affirmation de la culture. La deuxième formation discursive identifiée a trait à l'équilibre entre l'art et l'industrie, la création individuelle et l'identité collective, où la culture est un point de mire pour le développement social.

La troisième formation discursive, en posant la culture comme un bien public, fait du culturel une responsabilité gouvernementale et un objet de ses lois et de sa gestion. La quatrième conçoit la culture comme le produit des industries, des entreprises et des sociétés d'affaires. La culture est ici déterminée par les forces du marché et les artistes sont des professionnels, leurs travaux, des biens et des services, et leurs succès, une fonction des goûts du public. Elle complète la formation trois puisque les deux transforment la culture en objet de gestion et de législation. Le développement économique devient un facteur de production de l'identité nationale, et inversement, cette dernière se réfère à la consommation de produits nationaux. La cinquième formation discursive valorise l'acquisition des moyens technologiques de production. Les médias y sont vus comme des vecteurs de cohésion sociale en fournissant au peuple des représentations de lui-même.

La sixième formation discursive est la plus récente. La création y est vue comme une activité pure, libre de dépendances sociales. Elle est le point de départ de la culture (qui représente une force économique, de développement social et une responsabilité gouvernementale selon les formations précédentes), et les artistes deviennent alors des professionnels essentiels au tissu social. Cette logique rend compte de la reconnaissance recherchée par les artistes québécois et

mène à ce qu'ils appellent un certain « professionnalisme corporatiste » (Allor et Gagnon, 1994 : 21). Dans la dernière formation discursive repérée, les objets des sections précédentes deviennent les conditions de la culture. Ils sont incorporés dans un ensemble de citoyens qui sont représentés en tant que peuple politique moderne appartenant et participant à une culture québécoise. Les citoyens sont à la fois des sujets desservis par l'état et des objets assujettis aux pouvoirs et savoirs gouvernementaux. Cette formation articule, avec la première, « l'être et le devenir de l'État et de la citoyenneté » (Allor et Gagnon, 1994 : 22). Ces deux formations ont des implications importantes pour les artistes et leurs associations professionnelles et j'y reviendrai plus loin.

Les discours publics sur la culture ont donné lieu à des politiques et des interventions concrètes (financement, etc.) dans le champ culturel. Pour Lazzarato (2008), le rôle d'un gouvernement est de :

repérer les "différences" de statuts, de revenus, de formation, de garanties sociales, etc., et de faire jouer efficacement ces inégalités les unes contre les autres (...) amplifier les politiques d'individualisation à l'intérieur de chaque segment, de chaque situation pour solliciter encore davantage les ressorts de la concurrence (p. 25-26).

Par exemple, la culture est séparée en plusieurs domaines qui sont en concurrence presque directe les uns avec les autres pour obtenir du financement, et à l'intérieur d'un domaine, tous les artistes et tous les organismes n'arrivent pas à obtenir des fonds : « Les enveloppes dont disposent les organismes subventionneurs sont donc nettement insuffisantes pour répondre à la demande d'un milieu très dynamique. Cette situation engendre une forte compétition entre les organismes artistiques. » (Comité Relève et pratiques émergentes, juin 2007 : 6) Cette séparation des domaines n'est pas imposée par l'État, mais est plutôt intrinsèquement liée à leur évolution, et discutée, par exemple, lors de consultations auxquelles participent les associations.

Par des activités comme la participation à ces consultations, les associations d'artistes me semblent donc importantes dans la gouvernementalité du champ culturel. De plus, il y a quelques années, elles ont participé à la reconnaissance d'un statut professionnel aux artistes, ce qui a donné lieu à l'élaboration de deux lois qui renforcent à leur tour le pouvoir des associations. Ce statut professionnel est souvent renégocié, par exemple lors des récentes modifications aux lois sur le statut de l'artiste, ou discuté, par exemple lors des tables-rondes organisées par Culture Montréal sur les relations de la relève et des pratiques émergentes au financement, aux

infrastructures et aux associations professionnelles. Dans la section qui suit, je décris plus précisément le rôle qu'ont eu ces associations dans la gouvernementalité du champ culturel.

Participation des associations à la gouvernementalité du champ culturel

D'un point de vue historique, les syndicats ont émergé dans un contexte visant à améliorer les conditions de travail des individus (Rouillard, 2008) : « Alors, après avoir été bien applaudis et mal payés, les artistes, une poignée, se sont regroupés, en 1937, pour jeter les bases de ce qui est devenu l'Union des Artistes. » (Caron, 1987 : 13). Les associations d'artistes existent au Québec et poursuivent leur mandat d'amélioration de leurs conditions de travail depuis plus d'un siècle, mais ne sont considérées comme des syndicats que depuis une vingtaine d'années.

Suite aux revendications des associations, qui s'étalent sur plusieurs années, les lois sur le statut de l'artiste ont été créées en 1987 et 1988. Il y a une vingtaine d'années, les artistes, professionnels à la base de la création, ont été ciblés comme nécessitant des interventions gouvernementale et législative afin d'améliorer leurs conditions de travail (cela traverse d'ailleurs les formations discursives identifiées par Allor et Gagnon). Vers la fin des années 1980, « sous la pression insistante de l'UDA »⁴, le gouvernement du Québec, reconnaissant l'impossibilité pour les travailleurs autonomes (pigistes) de l'industrie de la scène, du disque et du cinéma de faire reconnaître leurs droits avec le Code du travail, a voté la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma* (L.R.Q., chapitre S-32.1). Peu après, une deuxième loi a été adoptée pour les secteurs des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature (S-32.01).

La reconnaissance d'associations qui regroupent des artistes travailleurs autonomes est une des mesures qui assure à ces artistes certaines conditions de travail minimales grâce à des ententes collectives. Les lois ont mis en place la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs (CRAAAP) qui était chargée de reconnaître les associations d'artistes et de producteurs. Ses fonctions ont aujourd'hui été transférées à la Commission des

⁴ AQTIS. Historique. En ligne : <http://www.aqtis.qc.ca/qui-sommes-nous/historique.fr.html>. Consulté le 23 mai 2009.

relations du travail (CRT). Les associations d'artistes ainsi reconnues peuvent être considérées comme des « syndicats ». La reconnaissance d'un statut professionnel aux artistes vise l'amélioration de leurs conditions socioéconomiques, et sa mise en œuvre revient aux associations, qui ont un mandat général de régularisation et de normalisation de ces conditions.⁵

Les institutions étatiques, qui ne sont pas au centre de ce mémoire, demeurent toutefois incontournables, liées de près aux associations étudiées. Le champ culturel s'est en effet doté de plusieurs instances étatiques au fil des ans. Lussier (2008) souligne que les lois sur le statut de l'artiste confèrent à la CRAAAP (et maintenant à la CRT) deux pouvoirs de partage : « Deux gestes de partage – distinguer et reconnaître, découper et représenter – dont la Loi sur le statut de l'artiste confie l'exécution à la CRAAAP » (p. 139). Le partage réfère à l'action de partager, c'est-à-dire que la CRAAAP joue un rôle d'officialisation des découpages des secteurs, qui n'existent pas « dans la nature », mais sont produits par les jeux de force entre associations d'artistes et producteurs.

Le premier pouvoir de la CRAAAP/CRT a trait au partage des secteurs, c'est-à-dire que le demandeur de la reconnaissance propose le découpage d'un secteur, par exemple « les réalisateurs de films », qui peut être accepté comme tel ou modifié par la CRAAAP/CRT ou suite à une contestation de la part d'une autre association ou d'un producteur. Les artistes et les associations d'artistes, de même que tout producteur ou association de producteurs, peuvent intervenir auprès de la CRAAAP/CRT au sujet de la définition du secteur de négociation. Afin de définir le secteur de négociation pour lequel une association est reconnue, la CRAAAP/CRT tient notamment compte de la communauté d'intérêts des artistes et de l'historique des relations entre artistes et producteurs en matière d'ententes collectives. Ainsi, la langue semble être une raison acceptée de doubler la reconnaissance pour un secteur (les comédiens francophones sont sous juridiction de l'UDA et les anglophones de ACTRA). Les marchés de diffusion (et en conséquence, les salaires négociables) sont différents pour ces deux groupes.

Le deuxième pouvoir de partage de la CRAAAP/CRT est la reconnaissance, accordée à une seule

⁵ CRAAAP. Foire aux questions. En ligne : <http://www.craaap.gouv.qc.ca/faq/index.html>. Consulté le 15 juin 2009. Les informations que j'utilise concernant la CRAAAP pour les quelques paragraphes qui suivent peuvent aussi être trouvées à la même adresse, dans la foire aux questions.

association pour représenter un secteur et confère à l'association reconnue le pouvoir d'être la seule à négocier les ententes collectives avec les producteurs concernant ce secteur. Une association reconnue est donc, quant à la négociation d'ententes collectives, le seul représentant des artistes de son secteur. Une entente entre une association d'artistes et une association de producteurs lie chaque personne qui est membre de l'une ou l'autre de ces associations au moment de sa signature ou qui le devient par la suite (même si cette personne cesse de faire partie de l'association qui a conclu l'entente ou si cette association est dissoute).

Pour obtenir la reconnaissance, une association d'artistes doit démontrer qu'elle est un syndicat professionnel ou une association dont l'objet est similaire à celui d'un syndicat professionnel, qu'elle rassemble la majorité des artistes d'un secteur de négociation et qu'elle s'est donné des règlements conformes aux exigences de la loi qui la couvre, règlements qui, entre autres, établissent des conditions d'admissibilité fondées sur des exigences de pratique professionnelle. Dans un secteur de négociation ou un champ d'activités donné, une nouvelle association peut remplacer une association devenue non représentative. Les décisions de la CRAAAP sont généralement peu élaborées et se contentent souvent de rappeler rapidement les exigences de la loi avant d'accorder la reconnaissance. Dans plusieurs cas, on souligne qu'il y a eu un différend ou une intervention par rapport à la définition du secteur, mais qu'il a été réglé entre les parties.

D'autres associations, non-reconnues par la CRAAAP/CRT, peuvent accorder un statut de professionnel aux artistes membres au sein de leur organisation, mais seules les associations reconnues confèrent à leur tour la reconnaissance du statut professionnel à leurs membres au sens des lois sur le statut de l'artiste, reconnaissance qui sert à bénéficier des ententes collectives, à des fins fiscales et donne accès à plusieurs services. La CRAAAP/CRT est donc un instrument important du champ culturel, mais ce sont les associations qui sont chargées de statuer du professionnalisme des artistes. D'une part, par l'établissement de normes professionnelles et de catégories de membres, elles déterminent qui est artiste professionnel. D'autre part, elles participent aux transformations du champ culturel, dont la négociation du statut professionnel de l'artiste par des actions de lobby et l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes par les ententes collectives, les caisses de retraite, etc.

Leur participation à la gouvernamentalité du champ du culturel regroupe des actions très diverses, allant du lobby aux contraintes imposées aux membres, et touche plusieurs acteurs dont je donnerai ici seulement un bref aperçu. Par une série de mesures, par exemple, l'obligation pour un artiste d'obtenir un permis de travail ou d'être membre pour pouvoir signer un contrat avec un producteur qui fait partie d'une entente collective, les associations exercent un certain contrôle sur le marché du travail. Elles n'exercent pas seulement un contrôle sur les artistes, mais aussi sur les producteurs, avec plus ou moins de succès. Par exemple, leur demande qu'il soit obligatoire pour les producteurs d'être reconnus et regroupés en une seule association par secteur a été mise de côté suite au lobby de ces derniers (UDA, 2009). En effet, on remarque que quinze associations d'artistes ont été reconnues à ce jour et aucune de producteurs⁶. Ces derniers n'étant donc pas toujours regroupés, les associations devraient aller les voir un à un pour discuter d'ententes, ce qui serait long et coûteux et ce qui a pour effet que seuls les producteurs de taille ou les producteurs regroupés (ADISQ, APFTQ⁷) signent des ententes. De plus, des associations de producteurs tentent d'utiliser des moyens comme la justice (requêtes à la CRAAAP/CRT) et la représentation lors de consultations (pour des modifications aux lois) pour agir sur les associations d'artistes (diminuer le nombre de fonctions représentées, par exemple).

Les associations et les artistes qui les composent participent à d'autres regroupements et à des événements, comme des colloques, des tables-rondes, etc., et produisent des mémoires et des études, qui influencent le champ culturel. Les regroupements d'artistes constituent un moyen d'agir sur les organismes subventionneurs, les producteurs, les diffuseurs et les autres acteurs du milieu. L'AQTIS (Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son) affiche une longue liste de sa représentation auprès de partenaires industriels et gouvernementaux : Regroupement pour la formation en audiovisuel, Conseil québécois des ressources humaines en culture, Conseil des ressources humaines du secteur culturel du Canada, comité consultatif de l'audiovisuel de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec, Observatoire du documentaire, table de concertation paritaire en santé et sécurité de l'industrie du cinéma et de la vidéo, recherches avec l'Institut de recherche Robert-Sauvé en santé et sécurité au travail, Emploi-

⁶ CRAAAP. Liste des associations reconnues. En ligne : <http://www.craaap.gouv.qc.ca/Associations/index.html>
Consulté le 15 mai 2009.

⁷ Les noms complets sont : Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo, Association des producteurs de films et de télévision du Québec.

Québec pour l'élaboration d'une norme professionnelle des éclairagistes de plateau; de sa représentation dans diverses coalitions : Conférence canadienne des arts, conseil d'administration de la Coalition canadienne pour la diversité culturelle, Culture-Montréal, table industrielle du cinéma et de la télévision; et de sa représentation au sein de l'industrie : Bureau du cinéma et de la télévision du Québec, Institut national de l'image et du son, participation aux activités de l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision, remise d'un prix à l'occasion du gala des Gémeaux, conseil d'administration de La Grande Nuit du Cinéma, Cinémathèque Québécoise. L'AQTIS produit une énumération assez complète de son implication, incluant les détails de cette implication (qu'on retrouve sur son site Web) pour chacune de ces organisations, mais toutes les associations abordent ce genre d'action de diverses façons.

Historique des associations

Suite à cet aperçu général des activités des associations dans le champ culturel, la section qui suit présente un bref historique de chaque association qui fait l'objet de ce mémoire ainsi qu'une indication du nombre de leurs membres et des exemples de leur participation à la gouvernamentalité, comme leur influence sur des lois ou leur implication dans d'autres instances du champ. Ces associations sont celles ciblées dès le tout début de cette problématique et elles sont intéressantes pour plusieurs raisons. La plupart ont un nombre de membres assez élevé. Elles entretiennent aussi des relations importantes avec plusieurs institutions du champ culturel. Elles montrent que les efforts de syndicalisation ont réussi dans le regroupement de travailleurs autonomes.

Cet historique ne vise pas une description exhaustive et provient principalement des sites Web des associations, plus ou moins abondants en informations. Quelques-unes se sont détachées d'une plus grande association au cours des vingt dernières années, ce qui explique que certaines ont un historique plus élaboré que d'autres, comme l'Union des artistes et la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec. Par leur participation à un élément clé (lois sur le statut de l'artiste) pour la gouvernamentalité du champ culturel, elles fournissent une idée des frontières de la population ainsi gouvernée. On y retrace aussi, mais plus subtilement, l'émergence de plusieurs services qui offrent des possibilités aux artistes d'investir dans leur formation, par exemple. Les

sites Web étaient le moyen le plus rapide et le plus efficace d'obtenir les grandes lignes de leur historique⁸.

- APASQ : Association professionnelle des artistes du spectacle du Québec (environ 250 membres, loi S-32.1)

L'APASQ est l'association qui représente les professionnels des arts de la scène, plus précisément les concepteurs, excluant les metteurs en scène et les comédiens (qui sont avec l'UDA). Elle est née d'une volonté commune de tous les participants aux États généraux du théâtre tenus à Montréal en 1981. Le mandat de son premier conseil d'administration était le suivant : « *obtenir une reconnaissance légale; dresser un portrait plus précis de la profession; former un comité pour obtenir la reconnaissance légale et représenter l'APASQ dans le milieu* »⁹.

- AQTIS : Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (environ 3000 membres, loi S-32.1)

L'AQTIS représente les techniciens sur les productions télévisuelles et cinématographiques, à l'exclusion des productions américaines des huit grands studios et des productions indépendantes d'un budget de 31 millions de dollars et plus. Son historique est très complexe. Une première association, l'Association professionnelle des cinéastes (APC) a vu le jour en 1963. Ce premier effort a amené la première accréditation syndicale, obtenue par le Syndicat général du cinéma et de la télévision en vertu de la loi des relations publiques de la fonction publique fédérale et ne couvrait que les activités de l'Office national du film (ONF). Le Syndicat national du cinéma (SNC) est né en 1970 et est incorporé en vertu de la loi des syndicats professionnels de la province de Québec.¹⁰

Les techniciens ont tenté d'imposer, en 1975, une convention collective à tous les producteurs.

⁸ Retracer l'historique de manière plus complète, par d'autres sources que les sites Web ou documents officiels produits par les associations aurait pu être une tâche à accomplir, mais cette section vise principalement à offrir un portrait rapide au lecteur. Quelques associations sont plus précisément abordées dans les analyses et je n'ai pas jugé important de creuser l'historique des autres. C'est pourquoi certains historiques sont très courts (dans le cas des associations qui prennent moins d'importance dans ma recherche).

⁹ APASQ. Historique. En ligne : <http://www.apasq.org/historique.htm>. Consulté le 23 mai 2009. Les italiques sont de l'APASQ.

¹⁰ AQTIS. Historique. En ligne : <http://www.aqtis.qc.ca/qui-sommes-nous/historique.fr.html>. Consulté le 23 mai 2009.

Une série d'actions ont suivi afin de forcer les producteurs à signer des contrats SNC. Cette position ne faisait pas l'affaire de tous et une partie des membres ont fondé en 1976 l'Association des professionnels du cinéma du Québec (APCQ) qui s'est implantée surtout au niveau de la publicité, des productions anglophones et des coproductions. Durant les années suivantes, la situation était difficile sur les plateaux. Les membres des deux associations, APCQ et SNC ont décidé en 1983 de fusionner sous l'appellation Syndicat des techniciens du cinéma du Québec (STCQ). Un peu plus tard, le STCQ a ajouté la vidéo à son champ d'activité et est devenu le STCVQ. En juillet 1989, le STCVQ a obtenu la reconnaissance de la CRAAAP. Seize fonctions sont alors reconnues « artistes », sur une demande en comportant soixante-cinq. En 1991, les techniciens œuvrant sur les productions tournées sur d'autres supports que le film, ne se reconnaissant pas dans le STCVQ, ont fondé l'Association des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ). L'évolution technologique a ensuite rendu obsolète la séparation des types de productions par supports et a amené les deux associations de techniciens à fusionner en 2004 pour former l'AQTIS.¹¹

- ARRQ : Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (632 membres, loi S-32.1) Cette association représente les réalisateurs. Comme on vient de le voir, l'Association professionnelle des cinéastes (APC) est née au début des années 1960 et les réalisateurs en faisaient partie. En 1973, ils se sont dotés de leur propre association, l'Association des réalisateurs de films du Québec. Ses activités ont influencé la législation sur le cinéma. De plus, le représentant de l'ARRQ, qui adopte son nom actuel en 1997, assure la présidence au sein du conseil d'administration de l'Institut québécois du cinéma.¹²

- CQGRC : Conseil québécois de la Guilde canadienne des réalisateurs (262 membres, loi S-32.1) Cette association représente aussi les réalisateurs, mais anglophones, et quelques autres fonctions de la production cinématographique et télévisuelle (directeurs artistiques, par exemple). Son site

¹¹ Ibid.

¹² ARRQ. Historique. En ligne : <http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=accueil&vOption=Historique>. Consulté le 23 mai 2009.

Web québécois ne fournit aucun historique. La Guilde (canadienne) a été fondée en 1962, puis un bureau a été établi à Montréal en 1980 et officialisé en 1986¹³.

- GMMQ : Guilde des musiciens et musiciennes du Québec (environ 3000 membres, loi S-32.1)

La GMMQ représente les musiciens. Elle est la plus ancienne des quinze associations ici étudiées. Elle a compté sur quelques filiales au fil des ans (à Québec et au Saguenay) et reste liée à l'American Federation of Musicians (AFM). Elle a été fondée en 1897, comme section locale 62 de l'AFM. Après seulement trois ans, son adhésion a été révoquée par l'AFM pour des raisons dont on n'est pas certain, mais en 1905, la Musician's Protective Union of Montreal a regagné le giron de l'AFM en tant que section locale 406. La GMMQ actuelle est née de la fusion, le 1^{er} novembre 1988, pour des fins de reconnaissance (pour prouver qu'elle représentait la majorité des artistes de son secteur), de la Guilde des musiciens de Montréal, section locale 406 de l'AFM, et de l'Association des musiciens du Québec, section locale 119.¹⁴

- SARTEC : Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (environ 1000 membres, loi S-32.1)

La SARTEC a été fondée en 1949 par les auteurs de la radio, puis est devenue l'association professionnelle de l'ensemble des auteurs de langue française de l'audiovisuel, accréditée par la CRAAAP en 1989¹⁵.

- SPACQ : Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec (435 membres, loi S-32.1)

La SPACQ a été fondée en 1980 et représente les auteurs de chansons francophones à travers le Canada et les compositeurs de musique au Québec¹⁶.

- UDA : Union des artistes (11 700 membres, loi S-32.1)

¹³ Directors Guild of Canada. DGC. En ligne : <http://www.dgc.ca/> Consulté le 21 décembre 2009.

¹⁴ GMMQ. À propos de la Guilde. En ligne : <http://www.gmmq.com/public/fr/guilde/guilde.asp>. Consulté le 23 mai 2009.

¹⁵ SARTEC. Qu'est-ce que la SARTEC. En ligne : http://www.sartec.qc.ca/la_sartec/mandat.htm. Consulté le 23 mai 2009.

¹⁶ SPACQ. Mission et mandat. En ligne : <http://www.spacq.qc.ca/html/texte.asp?id=45>. Consulté le 23 mai 2009.

L'UDA représente une multitude d'interprètes, des chanteurs aux marionnettistes. Elle est née en 1937 et s'est affiliée à son homologue américain, l'American Federation of Radio Artists (AFRA), pour s'en désaffilier vingt ans plus tard. Au fil des ans, elle a fusionné avec d'autres syndicats, créé une section locale à Toronto et sa propre société de gestion de droits. Sa caisse de sécurité existe depuis 1967. Elle participe aussi à d'autres initiatives collectives comme le Fonds d'investissement de la culture et des communications, la Coalition pour la diversité culturelle, etc.¹⁷

- ACTRA : Alliance of Canadian Cinema, Television and Radio Artists (21 000 membres à travers le Canada, loi S-32.1)

L'ACTRA représente les interprètes anglophones dans les domaines audiovisuels et a été créée dans les années 1940 par un groupe d'acteurs de la radio à Toronto qui ont nommé cette première association RATS (Radio Artists of Toronto Society). D'autres groupes ont ensuite été formés à Montreal et Winnipeg. Au début des années 1960, ces organisations locales ont décidé de créer une organisation nationale, ACTRA.¹⁸

- WGC : Writers's Guild of Canada (1 500 membres à travers le Canada, loi S-32.1)

Au départ, cette guilde était affiliée à ACTRA, mais elle s'en est désaffiliée au début des années 1990¹⁹. Elle représente les auteurs de film, télévision, radio et multimédia²⁰.

- CAEA : Canadian Actor's Equity Association (5 500 membres à travers le Canada, loi S-32.1)

La CAEA représente les artistes anglophones dans les domaines du théâtre, de l'opéra et de la danse. En 1955 s'est tenue la première réunion canadienne de l'Actors' Equity Association (AEA), association américaine existant alors depuis quarante ans. La CAEA a ensuite été formée en 1976, incluant les 2 000 membres canadiens de l'AEA. Comme c'est le cas de la plupart des

¹⁷ UDA. Historique. En ligne : <http://www.uniondesartistes.com/pages/uda/public/faq.html>. Consulté le 23 mai 2009.

¹⁸ ACTRA. A brief history... En ligne : <http://www.actramontreal.ca/> Consulté le 21 décembre 2009.

¹⁹ ACTRA. A brief history... En ligne : <http://www.actramontreal.ca/> Consulté le 21 décembre 2009.

²⁰ WGC. Who we are. En ligne : <http://www.wgc.ca/about/profile.html>. Consulté le 21 décembre 2009.

associations, elle a tenté, au fil des ans, parfois avec succès, parfois sans, de mener la négociation d'ententes collectives avec des producteurs.²¹

- IATSE : International Alliance of Theatrical Stage Employes, Moving Picture Technicians, Artists and Allied Crafts of the United States, Its Territories and Canada (110 000 membres au total, loi S-32.1)

L'IATSE existe depuis plus d'un siècle, mais n'a été que très récemment (2009) reconnue au Québec²². Je parlerai davantage, un peu plus bas, de sa participation au champ culturel québécois.

- AQAD : Association québécoise des auteurs dramatiques (172 membres, loi S-32.1 et loi S-32.01 selon les cas)

Cette association, fondée en 1990, représente les auteurs dramatiques, librettistes, adaptateurs et traducteurs francophones²³.

- CMAQ : Conseil des métiers d'art du Québec (environ 900 membres, loi S-32.01)

Le CMAQ représente les artisans des métiers d'art. « La loi S32.01 sur le statut de l'artiste, votée en 1988 par le Parlement du Québec, amène les secteurs des arts visuels, de la littérature et des métiers d'art à se doter d'une association représentative de leur milieu. ²⁴» Le CMAQ est ainsi le produit d'une fusion entre la Corporation des artisans de Québec (CAQ) et Métiers d'art du Québec à Montréal (MAQAM), et est reconnu en 1988 comme l'organisme chargé d'assurer la défense des droits d'auteur des artisans créateurs dans le cadre de toute activité de diffusion. Je lis dans l'historique du CMAQ divers exemples de sa participation à la gouvernamentalité. Depuis 1994, ses représentants siègent au conseil d'administration de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), avec leurs pairs du cinéma, du disque et du livre, et ont ainsi contribué à développer des programmes de soutien. De plus, différents organismes gouvernementaux se concertent avec le CMAQ pour élaborer des mesures propres à favoriser le

²¹ CAEA. Equity's History. En ligne : <http://www.caea.com/EquityWeb/AboutEquity/Historytimeline.aspx>. Consulté le 21 décembre 2009.

²² IATSE. Welcome to IATSE. En ligne : <http://www.iatse-intl.org/about/welcome.html>. Consulté le 20 septembre 2009.

²³ AQAD. Qui sommes-nous. En ligne : <http://www.aqad.qc.ca/quisommesnous.asp>. Consulté le 23 mai 2009.

²⁴ CMAQ. Historique. En ligne : http://www.metiers-d-art.qc.ca/index.php?option=com_content&task=view&id=87&Itemid=184. Consulté le 25 mai 2009.

développement de la main-d'oeuvre, l'amélioration de la formation, etc.²⁵

- UNEQ : Union nationale des écrivains et écrivaines du Québec (environ 1 400 membres, loi S-32.01)

L'UNEQ est née en 1977. Son historique traite de négociations, de l'évolution de ses services aux membres et de ses rapports aux gouvernements. Par exemple, on y trouve, sous forme de liste, une intervention à la Commission parlementaire sur le statut socioéconomique des créateurs en 1986, précédant de peu les lois sur le statut de l'artiste, et des représentations pour la modification des lois québécoises sur le statut de l'artiste en 2003.²⁶

- RAAV : Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (1 480 membres, loi S-32.01)

Le RAAV a été fondé en 1989. Auparavant un regroupement d'associations, il est devenu une association d'artistes (regroupant des individus et non des organismes), dans un but qu'on devine de reconnaissance, et représente aujourd'hui l'ensemble des artistes professionnels ayant une démarche de création en arts visuels.²⁷

Aujourd'hui, les associations gouvernent toujours les artistes des domaines qu'elles représentent. Elles voient, par exemple par la gestion des catégories de membres, à l'intégration des lois et autres instruments administratifs de différenciation entre artistes plus ou moins professionnels, et participent à leurs transformations par des actions de lobby. J'aimerais maintenant me pencher sur un exemple plus détaillé de la participation des associations à la gouvernamentalité du champ culturel en m'attardant au conflit du cinéma 2005-2007 qui implique l'AQTIS et l'IATSE.

Ce conflit témoigne d'une crise du cinéma qui met en lumière certaines relations de pouvoir. La courte analyse que j'en fais me permet de montrer que les associations participent au champ culturel autrement que par la subjectivation (avec, par exemple, le nouveau découpage des

²⁵ Ibid.

²⁶ UNEQ. Historique. En ligne : <http://www.uneq.qc.ca/a-propos/historique/>. Consulté le 23 mai 2009.

²⁷ RAAV. Qui sommes-nous. En ligne : http://www.raav.org/pls/htmldb/f?p=105:99:0::NO::P99_IM:91. Consulté le 25 mai 2009. L'information sur la transformation de regroupement d'associations à association d'artistes provient de la décision de reconnaissance : CRAAAP. Liste des associations reconnues. Dossiers R-23-91 et R-27-91. Disponible en ligne : <http://www.craaap.gouv.qc.ca/Associations/index.html>. Consulté le 15 mai 2009.

secteurs). Elle offre aussi plusieurs informations pertinentes à la compréhension du cadre général dans lequel s'insère l'élargissement de la notion d'artiste qui sera abordée dans le premier chapitre d'analyse par rapport à l'inclusion. De plus, l'analyse met en évidence la pertinence encore actuelle des analyses de Allor et Gagnon (1994) par la répétition d'un discours positionnant les artistes à la base de la culture.

Conflit AQTIS / IATSE

Lors des audiences concernant les modifications qu'apportait le projet de loi 32 issu de ce conflit, qui devaient le régler définitivement, douze mémoires ont été déposés pour faire valoir différents points de vue, soit ceux des associations d'artistes qui sont majoritairement en accord avec les modifications proposées, ceux des producteurs plus deux de diffuseurs, qui sont généralement en désaccord. Parallèlement au dépôt du projet de loi et à la suite des travaux et des recommandations du Comité permanent à l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes, un comité de travail, présidé par M^e Jean-Paul L'Allier, a aussi été créé dans le but de mener une démarche de réflexion avec les milieux culturels, dans le contexte des transformations technologiques et économiques qui les touchent et qui peuvent avoir des effets sur l'application des lois sur le statut de l'artiste.

Le conflit a commencé en 2005 lorsque l'AQTIS et l'IATSE sont entrées en concurrence pour représenter les techniciens sur les productions cinématographiques américaines tournées au Québec. Un groupe de techniciens insatisfaits de l'AQTIS s'était joint à l'IATSE. Le nombre de productions américaines tournées au Québec a commencé à baisser et les pertes d'argent occasionnées, plus certaines lacunes de l'ancienne version de la loi, ont appelé une intervention gouvernementale. Le projet de loi 32 émane des travaux menés par le médiateur Gilles Charland, à qui Line Beauchamp, la ministre d'alors, avait confié le mandat de régler le conflit de travail opposant l'AQTIS et l'IATSE sur la question de la représentation syndicale des techniciens sur les plateaux de tournage.

Le projet de loi 32, qui a été adopté et est entré en vigueur le 1^{er} juillet 2009, proposait

d'importants changements : redéfinir les secteurs de négociation et la portée des reconnaissances syndicales dans l'industrie des productions audiovisuelles, étendre le champ d'application de la loi sur le statut de l'artiste S-32.1 pour en faire bénéficier les techniciens et les artisans qui participent à ces productions, transférer les responsabilités de la CRAAAP à la CRT (MCCQ, communiqué, 1^{er} avril 2009, non paginé).

Comme on l'a vu précédemment, la définition des secteurs est une partie importante de la négociation. Lors de ce conflit, pour éviter l'abolition d'un des deux syndicats (ou la perte de sa reconnaissance), le gouvernement, se basant sur les discussions entre plusieurs associations, a préféré refaire le partage des secteurs, tâche qui revenait auparavant à la CRAAAP. Puisque cette redéfinition des secteurs est en grande partie basée sur des négociations entre des associations (d'artistes et de productions), ensuite officialisée par le gouvernement, on peut dire qu'elles ont réussi à contourner dans une certaine mesure cet instrument auparavant important du dispositif, la CRAAAP, ce qui montre qu'il devenait désuet :

33. Pour l'application de la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma (L.R.Q., chapitre S-32.1), **malgré toute décision antérieure**, dans le cadre des productions audiovisuelles mentionnées à l'annexe I de cette loi, les secteurs de négociation applicables et les reconnaissances des associations d'artistes sont, en regard des fonctions visées à l'article 1.2, ceux établis par les articles 35 et 36 de la présente loi, sous réserve des mesures prévues par les articles 39 à 44. (Projet de loi 32, 2009, article 33, mon soulignement)

Le transfert des fonctions de la CRAAAP à la CRT s'inscrit dans un questionnement néolibéral : « pourquoi gouverner ? gouverne-t-on trop ? » et la réduction de la taille de l'État. Les artistes ne semblent plus nécessiter une gestion à part. Ils sont, après tout, des travailleurs eux aussi. En effet, les mémoires des associations stipulent que ce sera mieux pour les conditions de travail des artistes d'avoir leurs reconnaissances gérées par la CRT, qui s'occupe de tous les travailleurs, par exemple : « le règlement des litiges par la juridiction de droit commun renforcera l'intégration des artistes au marché du travail et permettra ainsi une appréhension plus juste de leurs conditions d'engagement » (APASQ, 2009).

Bref, les ententes conclues entre les deux associations, qui ont servi de base au projet de loi, sont un exercice de gouvernement de soi du milieu du cinéma pour rétablir la stabilité financière de l'industrie, qui est ensuite passé par un processus législatif et s'est étendu aux autres domaines

avec le Comité L'Allier²⁸. Certains instruments ont fortement contribué à ces ententes. Le comité de travail créé spécifiquement pour résoudre ce conflit a dû rétablir le dialogue (Lussier, 2008) entre les associations, ce qui a aidé à définir de nouveaux secteurs. En même temps, le gouvernement a relocalisé la négociation, qui aurait pu lui échapper, dans son cadre. Avec ce conflit et ses suites, on comprend mieux le rôle des associations dans ces transformations et leurs manœuvres pour conduire les autres ainsi qu'elles-mêmes.

La mise en place du Comité L'Allier, cousin du projet de loi 32, est justifiée par la place « importante » des artistes dans la société québécoise. On trouve ici un discours similaire à ce qu'ont relevé Allor et Gagnon (1994) quant aux artistes comme étant à la base d'une culture qui constitue le socle de l'identité d'un « peuple », tel qu'affirmé dans le texte de l'UDA :

Pourquoi "les artistes et les créateurs d'abord" ? Parce qu'historiquement, ce sont eux qu'on a voulu protéger.

Parce qu'ils sont le **point de départ, l'essence et l'âme** même de toute création et manifestation culturelles.

Parce que ce bouillonnement culturel dont nous sommes si fiers, parce que **cette culture qui nous définit et représente si bien notre unicité, c'est à eux qu'on la doit**. C'est à eux que l'on doit l'évolution et la concrétisation de notre culture. Sans eux, toute notre culture et, par définition, **notre peuple même** ne seraient qu'intuitions évanescentes.

Quiconque prétend travailler pour les Québécois, **pour leur mieux-être, pour la protection de leur langue**, le français, et, dans certains cas, **pour leur survie même**, ne peut ignorer **les bienfaits extraordinaires dont nous font profiter nos artistes** et nos créateurs.

Ils nous rassemblent parce qu'ils nous ressemblent. (UDA, 2009, mon soulignement)

Le Comité L'Allier, tout comme le Comité permanent pour l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes, est un instrument de gouvernement ayant pour fonction de susciter un dialogue et d'encadrer les discussions entre différents acteurs du champ culturel, qui ont chacun des intérêts. Le Comité L'Allier sollicite les avis de divers intervenants comme l'UDA et prend connaissance de plusieurs documents comme les études du Comité permanent pour l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes. Ainsi, s'impliquer (Lussier, 2008) dans des comités permet à une association comme l'UDA d'agir sur plusieurs acteurs en les sensibilisant à des problèmes spécifiques. Dans le cas du conflit du cinéma, ces problèmes particuliers étaient l'abolition de la CRAAAP et le partage des secteurs entre l'AQTIS et l'IATSE tel que discuté ci-haut, et l'élargissement du champ d'application de la loi S-32.1 pour

²⁸ Le Comité L'Allier est chargé de consulter les milieux artistiques visés par les deux lois sur le statut de l'artiste afin d'étudier et de proposer des recommandations par rapport aux changements qui les affectent.

que plus de techniciens puissent être membres d'une association. Dans le cas du Comité L'Allier, ces problèmes particuliers pourraient être, par exemple, la fragmentation des producteurs (versus leur regroupement comme le demandent les associations d'artistes), l'impact des changements technologiques sur les différents domaines artistiques, etc.

Pour Lazzarato²⁹, les syndicats n'arrivent plus à problématiser ce qui arrive à la société, ils ont perdu tout pouvoir d'institution et se limitent à défendre et gérer ce qui est déjà institué. Dans le cas des associations reconnues, ce qui est déjà institué est principalement constitué du statut de l'artiste. Un élément important du champ culturel est donc cette notion de statut professionnel de l'artiste, qui sert de base à la reconnaissance professionnelle, et dont sont garantes les associations : « Le statut de l'artiste, version appauvrie et vulgaire de l'"autonomie de l'art", est aujourd'hui tout simplement un instrument politique de division et de codification disciplinaire de la 'créativité humaine'.³⁰ »

Le statut de l'artiste instaure des partages entre artistes. Par exemple, selon ses activités, on entre dans une catégorie de travailleurs (temps plein, temps partiel, autonome, à charge, chômeur, inactif, étudiant, etc.), un domaine (cinéma, musique, etc.), un niveau de professionnalisme : « Inclusion et exclusion sont des " variables " de l'action gouvernementale qui, par ailleurs, a tendance à multiplier les cas, les situations, les statuts entre ces deux limites. Le gouvernement agit donc en définitive moins par *partage* que par *modulation* des divisions, des différences. » (Lazzarato, 2008 : 27) La séparation des domaines artistiques, des secteurs de négociation et les lois comme celles sur le statut de l'artiste (qui définissent qui peut être artiste professionnel) produisent ces différenciations dont parle Lazzarato.

Outre leur lobby, les associations ont, au fil des ans, incorporé plusieurs services aux membres, comme les caisses de retraite et les formations de perfectionnement. Elles mettent parfois en place des activités spéciales, comme une conférence sur les possibilités d'emploi en jeux vidéos

²⁹ Lazzarato, M. « Saisir le politique dans l'événementiel », entrevue par B. Massumi et E. Manning le 27 novembre 2008, dans *Inflexions no.3 – Micropolitiques : Explorations de l'éthico-esthétique*. En ligne : http://www.senselab.ca/inflexions/volume_3/node_i3/PDF/lazzarato%20saisir%20le%20politique.pdf. Consulté le 1 décembre 2009.

³⁰ Holmes, Brian. « Exception culturelle, politique sociale » *Multitudes*, 25 octobre 2003. En ligne : http://multitudes.samizdat.net/spip.php?page=imprimer&id_article=1196. Consulté le 28 mars 2009.

pour les musiciens. Les associations offrent donc des outils aux artistes pour se professionnaliser, mais les associations se professionnalisent elles aussi. L'UDA est dotée d'une direction générale indépendante depuis plusieurs années, par exemple, ce qui fait en sorte qu'elle continue de fonctionner, n'est pas secouée de fond en comble par un changement politique, un changement de présidence. Cette professionnalisation de l'association lui permet de continuer d'offrir ses services aux artistes sans interruption, permettant ainsi qu'ils se professionnalisent à leur tour.

La professionnalisation des artistes

Cette piste de professionnalisation fait écho à quelques éléments soulevés dans les formations discursives analysées par Allor et Gagnon (1994) au sujet des artistes. La culture contribue au développement social et est un objet de gestion et de législation par l'État. À l'intervention de l'État s'ajoute le développement économique, où les industries culturelles deviennent un facteur de production de l'identité nationale. Les artistes sont alors des professionnels qui produisent des biens et des services culturels. Ensuite, la création comme point de départ de la culture (et donc de l'identité nationale), une formation récente, émerge dans les années 1980-1990 parallèlement à l'éclosion d'un nombre grandissant d'associations. En entrecroisant ces formations, les artistes deviennent « essentiels au tissu social et, plus précisément, essentiels en tant que professionnels » (Allor et Gagnon, 1994 : 21). Les auteurs identifient alors la recherche d'une reconnaissance par les artistes, reconnaissance qui engendre un certain professionnalisme corporatiste caractérisé par des associations qui défendent les intérêts d'une profession en parlant au nom de tous les artistes qui l'exercent et dont les implications touchent des questions de représentation et de critères de professionnalisme.

Dans les discours publics analysés, les citoyens québécois sont représentés en tant que peuple politique moderne appartenant et participant à une culture québécoise (Allor et Gagnon, 1994). Je pense que la pleine citoyenneté des artistes passe par leur participation à la production de la culture québécoise et donc par la professionnalisation. Aujourd'hui, la citoyenneté s'exerce dans un contexte néolibéral et les considérations par rapport au professionnalisme sont intimement liées au marché, à l'entrepreneuriat des artistes. Dans le néolibéralisme, au-delà d'un modèle de marché, un modèle de société émerge, où les relations entre individus sont de concurrence.

Puisque la citoyenneté est construite sur la participation à la culture québécoise, participation en grande partie économique, je pense que la pleine citoyenneté des artistes passe par la professionnalisation, parce que la professionnalisation les inscrit dans le marché en tant que professionnels qui, par leurs productions, participent à cette culture (et non en tant que contestataires qui détruisent, pour caricaturer). Leur professionnalisation passe notamment par les associations, non seulement par l'établissement de normes professionnelles contraignantes, mais aussi par plusieurs services qui permettent aux artistes d'augmenter leur employabilité, d'investir sur eux-mêmes. C'est sur ce dernier aspect que je souhaite me pencher, m'attardant à l'aspect de la gouvernementalité qui a trait à la subjectivation des artistes.

Subjectivation des artistes

Un dispositif comme le champ culturel opère à travers des pratiques, discours et savoirs, par la formation de sujets qui assument leur identité et leur liberté dans le processus même de leur assujettissement (Agamben, 2007). Pour Foucault (1975), l'effet principal d'un dispositif sur un sujet est d'ailleurs l'auto-régulation de son comportement. Pour Robertson (2004), « cultural policy is part of the state's apparatus used to mould members of the population, which is most effectively carried out by "managing the public by having it manage itself" (Miller 60). » (p. 228).

Les rapports de pouvoir ont un effet de normalisation et d'auto-régulation. La norme, une fois intégrée, constitue un principe d'individualisation grâce auquel chacun accède à lui-même en se référant à la règle disciplinaire « qui cherche à montrer comment l'intériorité des conduites individuelles se soumet à une valeur considérée comme l'expression d'un fonctionnement normal de l'individu par opposition à un comportement pathologique. » (Devilleine, 2004 : 123-125) L'opération de normalisation des individus est organisée sans le recours à une norme externe au processus, mais en s'appuyant sur les différences elles-mêmes dans la population. La population « artiste » est caractérisée par un travail à la pige et précaire (Hill Stratégies, vol. 7, n° 5, 2009). Les associations reconnues regroupent plus de 17 000 individus, soit plus de la moitié des

artistes³¹ au Québec (MCCQ, 2004; Hill Stratégies, vol. 7, n° 5, 2009). Elles normalisent les artistes en les intégrant au marché du travail, en les rendant « professionnels », à la fois par leurs contraintes et leurs services.

Le sujet est celui qui est ainsi déterminé de l'intérieur, assujetti à un réseau normatif qui l'intègre à un espace social (Devilleine, 2004). Les sujets résultent de la relation entre les individus et les dispositifs, ils se constituent donc dans les relations de pouvoir. Les termes primitifs de la relation ne sont pas des sujets a priori, c'est la relation qui détermine les éléments sur lesquels elle porte (Strauser, 2004). Pour opérer, le dispositif produit inévitablement des subjectivations : « Le terme dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être³². C'est pourquoi les dispositifs doivent toujours impliquer un processus de subjectivation. Ils doivent produire leur sujet. » (Agamben, 2007 : 26-27) Le dispositif est avant tout un producteur de sujets, à travers une série de pratiques, de discours, de savoirs, et c'est ce par quoi il gouverne, ces sujets s'incarnant dans des corps (librement) dociles. L'individualisation fait en sorte que les sujets se gouvernent eux-mêmes (ils sont libres, on ne les force pas), tout en étant assujettis à des normes qui dirigent leur conduite. Un même individu est le lieu de plusieurs subjectivations, situé entre plusieurs dispositifs.

Pour Banks (2007), l'apport de Foucault est de révéler comment les techniques d'individualisation sont centrales à l'exercice du pouvoir ainsi que d'exposer comment les individus sont complices de son exercice à travers leurs pratiques : « Central to this 'conduct of conduct' is the manipulation of individual's 'desires, aspirations, interests and beliefs' (...) through ensuring that subjects are embedded in institutional contexts that enable the *self-exercise* of power. » (p. 42, italiques originales) L'individu est encouragé à croire qu'il est lui-même auteur de son destin, un individu libre, ayant la capacité de déterminer ses propres actions et devant le faire afin de réaliser la promesse d'une vie significative.

³¹ Selon les deux études citées, le nombre d'artistes « total » est basé sur le recensement de 2006 (Hill Stratégies) et le nombre de membres est basé sur les déclarations d'impôts de 2001 (MCCQ). Si on additionne le nombre de membres actuel des associations en se basant sur les informations trouvées sur leurs sites Web (voir section Historique des associations plus haut), on arrive plutôt à un total d'environ 25 000. Toutefois, un nombre inconnu d'artistes peuvent être membres de plus d'une association à la fois, réduisant ainsi le pourcentage de membres sur le nombre total d'artistes.

³² Le vocabulaire d'Agamben est différent de celui de Foucault. L'être revoie, selon ce que j'en comprends, au corps chez Foucault. Les corps sont le lieu de plusieurs subjectivations. Les individus, des corps subjectivés, forment les populations.

D'après Deleuze (1990), on passerait, au cours des dernières décennies, d'une société disciplinaire à une société de contrôle qui modulerait les comportements des sujets en plusieurs degrés d'inégalités au lieu de les partager de façon binaire (inclus/exclus, normal/anormal, employé/patron, professionnel/amateur). La norme ne prend plus ainsi la forme normal/anormal, mais comporte plusieurs degrés de normalité. Le gouvernement des conduites des artistes s'exerce dans l'espace ouvert de la mobilité, par une modulation de la professionnalisation (amateur, étudiant, professionnel), par des politiques qui favorisent une modulation des inégalités et mobilisent ainsi les intérêts individuels (Lazzarato, 2008).

Bref, les pratiques de professionnalisation mises en œuvre par les associations contribuent au gouvernement des artistes, qui exercent leur liberté dans un environnement normalisateur (dispositif du champ culturel). Cet environnement est aussi depuis plusieurs années partie prenante d'un marché du travail néolibéral. C'est pourquoi, dans ce contexte, je propose que la professionnalisation rendue possible par les associations participe à la subjectivation des artistes en « entrepreneur de soi ». C'est sur cette subjectivation que je concentrerai mes analyses.

Du Gay (1996) explique la prédominance actuelle de la figure de l'entrepreneur. Pour lui, le contexte d'entrepreneuriat forme les individus d'une manière particulière, en entrepreneurs d'eux-mêmes. Une vie humaine individuelle est conçue comme une entreprise dans laquelle l'individu est continuellement engagé, pour laquelle il fait des investissements pour sa reproduction, sa préservation, sa valorisation en tant que capital. Cette subjectivation fonctionne à travers sa responsabilisation individuelle, tenue pour économiquement désirable et personnellement *empowering*.

Question spécifique

Comment les associations professionnelles participent-elles à la subjectivation des artistes en « entrepreneur de soi » ?

Le pouvoir exercé par les associations rend certaines choses possibles pour les artistes (investir sur soi par des formations, des assurances, etc.) et leurs services me semblent renforcer un modèle d'entrepreneur.

Je pense que les associations, en fournissant aux artistes les conditions d'une pleine citoyenneté par le biais de plusieurs services, contribuent à la formation de sujets entrepreneurs de soi, c'est-à-dire de sujets qui investissent sur eux-mêmes à travers ces services et participent ainsi pleinement à la production d'une culture nationale. Je désire donc analyser les mécanismes par lesquels elles incitent les artistes à se professionnaliser, à investir sur eux-mêmes.

2 Méthodologie

Mon questionnement spécifique m'amène à sélectionner seulement une partie des pratiques des associations. Je dois donc préciser lesquelles j'analyserai. Comment ? Cette sélection se rapporte à la construction d'une archive. J'explique alors comment j'ai choisi certaines pratiques et pourquoi j'ai décidé d'inclure des entretiens dans cette archive. À travers celle-ci, je dois ensuite voir comment ces pratiques subjectivisent les artistes, c'est-à-dire déceler des mécanismes de production des sujets. Comment ? Les sujets étant constitués dans les relations de pouvoir, j'aborde les techniques du pouvoir, puis mon processus d'analyse.

Combinaison de méthodes

La gouvernementalité suppose une part d'autonomie au sens où les artistes mettent en œuvre cet exercice du pouvoir sur eux-mêmes. L'analyse que je propose englobe, d'une part, la collecte de matériaux qui fourniront une idée de la subjectivation impliquée par les pratiques des associations et, d'autre part, des entretiens qui offriront quelques exemples de cette subjectivation, de ses effets sur des individus. En m'intéressant non à leur interprétation des associations, mais à leurs pratiques par rapport aux services offerts par ces dernières, leurs propos seront articulés dans le cadre de la gouvernementalité. Ainsi, j'inclus dans mon archive ma propre production d'entretiens avec des artistes.

J'analyse non seulement ce que l'exercice du pouvoir par les associations rend possible pour les artistes, mais je m'intéresse aussi à comment, individuellement, ils mettent en œuvre cet exercice du pouvoir sur soi propre à la gouvernementalité. Selon Banks (2007), des critiques de l'approche de la gouvernementalité suggèrent que :

the practical capacities of individualized cultural workers to counter corporate instrumentality ought to be more central to Foucauldian/governmental analyses – otherwise, critics run the risk of overemphasizing the controlling and constraining aspects of power, so mirroring the somewhat one-sided notion of power contained within the more conventionally Marxist critical theory approaches (p. 66).

L'individualisation permet justement une certaine résistance : « But in order to do this [managing the public by having it manage itself], there is nevertheless a measure of autonomy that can potentially function beyond subjugation. » (Robertson, 2004 : 228) Des bribes de contre-pouvoir peuvent ainsi émerger des analyses, même si elles ne sont pas au centre de l'étude.

La difficulté des entretiens, qui se concentrent sur quelques individus seulement, consiste en leur caractère très micro et la difficulté de les relier à une vue d'ensemble, macro. Cette difficulté se résout en comparant mes analyses à d'autres études articulées autour de questionnements semblables. Les entretiens complètent l'archive au sens où celle-ci englobe alors à la fois les pratiques des associations et des artistes. Elle offre ainsi une idée de la subjectivation impliquée par les pratiques des associations et quelques exemples de cette subjectivation.

Archive

L'archive au sens foucauldien peut être définie comme une structure décentrée, un système dans lequel une multiplicité de discours sont créés à partir des éléments disponibles (Featherstone, 2006). En se référant à la figure du flâneur et à la lecture en diagonale de Foucault, Featherstone (2006) parle du regard de l'archiviste comme d'un regard discriminatoire, à travers lequel un événement peut être isolé et donné une signification. Le flâneur parcourt l'archive dans un état à demi éveillé afin de s'ouvrir aux possibilités, aux juxtapositions inhabituelles et aux nouvelles perceptions. Tout est potentiellement significatif et peut entrer dans l'archive, instable et contingente. L'archive est ainsi constituée par la chercheuse (elle n'y est pas préexistante), et rassemble du matériel épars et diversifié. Une multiplicité d'éléments peuvent faire partie de l'analyse, mais l'archive n'a pas à être exhaustive ni à rassembler un seul type de matériel.

Je comprends aussi qu'une archive ne constitue pas seulement le matériel d'analyse, mais les relations entre les matériaux, donc à la fois la matière et le résultat de l'analyse, qui arrive à montrer des rapports de pouvoir :

De même, dans l'ordre de l'histoire on peut dégager le modèle selon lequel une époque fonctionne dans l'entrecroisement de ses flux hétérogènes, dans l'articulation des formes de pouvoir, de résistance, d'exclusion et de découpage moraux par lesquels s'organise la visibilité de cette frontière particulière qui passe entre le mal et le bien, très variable d'une époque à

l'autre. Elle est comme la figure d'un Kaléidoscope ou d'un cube aux éléments modulables. Et l'agencement de cette variété Foucault l'appelle précisément une *archive* lorsque l'analyse sait la localiser et y reconnaître l'ensemble des rapports de force qui s'y stabilisent pour un temps. (Martin, 2004 : 10)

Martin (2004) parle toutefois ici de l'archive d'une époque articulée autour d'une frontière. Mon projet n'est pas si ambitieux. Il s'agit pour moi de repérer les techniques du pouvoir sur la subjectivation des artistes qui passent par les associations. Ma principale difficulté a été de constituer une archive manipulable, vu sa grandeur possible.

Pratiques des associations

Par rapport aux artistes et aux associations, une frontière visible pour moi se trouve entre les membres et les non-membres, où on passe d'artiste à artiste professionnel. Les associations se réclament de la gestion de cette frontière, c'est pourquoi les politiques de *membership* sont mon point de départ pour l'analyse. Elles me permettent de voir ce qu'il faut pour devenir professionnel, pour accéder aux services des associations. Ces politiques sont donc importantes pour le gouvernement et la subjectivation des artistes.

De plus, les références aux lois sur le statut de l'artiste sont nombreuses dans ces politiques de *membership* et dans la définition du mandat des associations. Je choisis donc de les inclure dans mes analyses afin de voir qui peut être couvert par ces lois. Je les lis en cherchant spécifiquement quels artistes sont visés. Ces deux outils (lois et politiques) déterminent la base de l'inclusion dans les associations.

Toutefois, les lois occupent un double statut dans cette étude, c'est-à-dire que je les utilise à la fois comme matériel à analyser et comme outil pour me fournir des indices sur les pratiques des associations. Comme je l'ai expliqué plus haut, l'archive est constituée par la chercheuse, qui assemble du matériel épars et diversifié. Les lois sur le statut de l'artiste sont un des premiers documents qui me sont venus en tête quand j'ai commencé à penser aux associations, à leur participation à la gouvernementalité du champ culturel et à leur historique. On y trouve des suggestions d'actions ou de services sous le titre « effets de la reconnaissance » (L.R.Q.,

chapitres S-32.1 et S-32.01, mises à jour mai 2009), qui confèrent des « droits et pouvoirs » (L.R.Q., chapitre S-32.1, mise à jour mai 2009) aux associations ou des fonctions obligatoires et suggérées dans le cas de la loi S-32.01.

Adoptée en 1987, la loi S-32.1 reconnaît un statut professionnel aux artistes du spectacle, du disque et du cinéma. La reconnaissance confère à l'association les droits et pouvoirs suivants :

<i>Extrait du texte de loi</i>	<i>Pratiques des associations qui s'y rattachent</i>
24. Dans le secteur de négociation qui y est défini, la reconnaissance confère à l'association d'artistes les droits et pouvoirs suivants: 1° défendre et promouvoir les intérêts économiques, sociaux, moraux et professionnels des artistes	Cet alinéa est englobant, il peut couvrir les pratiques allant du lobby au gouvernement aux ententes collectives.
2° représenter les artistes chaque fois qu'il est d'intérêt général de le faire et coopérer à cette fin avec tout organisme poursuivant des intérêts similaires	Cette représentation peut être lue comme une action de lobby et de collaboration avec d'autres organisations.
3° faire des recherches et des études sur le développement de nouveaux marchés et sur toute matière susceptible d'affecter les conditions économiques et sociales des artistes	Cet alinéa renvoie à des études.
4° fixer le montant qui peut être exigé d'un membre ou d'un non-membre de l'association 5° percevoir, le cas échéant, les sommes dues aux artistes qu'elle représente et leur en faire remise	Ces alinéas renvoient à la gestion de cotisations (adhésion, caisses de retraite, vacances, droits d'auteur).
6° élaborer des contrats-types pour la prestation de services et convenir avec les producteurs de leur utilisation lorsqu'il n'y a pas d'entente collective 7° négocier une entente collective, laquelle doit prévoir un contrat-type pour la prestation de services par les artistes (L.R.Q., chapitre S-32.1, mise à jour mai 2009, article 24)	Ces alinéas renvoient à l'élaboration de contrats-types et à la négociation d'ententes collectives.

Dans la colonne de droite, j'ai noté les pratiques qui peuvent se rattacher aux pouvoirs conférés par la reconnaissance. Plusieurs des pratiques auxquelles les alinéas renvoient ont trait à une partie de la gouvernementalité qui a été abordée en problématique, par exemple le lobby, les relations à d'autres organismes et les études qui produisent un savoir sur la population.

Adoptée un an après la première, la deuxième loi relative au statut de l'artiste confirme le statut professionnel des artistes oeuvrant dans trois autres grands domaines artistiques (arts visuels, littérature et métiers d'arts). Contrairement à la loi S-32.1, elle ne vise pas la négociation

d'ententes collectives avec les producteurs, mais vise plutôt la clarté des rapports entre artistes et diffuseurs quant à l'utilisation par ces derniers de leurs oeuvres, en imposant des exigences particulières quant à la forme des contrats individuels les liant.

<i>Extrait du texte de loi</i>	<i>Pratiques des associations qui s'y rattachent</i>
25. Dans le domaine visé, l'association ou le regroupement reconnu exerce les fonctions suivantes: 1° veiller au maintien de l'honneur de la profession artistique et à la liberté de son exercice 2° promouvoir la réalisation de conditions favorisant la création et la diffusion des œuvres 3° défendre et promouvoir les intérêts économiques, sociaux, moraux et professionnels des artistes professionnels 4° représenter les artistes professionnels chaque fois qu'il est d'intérêt général de le faire	Ces alinéas sont très vagues, ils peuvent couvrir toutes sortes de pratiques. L'article 26 renseigne un peu mieux sur ce que peuvent signifier ces fonctions.
26. Pour l'exercice de ses fonctions, l'association ou le regroupement reconnu peut notamment: 1° faire des recherches et des études sur le développement de nouveaux marchés et sur toute matière susceptible d'affecter les conditions économiques et sociales des artistes professionnels	Cet alinéa renvoie à des études.
2° représenter ses membres aux fins de la négociation et de l'exécution de leurs contrats avec les diffuseurs	Cet alinéa renvoie aux contrats obligatoires entre artistes et diffuseurs et au rôle de représentation de l'association.
3° imposer et percevoir des cotisations 4° percevoir, à la demande d'un artiste qu'il représente, les sommes qui sont dues à ce dernier et lui en faire remise 5° établir et administrer des caisses spéciales de retraite	Ces alinéas renvoient à la gestion de cotisations, de droits d'auteur et de caisses de retraite. Des cotisations peuvent être perçues pour l'adhésion, les vacances, les assurances, etc.
6° dispenser des services d'assistance technique aux artistes professionnels 7° organiser des activités de perfectionnement	Ces alinéas renvoient à des activités de formation.
8° élaborer des contrats types de diffusion des œuvres des artistes professionnels et en proposer l'utilisation aux diffuseurs (L.R.Q., chapitre S-32.01, mise à jour mai 2009, articles 25 et 26)	Cet alinéa renvoie à l'élaboration de contrats-types. Il complète l'alinéa 2.

Cet exercice me fournit une liste de pratiques assez similaires entre les deux lois : représentation, négociation d'ententes collectives et élaboration de contrats-types, études, perception de cotisations (pour l'adhésion, les caisses de retraites, etc.), formation.

Les éléments identifiés à la lecture des lois rejoignent ceux trouvés sur les sites Web des associations, mais dans des proportions différentes. J'avais d'abord regardé les lois en me disant que leurs sites Web ne présenteraient peut-être pas toutes leurs pratiques et que j'en découvrirais peut-être d'autres ainsi. Afin d'avoir une meilleure idée des éléments que je devais analyser, j'ai en effet exploré les sites Web des associations, en prenant note de tout ce dont elles traitent, en relevant particulièrement les éléments sur lesquels elles-mêmes insistent : outre les politiques de *membership*, les formations et les caisses de retraite m'ont semblé prendre beaucoup de place, ainsi que divers outils d'information.

Les sites Web des associations constituent la principale plateforme où elles présentent et détaillent les services dont les interviewés m'ont parlé. C'est pourquoi je me réfère surtout à ceux-ci (et aux propos des artistes interviewés) dans les analyses des prochains chapitres. D'autres lieux où les rapports de pouvoir ou les effets des investissements sont visibles, comme le conflit du cinéma ou d'autres études, interviennent à certains moments dans les analyses, mais j'ai remarqué une richesse de mécanismes qui contribuent à subjectiver les artistes en entrepreneur de soi, présentés sur les sites Web. Les associations parlent aussi de leurs services dans des documents promotionnels, par exemple, mais on y retrouve à peu près la même information et ils sont moins facilement accessibles que les sites Web.

À partir des principales pratiques des associations, j'ai fait une fiche pour chacune comprenant ces catégories : politique de *membership*, formation, caisse, entente collective, service juridique, représentation, communication et autres services offerts. Ces catégories englobent aussi tout ce qui a été soulevé ci-haut. Par exemple, les études se retrouvent souvent dans *formation* (on fait des études sur les besoins en formation) ou dans *communication et autres* (on fait des études sur leurs conditions socioéconomiques, qui servent probablement au lobby), et les cotisations dans *politique de membership* ou *entente collective*. À partir de ces fiches, j'ai pu repérer plus facilement des pratiques qui sont communes à toutes les associations et les analyser plus en détails.

Ce ne sont pas toutes les pratiques des associations qui m'intéressent pour l'analyse. Je retiens celles qui tendent à donner des outils aux artistes pour devenir entrepreneurs d'eux-mêmes.

Toutefois, il est difficile de savoir à l'avance lesquelles incitent à investir sur soi et lesquelles ne le font pas. Les caisses de retraite et les formations me semblent les services des associations les plus près de cette possibilité d'investissement individuel, évident dans le cas des caisses (investissement financier sous forme de REER). Quant aux formations, je pense qu'un artiste choisit de suivre une formation parce qu'elle lui apportera quelque chose qu'on peut considérer comme le rendement individuel de cet investissement, par exemple un meilleur emploi. Je retiens principalement les pratiques dont m'ont parlé les interviewés. Les autres pratiques des associations pourraient avoir une effectivité sur la subjectivation ou une effectivité autre. Elles pourraient aussi affecter les pratiques à l'étude. Ce sont des aspects qui seraient à étudier davantage.

De plus, deux études ont aussi été amenées à mon attention par mon directeur de recherche. Ce sont des études qui portent sur les revenus des artistes. L'une prend comme base d'échantillonnage les déclarations d'impôts des artistes membres des associations reconnues (MCCQ, 2004) et l'autre le recensement, qui inclut les artistes membres et non-membres (Hill Stratégies, vol. 7, n° 5, 2009). Ces études m'ont paru intéressantes puisqu'il y a des écarts de revenus entre les deux, leur principale différence étant que l'une se concentre sur les membres exclusivement et l'autre non. Par rapport à l'entrepreneur de soi, les investissements des membres semblaient donc avoir une certaine rentabilité.

Un dernier élément s'ajoute à mon archive. C'est un événement d'actualité qui a retenu mon attention : la modification de la loi S-32.1 suite au conflit entre l'AQTIS et l'IATSE dans le domaine du cinéma, conflit qui s'est étalé sur quelques années. Ainsi, j'analyse le projet de loi et les mémoires produits par toutes les associations qui en ont déposé un à l'Assemblée nationale lors des audiences pour la modification de cette loi. Une grande partie de ce conflit a été expliquée en problématique, sous l'angle de la participation des associations à la gouvernementalité du champ culturel. Puisque ce conflit s'étale sur plusieurs années et comporte plusieurs dimensions, je me concentre, dans les prochains chapitres, sur l'élargissement de la notion d'artiste, qui touche de près l'inclusion professionnelle (qui peut investir sur soi à travers les services des associations) et qui complètera donc l'analyse des lois et des politiques de *membership*.

J'avais aussi, au départ, l'idée de demander un accès aux archives des associations. Des personnes bien avisées m'ont cependant déconseillé cette méthode. Il n'est pas certain sous quelle forme cette archive existe, si elle existe, et je risquais de me retrouver avec un fouilli impossible à démêler ou demandant énormément de temps, pour des résultats forts incertains. De plus, l'accès à des sections spécifiques des sites Web est contrôlé par mot de passe et par catégorie (artiste, producteur). On ne requiert pas de mot de passe pour les « visiteurs » des sites (comme moi), mais ils ont accès à moins de pages. Les entretiens m'ont renseignée sur la section « artiste » à laquelle je n'avais pas accès et qui comprend principalement les listes des productions en cours et à venir et des bottins de producteurs et d'autres acteurs du champ culturel.

Pratiques des artistes

Comme je l'ai dit plus haut, je souhaitais faire des entretiens afin de voir les investissements sur soi que font quelques individus à partir des services des associations. Les sujets se gouvernant eux-mêmes dans certains cadres contraignants, ils disposent d'une certaine autonomie. On peut alors dire que les individus sont appelés à se soumettre, mais qu'il y a aussi des possibilités de résistance. Les pratiques (racontées) des interviewés permettent de voir différentes réactions possibles face aux pratiques des associations.

Pour voir les investissements qu'ils auraient pu faire au fil des ans ainsi que leurs retombées, il me fallait absolument connaître plusieurs années de leur parcours professionnel, et l'entretien était le seul moyen d'y accéder rapidement. Les entretiens obtenus sont des narratifs (Ryan et Russel Bernard, 2003), impliquant un désir de plaire ou de bien paraître, des choix de la part des interviewés d'aborder certains aspects basés sur des souvenirs plus ou moins clairs, en plus de mes interventions pour aborder certains thèmes précis (comme la formation). Je n'en étudie pas la dimension narrative, je m'intéresse plutôt aux pratiques des artistes par rapport aux associations.

Qui choisir pour ces entretiens ? D'abord, des membres. Mais aussi des représentants qui peuvent parler des pratiques de leurs membres de manière générale, alors que les membres parlent plutôt de leurs pratiques individuelles ou de groupes restreints. De plus, je n'ai pas rejeté les non-membres, parce qu'ils entrent aussi dans le giron des associations. Par exemple, s'ils veulent signer un contrat avec un producteur qui fait partie d'une entente collective, ils sont tenus de payer un permis de travail à l'association qui couvre leur secteur. Ils peuvent aussi souvent s'inscrire aux activités offertes par les associations comme les formations.

- **Disponibilité**

Dans le cadre de ce mémoire, j'ai pu réaliser seulement quelques entrevues. Je les considère comme des cas de figure, des exemples (membre comédien, technicien, représentant, non-membre) tout en sachant que chaque parcours reste unique, bien qu'on puisse tracer des régularités en comparant leurs parcours entre eux, avec des rapports ou d'autres recherches. Par exemple, le rapport des travaux du Comité Relève et pratiques émergentes de l'organisme Culture Montréal présente un résumé de ce qui a été discuté lors de table-rondes avec des artistes de la relève, à l'occasion des Rendez-vous de novembre 2007, consultation qui regroupait plusieurs organismes culturels motivés par le déploiement et la consolidation de la vision de Montréal comme métropole culturelle, et dont une partie des discussions portait sur les associations.

Au départ, je voulais interroger des gens que je ne connaissais pas du tout. Pour les représentants des associations, cela n'a pas été trop compliqué. Je leur ai tous envoyé un courriel dans lequel je présentais sommairement ma recherche. Quelques-uns étaient volontaires, mais demandaient que je les recontacte quelques semaines plus tard. Seul un d'entre eux était disponible dès lors.

Trouver des membres a été un peu plus compliqué. Après avoir remarqué, en jetant un coup d'œil trop rapide, que leurs adresses courriel individuelles étaient disponibles sur les sites des associations, j'ai décidé de les contacter au hasard. J'ai recopié toutes les listes de membres dans un fichier et j'ai fait un tri aléatoire, pensant contacter le premier en premier, puis le deuxième, le troisième, etc. Cette méthode s'est avérée être une mauvaise idée. L'UDA, l'association la plus importante en nombre, ne fournissait pas la liste de ses membres. Dans les listes disponibles,

plusieurs artistes ne fournissaient pas leur adresse courriel, et le même nom pouvait revenir plus d'une fois dans le cas d'artistes membres de plus d'une association.

J'ai donc décidé de procéder par contacts. Plus précisément, un membre de l'UDA (que j'appellerai Maxime³³) m'a été référé par un collègue étudiant après que j'aie lancé un appel à tous sur Facebook³⁴. J'ai contacté directement une membre de l'AQTIS (que j'appellerai Frédérique) qui est une amie à moi, ainsi qu'une non-membre (que j'appellerai Alexandre). Je contactais Frédérique pour lui demander si elle connaissait des membres sans savoir qu'elle l'était, et j'avais déjà parlé à Alexandre dans le cadre d'un travail de cours.

Bien que je sois assez proche de Frédérique, avant que je lui demande si elle était membre ou pouvait m'en référer dans le but spécifique de réaliser un entretien pour mon mémoire, je ne savais pas qu'elle l'était. Quand elle me parlait de son travail, elle n'abordait jamais d'elle-même le sujet de son association. Cela a confirmé mon impression que l'association était une structure importante du champ culturel, mais qui paraissait peut-être inévitable et relativement peu remise en question par ses membres³⁵.

- **Déroulement des entretiens**

Les entretiens se sont déroulés soit au bureau du représentant, soit chez moi lorsque les personnes étaient mes amies, soit à l'université dans le cas d'un particulier avec qui je n'avais pas de lien. On s'asseyait face à face ou en diagonale à une table. Le fait que je connaissais certaines personnes mieux que d'autres a pu influencer mon empathie à leur égard. Je pouvais parfois prévoir ce que mes amies allaient dire, ou savoir pourquoi elles disaient tel truc. Par exemple, Frédérique m'a répondu directement par la négative à une question et il m'est apparu évident qu'elle savait que mon opinion personnelle était le contraire de la sienne. De plus, je sais que

³³ J'ai informé tous les participants du but de ma recherche afin d'obtenir un consentement informé. Je leur ai aussi garanti la confidentialité. D'ailleurs, quelques-uns ont spécifié que leurs propos étaient confidentiels avant de fournir une information sur une pratique plus ou moins officielle.

³⁴ Facebook est un site Web où chaque personne peut créer un profil et se connecter à des amis, d'anciens amis ou de parfaits inconnus. L'outil que j'ai utilisé s'appelle le « statut ». Quand j'ouvre Facebook, la page qui apparaît est le « fil de nouvelles » où je vois les statuts, qui sont comme des courts messages, que mes amis-facebook ont écrits. En retour, ils voient les miens.

³⁵ Je parle de remettre en question l'existence des associations, et non du choix de l'une ou de l'autre.

cette personne accorde un certain prestige aux études et voulait bien paraître. D'ailleurs, elle demandait, au début, si ses réponses étaient correctes, mais cela s'est arrêté peu après.

En débutant un entretien, j'avais une connaissance de base des thèmes que je voulais aborder puisque j'avais d'abord fait une analyse des pratiques des associations. On peut ainsi dire qu'on « parlait le même langage ». Je commençais par une question générale. Cette question était l'historique de l'association pour le représentant et le parcours professionnel de l'interviewé pour tous les autres. J'avais ensuite une série de thèmes ou d'aspects des pratiques des associations que je voulais aborder (voir en annexe). Souvent, ils les abordaient d'eux-mêmes. De plus, je faisais parfois intervenir des propos recueillis lors d'entretiens précédents dans un entretien ultérieur, pour avoir plus d'explications sur des choses qui me semblaient contradictoires.

J'ai été étonnée de ce dont ils me parlaient d'emblée, comme les crédits, l'accès à l'emploi par des listes de productions, les assurances, etc., des éléments que j'avais identifiés comme participant à la formation de l'entrepreneur de soi, alors que je leur avais seulement demandé de me raconter leur parcours sans mentionner ces éléments. Je m'attendais à ce qu'ils abordent les aspects collectifs du regroupement, leurs revendications, mais ils étaient plus volubiles sur les services que l'association leur rend dans leur avancement professionnel individuel. Puisque je m'attendais à ce qu'ils me parlent de revendications, de diverses formes d'action collective, je prévoyais aussi parler de leur participation à ces actions. De plus, je ne voulais pas me refermer sur une seule piste (entrepreneur de soi) et m'enlever la possibilité d'étudier la complexité de la subjectivation des artistes. Mes tentatives d'aborder le thème de la participation ont toutefois échoué.

Alexandre m'avait accordé un entretien dans le cadre d'un travail de session. J'ai ainsi réécouté cet entretien et j'en ai tiré de nouvelles questions. J'ai pris en compte les deux entretiens plus les commentaires qu'elle m'avait faits par courriel suite à la lecture du travail. Dans le premier entretien, elle n'a jamais parlé d'association, puisque j'avais posé une seule question, soit quel était son parcours professionnel, sans jamais essayer de l'amener dans une direction spécifique, mais sa réaction a été vive en lisant le travail et elle m'a donné des exemples d'interventions d'associations dans sa vie. Je pense qu'elle avait été plutôt d'accord avec mon travail de session :

« C'est intéressant ce que tu dis », « Je crois que t'as soulevé des bons points ». Toutefois, ce travail a aussi pu orienter les souvenirs qu'elle a choisi de me raconter dans le deuxième entretien. Mes nouvelles questions visaient à obtenir des explications sur ce qu'elle avait dit et des exemples supplémentaires et détaillés. Cet entretien est donc plus structuré sous forme de dialogue que les autres. J'y fais référence au travail de session et à notre entretien précédent, et aux trois autres entretiens (je l'ai interviewée en dernier).

- **CV des interviewés**

Les entretiens ne visent pas à obtenir un échantillon représentatif de tous les artistes, mais quelques exemples de parcours. Ci-bas, j'explique rapidement le parcours professionnel de chaque interviewé et je discute de son positionnement dans le champ culturel.

Je peux difficilement détailler la carrière de Georges sans briser la confidentialité. Je ne peux donc pas dire quelle est sa profession puisque le lien serait trop facile à faire avec l'association de laquelle il est devenu président. Lorsque je le cite dans les analyses, ses propos sont modifiés pour préserver la confidentialité. Par exemple, je remplace un terme qui l'associerait trop facilement à son domaine par un mot plus général (par exemple, « art »). Georges a commencé à s'impliquer dans son association il y a quelques années. Il a ensuite été élu à son conseil d'administration et en est maintenant le président. Il est fréquemment en relation avec les autres associations et fait partie de regroupements avec différents acteurs du champ culturel. Il se trouve inévitablement dans une position où il croit en la nécessité des associations. J'ai toutefois découvert une personne qui sait nuancer cette nécessité selon les besoins de certains d'artistes. Il est aussi en mesure de parler des aspects de l'association qui sont généralement appréciés par les membres.

Frédérique est coordonnatrice de production. Elle a été pigiste sur plusieurs plateaux de tournages en cinéma et travaille depuis plus d'un an dans une boîte de production télévisuelle. Maintenant salariée, elle a tout de même maintenu son *membership* à l'AQTIS. Maxime est un comédien, membre de l'UDA, ayant d'abord travaillé dans le domaine du théâtre à Québec et travaillant maintenant à Montréal où il joue dans des publicités tout en maintenant un emploi alimentaire au Casino. Les deux membres croient fortement en l'utilité de leur association. Ni l'un ni l'autre n'a

occupé de poste décisionnel. Si on compare leur situation d'emploi aux statistiques compilées par le MCCQ (2004), il y a lieu de croire qu'ils sont dans la même situation que la majorité des membres, c'est-à-dire ayant des revenus de précaires à moyens et combinant travail salarié et travail à la pige. De plus, toutes les personnes interrogées ont plusieurs années d'expérience dans leur(s) domaine(s) respectif(s). Même si Frédérique est assez jeune, elle a au moins six ans d'expérience.

Alexandre n'est membre d'aucune association d'artistes. Elle est salariée d'une boîte de son et fait aussi de la conception sonore pour le théâtre, mais elle dit ne pas en faire assez pour payer un *membership* annuel à l'APASQ. Elle a aussi été musicienne durant six ans, il y a de cela plusieurs années, et dit venir d'« un milieu où ça a pas servi » en parlant des associations. Cependant, elle croit en leur utilité, mais trouve qu'elles sont mal adaptées aux différents parcours. Elle a ainsi une vision assez large sur les associations, ayant côtoyé des membres et des non-membres de plusieurs domaines³⁶.

Techniques de pouvoir, et d'analyse

- **Techniques de pouvoir**

Cette section vise à définir quelques techniques de pouvoir propres à la gouvernementalité qui pourront être retrouvées dans l'archive assemblée. Pour Foucault (1982), le pouvoir est un rapport de conduction, un mode décentré d'action sur l'action des autres et de soi : « l'exercice du pouvoir serait une manière pour les uns de structurer le champ d'action possible des autres. Ce qui serait ainsi le propre d'une relation de pouvoir, c'est qu'elle serait un mode d'action sur des actions ». (p. 239). Cette définition fournit toutefois très peu d'indices sur les façons de l'opérationnaliser. Par « une manière pour les uns de structurer le champ d'action possible des autres », je pense à la fois à l'élaboration de critères d'adhésion, qui imposent des contraintes aux artistes, et aux services, dont on peut dire que l'offre et l'exécution sont des actions qui agissent sur leurs actions possibles.

³⁶ Je suppose que les autres côtoient aussi des gens de d'autres domaines et/ou des non-membres, mais elle a été la seule à m'en parler.

Les associations mettent en œuvre à la fois les techniques disciplinaires et sécuritaires. Les premières – surveillance, sanction, examen, inclusion/exclusion – sont réaménagées et adaptées aux nouvelles fonctions que requièrent les secondes – incitation, mobilisation à l’employabilité à travers la modulation et l’individualisation des politiques (Lazzarato, 2008). Les actions des associations recèlent de traces d’incitation à l’employabilité, par exemple à travers les catégories de *membership* (en retravaillant le partage inclusion/exclusion) et les formations, et de traces d’individualisation, par exemple à travers les montants des cotisations, etc. Elles interviennent ainsi sur les actions possibles et probables des artistes (et sur les actions d’autres acteurs comme les producteurs, même si ce n’est pas la partie qui m’intéresse ici). Il convient donc d’analyser comment ces techniques s’actualisent dans les pratiques des associations et des artistes.

- **Techniques d’analyse**

Ma méthode d’analyse constitue une lecture répétitive du matériel recueilli afin de voir à quelles conduites ils incitent. J’ai pris des notes sur ce à quoi chaque pratique des associations me faisait penser pour ensuite faire des liens entre les pratiques et entre celles-ci et celles des interviewés.

Les associations étudiées sont celles reconnues par la CRAAAP/CRT, elles sont donc au nombre de quinze, tel que détaillé dans la problématique. Bien que j’analyse les pratiques de toutes les associations, j’accorde une attention spéciale à celles pour lesquelles j’ai pu parler à des membres ou des gens du domaine. Ce sont aussi celles qui regroupent le plus de membres au Québec (UDA, AQTIS, GMMQ). Ces trois associations sont couvertes par la loi S-32.1. Mes analyses s’appliquent donc surtout à ces dernières. Cependant, on peut dire que toutes les associations sont rejointes par les analyses, dans une certaine mesure, puisque les pratiques qui sont abordées les concernent toutes.

Quant aux entretiens, les techniques utilisées et les modes d’enregistrement influencent l’information obtenue (Fontana et Frey, 2003). Le type d’entretien était ouvert, c’est-à-dire que j’avais une liste de thèmes que je voulais absolument aborder, mais que les questions n’étaient pas fixes. Ce type d’entretien a permis aux interviewés d’ajouter des thèmes à la conversation, que j’ai pris en compte dans l’analyse. Pendant les entretiens, je prenais des notes, mais assez peu puisque j’enregistrais le son et que je ne m’intéressais pas à leur manière de parler ou de bouger,

mais seulement à ce qu'ils me disaient. Je notais quelques éléments quand j'avais une idée d'un lien avec un concept. L'écoute des enregistrements, pendant que je faisais les transcriptions, constituait déjà un premier pas vers l'analyse, parce que j'avais le temps de réfléchir aux propos et de prendre quelques notes, liées aux concepts ou soulevant seulement une interrogation.

J'ai lu les entretiens à trois reprises : une en soulignant, directement sur les transcriptions, des phrases précises qui me semblaient reliées à un concept, une autre en surlignant en couleur dans le document électronique des blocs de textes qui me semblaient correspondre à un grand thème, et une troisième spécifiquement orientée vers le sujet entrepreneur de soi, à la recherche de toutes les traces d'investissements, que je recueillais dans un document spécialement dédié à mes réflexions sur le sujet. Par rapport aux deux premières lectures, cette troisième lecture m'a permis de donner une ligne directrice aux analyses, sans sortir l'entrepreneur de soi du contexte général (champ culturel québécois) ni du contexte particulier de chaque interviewé.

De plus, j'ai continué à lire pendant l'analyse. Ainsi, je prenais les suggestions de quelques personnes, qui enrichissaient ma compréhension des aspects que je découvrais plus importants que prévus en cours de route. Des parties d'entretiens me rappelaient souvent des textes que j'avais déjà lus, et vice-versa, en lisant certains textes, des exemples tirés de mes entretiens me venaient en tête.

3 Inclusion comme professionnel

L'accès à l'investissement sur soi rendu possible par les associations est tributaire de leur définition de l'artiste professionnel. Par divers mécanismes dont l'application d'une politique de *membership*, les associations gèrent l'inclusion des artistes comme professionnels. Dans les prochaines pages, l'analyse des politiques de *membership* montrera en quoi ce mécanisme normalise les artistes par la mise en oeuvre de critères communs de professionnalisme et en quoi ce professionnalisme s'acquiert progressivement.

Les politiques de *membership* consistent en une opérationnalisation, par les associations, d'une injonction à gérer la frontière professionnel/non-professionnel inscrite dans les lois sur le statut de l'artiste. Ci-bas, j'examine d'abord un peu plus spécifiquement ces lois afin d'y analyser la définition de l'artiste.

La définition de l'artiste dans les lois

L'artiste professionnel s'inscrit dans un domaine défini, ce qui apparaît à l'article un des deux lois :

1. La présente loi s'applique aux artistes et aux producteurs qui retiennent leurs services professionnels dans les domaines de production artistique suivants: la scène y compris le théâtre, le théâtre lyrique, la musique, la danse et les variétés, le multimédia, le film, le disque et les autres modes d'enregistrement du son, le doublage et l'enregistrement d'annonces publicitaires. (L.R.Q., chapitre S-32.1, mise à jour 1^{er} mai 2009, article 1) ;

1. La présente loi s'applique aux artistes qui créent des oeuvres à leur propre compte dans les domaines des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature ainsi qu'aux diffuseurs de ces oeuvres. (L.R.Q., chapitre S-32.01, mise à jour 1^{er} mai 2009, article 1)

Outre la séparation des domaines artistiques, la reconnaissance des associations instaure un autre partage, celui entre artistes et producteurs. En effet, leurs définitions sont mutuellement exclusives; un artiste n'est pas un producteur et vice-versa. Il y a toujours seulement deux sujets impliqués, d'un côté l'artiste, de l'autre le producteur. L'artiste est celui qui offre ses services à un producteur, ce qui implique qu'il n'est pas producteur, et le producteur est celui qui les retient.

La définition de l'artiste stipule : « une personne physique qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète, dans un domaine visé à l'article 1 » (L.R.Q., chapitre S-32.1, mise à jour 1^{er} mai 2009, article 2). On opère ici selon une logique entrepreneuriale (l'artiste offre ses services en tant que travailleur autonome) et la rémunération ou le contrat en contrepartie des services rendus sera gage du professionnalisme³⁷.

Cependant, si on s'éloigne des lois et qu'on se penche sur les pratiques, on remarque que certaines d'entre elles font de l'artiste un producteur. Comme le raconte Georges, les festivals, les salles, etc., se disent diffuseurs et non producteurs. Ils échappent ainsi à la loi et au pouvoir des associations. Les diffuseurs signent des contrats avec des producteurs. Puisque la plupart des artistes ne font pas partie de boîtes de production, ils se retrouvent alors à signer directement (en tant que producteur) avec un diffuseur :

Fait qu'il y a comme deux réalités dans ça tu-sais, t'as la réalité de la business populaire, l'autre c'est tout le reste là des artistes qui sont pas dans cette situation-là, eux autres ils s'organisent tout seuls là. (...) L'exemple le plus frappant c'est tel festival où c'est vraiment dramatique là, il n'y a presque aucun contrat d'artiste qui se signe là parce que ... ils font tous affaire avec des artistes qui sont pas en compagnie. Fait que eux-autres c'est dramatique là il y a presque, c'est tous, ils signent tous des contrats comme s'ils étaient producteurs. (Georges)

Le partage entre artiste et producteur empêche un individu d'occuper ces deux positions en même temps et laisse un espace (diffuseurs) non-couvert par les ententes. Cet espace permet aux diffuseurs d'exercer un pouvoir sur des individus en les forçant à occuper la position de producteur au lieu de celle d'artiste. Dans l'exemple de Georges, les artistes qui sont considérés comme producteurs ne peuvent pas être en même temps considérés comme artistes et bénéficier des avantages d'une association.

En 2009, le gouvernement du Québec a adopté un projet de loi qui modifiait la loi sur le statut de

³⁷ En effet, le professionnalisme est directement lié à une rémunération : « on te paie pour faire de l'art, t'es un professionnel » (Georges). Il faut toutefois noter que les lois parlent d'« artistes » et non d'« artistes professionnels », mais parlent d'« associations professionnelles », qui, elles, ont le mandat de gérer le professionnalisme des artistes. La loi confère le pouvoir aux associations de négocier pour tous les artistes des secteurs pour lesquels il y a une entente, mais ce sont les associations qui déterminent, par exemple, le salaire (différent) pour les professionnels et les moins-professionnels. La différenciation entre les catégories de professionnalisme sera analysée plus loin. Je voulais seulement préciser que tous les artistes (comme les nomment les lois) peuvent être considérés artistes professionnels à des degrés variables (comme les classent les associations) du moment qu'ils sont payés.

l'artiste S-32.1³⁸. Cette action faisait suite au conflit entre deux syndicats de techniciens dans le domaine du cinéma, qui avait eu pour effet de faire baisser de manière importante le nombre de tournages américains au Québec et dont j'ai déjà parlé en problématique. Je vois la version finale de la loi modifiée comme une trace d'une lutte stratégique entre artistes, producteurs et gouvernement pour la définition de la notion d'« artiste », qui fait bouger la frontière entre inclus et exclus :

1. La Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma (L.R.Q., chapitre S-32.1) est modifiée par l'insertion, après l'article 1, des suivants:

[...]

«1.2. Dans le cadre d'une production audiovisuelle mentionnée à l'annexe I, **est assimilée à un artiste, qu'elle puisse ou non être visée par l'article 1.1**³⁹, la personne physique qui exerce à son propre compte l'une des **fonctions** suivantes ou une fonction jugée analogue par la Commission, et qui offre ses services moyennant rémunération:

1° les fonctions liées à la conception, la planification, la mise en place ou à la réalisation de costumes, de coiffures, de prothèses ou de maquillages, de marionnettes, de scènes, de décors, d'éclairages, d'images, de prises de vues, de sons, d'effets visuels ou sonores, d'effets spéciaux et celles liées à l'enregistrement;

2° les fonctions liées à la réalisation de montages et d'enchaînements, sur les plans sonore et visuel;

3° les fonctions de scripte, de recherche de lieux de tournage et les fonctions liées à la régie ou à la logistique d'un tournage efficace et sécuritaire, à l'extérieur comme à l'intérieur, dont le transport et la manipulation d'équipements ou d'accessoires;

4° les fonctions d'apprenti, de chef d'équipe et d'assistance auprès de personnes exerçant des fonctions visées par le présent article ou par l'article 1.1. (Projet de loi 32, 2009, article 1, mon soulignement)

Le projet de loi préserve la distinction entre artiste et producteur en annexant les techniciens à la catégorie « artiste ». Cette manière de les inclure soutient alors un rapport qui comprend seulement deux catégories (artiste/producteur). Le projet de loi stipule aussi qu'ils y sont annexés en raison de leurs fonctions, une clé pour comprendre la définition de l'artiste sur laquelle je reviendrai plus loin.

Les lois sur le statut de l'artiste insistent sur la contrepartie financière au travail artistique réalisé sans définir ce travail. Cette définition, basée presque uniquement sur le statut fiscal de l'artiste, laisse place à une interprétation très libre de la notion d'artiste, qu'établissait par sa jurisprudence

³⁸ Et, par ricochet, la loi S-32.01 et d'autres lois, mais ces modifications sont mineures (elles remplacent principalement CRAAAP par CRT).

³⁹ L'article 1.1. reprend un autre article déjà présent dans l'ancienne version de la loi : « 1.1. Pour l'application de la présente loi, un artiste s'entend d'une personne physique qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète, dans un domaine visé à l'article 1. »

la CRAAAP. L'APASQ affirme que : « Historiquement, la CRAAAP a eu une interprétation très restrictive de ce qu'est un artiste. Elle a eu une tendance à l'exclusion plutôt qu'à l'inclusion. Cela a eu pour effet de réduire considérablement le nombre d'individus pouvant profiter des protections déjà limitées offertes par la loi. » (APASQ, 2009) Toujours selon cette association, la nouvelle définition d'« artiste » corrige une dérive de la jurisprudence et reconnaît enfin la particularité d'un art « collectif ». La GMMQ et l'AQTIS vont dans le même sens, par exemple : « Ces amendements permettront de réunir dans une même unité d'accréditation et de négociation, l'ensemble des artistes concepteurs, artisans et techniciens qui forment des équipes homogènes de production. » (AQTIS, 2009)

Par l'utilisation de termes comme « collectif » et « homogène », les associations situent clairement les artistes et techniciens du même côté du partage entre artistes et producteurs, alors qu'auparavant la place face aux producteurs était occupée par les artistes seulement, les techniciens étant exclus de l'espace de négociation. Toutefois, ils sont inclus de manière différenciée. Reste une distinction entre artistes, définis comme créateurs ou interprètes, et techniciens, « assimilés » aux artistes. La distinction est floue, puisque la « création », notion qui semble les distancier, n'est pas définie. On met l'accent sur le fait que les techniciens « contribuent » (Projet de loi 32, 2009, notes explicatives) à la création des œuvres, ce qui les place comme n'étant pas la source (l'auteur) de celles-ci.

Avec cette nouvelle version de la loi, on peut croire de façon certaine que le nombre d'inclus augmente. L'inclusion est définie sur la base de la fonction du travailleur; les techniciens sont un rouage de la création, d'une création collective, d'une production dont on reconnaît maintenant qu'elle ne fonctionnerait pas sans eux. Cependant, il n'y a pas vraiment de remise en question de l'existence de la loi ni du partage entre artiste et producteur. On voulait, au début du conflit, changer de syndicat, et non abolir la syndicalisation. De plus, le partage entre artiste et producteur reste, les techniciens étant assimilés à la catégorie artiste. C'est l'appartenance des techniciens en plus grand nombre à cette catégorie qui a surtout été discutée, ainsi que les délimitations des secteurs respectifs de l'AQTIS et l'IATSE. On réaffirme donc la nécessité du partage binaire entre artiste et producteur. Malgré l'aspect « collectif », on ne tente pas d'inclure artistes, techniciens, producteurs, et pourquoi pas comptables, etc., dans un même espace

homogène⁴⁰.

Dans les lois analysées, la catégorie artiste et la catégorie producteur ne présentent pas de différences internes. Toutefois, les associations mettent en place certains mécanismes, comme les catégories de membres, qui différencient les artistes entre eux.

Le membre professionnel et les autres

Le professionnalisme est la notion par laquelle s'effectue un partage entre les artistes professionnels et les autres. Les associations lient clairement *membership* et professionnalisme, par exemple :

Pour devenir membre de l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ), il faut être un professionnel des arts de la scène, c'est-à-dire une personne exerçant l'une ou l'autre des fonctions suivantes...⁴¹;

Être un musicien professionnel au sens de la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma (pratiquer l'art de la musique instrumentale à son propre compte et offrir ses services, moyennant rémunération)⁴²;

Comme tout professionnel fier de son travail, un artiste qui se respecte se doit d'être membre de son association professionnelle pour :

- authentifier son statut de professionnel-le des arts visuels face au public et aux diverses instances privées ou gouvernementales ...⁴³;

Equity member performers, stage managers, directors, choreographers, singers, dancers and fight directors are professional artists, having made a lifetime commitment to their craft which. Each member's Equity membership card is a symbol of that commitment.⁴⁴

Le statut de « professionnel » est intrinsèquement lié à une fonction (dans les domaines du cinéma, du disque et de la scène) ou une discipline (dans le cas des arts visuels, de la littérature et

⁴⁰ Ou encore, au contraire, serait-ce possible de multiplier les parties, de mettre en œuvre un « ménage à trois » (ou plus) au lieu d'accumuler les contrats entre deux parties (APFTQ-UDA, APFTQ-AQTIS, etc.) ? Cependant, c'est peu probable. Avec le transfert de la CRAAAP vers la CRT, je remarque qu'on tend à renforcer un modèle traditionnel de travail (employeur/employé) au lieu de le déconstruire.

⁴¹ APASQ, Adhésion. En ligne : <http://www.apasq.org/conditions.htm>. Consulté le 23 mai 2009.

⁴² GMMQ, Devenir membre, document d'information. En ligne : http://www.gmmq.com/public/fr/devenir_membre/devenir_membre.asp. Consulté le 23 mai 2009.

⁴³ RAAV, Pourquoi devenir membre. En ligne : http://www.raav.org/pls/htmldb/f?p=105:99:0::NO::P99_IM:74. Consulté le 23 mai 2009.

⁴⁴ CAEA, Member Services. En ligne : <http://www.caea.com/EquityWeb/MemberServices/Default.aspx>. Consulté le 21 décembre 2009.

des métiers d'art) et est assujéti aux lois québécoises sur le statut de l'artiste. La récente modification de ces lois confirme que le statut est intrinsèquement lié à la fonction de l'artiste :

Le projet de loi élargit le champ d'application de la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma, dans la réalisation de productions audiovisuelles, à d'autres personnes qui contribuent à la création de ces œuvres **en raison de leurs fonctions**. (Projet de loi 32, 2009, notes explicatives, mon soulignement)

Être un artiste professionnel exige donc d'abord d'occuper une fonction sur le marché du travail. En effet, cette fonction doit être rémunérée pour être considérée professionnelle : « on te paie pour faire de l'art, t'es un professionnel » (Georges). L'emploi du terme « fonction » est d'ailleurs intéressant puisqu'il suggère que l'individu doit fonctionner (sur le marché du travail), être utile, servir, donner des résultats/produits, du moins il doit travailler.

Cependant, suite à ce partage entre professionnel/non-professionnel, dans toutes les associations, on trouve plusieurs catégories de membres, ou au moins deux, qui ont des privilèges et des obligations différents. La multiplication des catégories permet à la fois de produire de petites inégalités qui stimulent l'intérêt individuel et d'inclure plus d'artistes dans son spectrum de régulation : « le gouvernement néolibéral de la société favorise la multiplication des différences (de statuts, de revenus, de formation dans la gestion du marché du travail, de la pauvreté, du chômage, de la précarité, etc.), et il convertit cette multiplication en modulation et en optimisation des inégalités. » (Lazzarato, 2008 : 11)

Les associations jouent leur rôle dans la gouvernementalité par la création de catégories de membres permettant d'intégrer les artistes qui sont aux marges du professionnalisme, comme les étudiants ou les stagiaires, qui n'auront pas nécessairement les mêmes avantages ni les mêmes salaires que les membres complets, modulant ainsi le marché du travail culturel.

Concrètement, toutes les associations ont une manière de comptabiliser l'expérience professionnelle des demandes d'adhésion qu'elles évaluent. Parfois, on compte par crédits (par exemple, à l'UDA et à l'AQTIS) et parfois par le nombre d'œuvres réalisées (par exemple, à l'UNEQ). Par exemple, à l'UDA « un membre stagiaire doit accumuler trente (30) crédits pour devenir membre actif (...) après cinq (5) années d'inactivité quant à la prise de permis, votre

dossier sera rendu inactif et vous perdrez les permis jusque là accumulés »⁴⁵. Un crédit se rapporte à un certain nombre de jours de travail ou de représentations (les modalités diffèrent d'une association à l'autre) pour un contrat avec un producteur qui a une entente avec l'association. Les différences dans la manière de tenir compte de l'expérience de travail sont liées au domaine artistique; parfois on ne peut pas compter à l'unité les réalisations des demandeurs.

L'expérience est comptabilisée différemment pour les associations des arts visuels, littérature et métiers d'art (par la reconnaissance par les pairs sous forme de prix, de bourses, etc.). Dans les domaines du cinéma, du disque et du spectacle, les contrats sont difficiles à obtenir. Les structures de production étant souvent importantes, il faut avoir intégré un réseau pour obtenir des contrats. Mais dans les arts visuels, la littérature et les métiers d'art, on peut diffuser dans un café, par exemple, très facilement, le réseau étant intégré par après, de là l'importance d'un contrôle plus serré ou d'une surveillance de la qualité par des témoignages de pairs.

La plupart des associations réservent une catégorie de membres pour les étudiants, certaines en réservent pour ceux dont la discipline n'est pas encore reconnue par la CRAAAP (comme l'APASQ), dont le contrat n'est pas encore en vigueur (comme la SARTEC), selon le genre d'oeuvres (comme l'UNEQ), etc. Il y a aussi des membres honoraires ou à vie, qui sont des personnes nommées pour leur contribution exceptionnelle au milieu ou à l'association, et des membres doyens nommés sur la base de l'ancienneté. Ces membres conservent les privilèges des professionnels sans payer leur cotisation.

Il y a une hiérarchie explicitement obligatoire entre les catégories de membres dans certaines associations comme l'AQTIS et l'UDA⁴⁶. Cette dernière exige de devenir membre stagiaire avant de devenir membre professionnel. Quant à l'AQTIS, elle demande souvent d'avoir occupé un poste précis avant d'en obtenir un nouveau, de suivre un cours et exige une évaluation du candidat, par exemple :

Pour devenir 1er assistant à la réalisation, le candidat doit, dans l'ordre :

⁴⁵ UDA, Foire aux questions. En ligne : <http://www.uniondesartistes.com/pages/uda/public/faq.html>. Consulté le 23 mai 2009.

⁴⁶ Dans d'autres associations, on peut imaginer qu'un artiste pourrait adhérer en tant que membre professionnel sans passer par d'autres catégories avant, s'il remplit les conditions du professionnel et a accumulé ses permis. Du moins, rien n'indique le contraire.

avoir été 2ème assistant à la réalisation inscrit au répertoire des membres;
 suivre le cours de 1er assistant à la réalisation;
 faire un stage à titre d'observateur non rémunéré de 20 jours;
 cumuler 150 jours de travail (sur au moins deux productions);
 un 1er assistant en formation doit avoir une évaluation écrite remplie par son 2ème ou 3ème assistant, non conditionnelle à l'acceptation du poste.

Un 1er assistant en formation est reconnu comme 1er assistant à la réalisation une fois que sa formation, son stage à titre d'observateur et son évaluation sont complétés, et que ses jours de travail sont cumulés.

Durant son stage à titre d'observateur, un assistant en formation ne peut occuper un poste à la réalisation normalement comblé par un membre lors de son stage (le stagiaire ne peut remplacer un 3ème ou un 2ème assistant à la réalisation).⁴⁷

Par l'énonciation de critères déterminant le professionnalisme et la catégorisation des membres selon ces critères, on incite les artistes à un certain cheminement. D'abord, les catégories de membres incitent à devenir professionnel puisque cette catégorie a plus de privilèges. Ces avantages sont abordés dans la section qui suit. De plus, une implication importante de la catégorisation est qu'il faut travailler; avec l'accumulation de crédits (un critère) qui cesse après un certain délai d'inactivité, il ne faut pas chômer trop longtemps. Plus précisément, l'accumulation de crédits peut inciter à travailler tant d'heures, sur telle production qui a signé une entente avec l'association (et donc qui permet d'accumuler des crédits) plutôt que telle autre⁴⁸, etc. Cette incitation est une technique de pouvoir qui agit sur la subjectivité des individus en individualisant leurs intérêts, en les poussant à investir sur eux-mêmes.

Le rapport obligations / sécurité : permis, crédits, contrats protégés

Avec l'émission de permis obligatoires, on fait entrer les non-membres dans le giron des associations : « on m'oblige à payer la cotisation d'une association juste parce que je fais un show, j'en fais un, tu-sais pis j'peux pas dire "non non j'veux pas payer", **j'ai pas le choix de faire vivre cette association-là** » (Alexandre, mon soulignement) Dans les domaines du cinéma, du disque et de la scène, dès qu'un non-membre obtient un contrat avec un producteur ayant

⁴⁷ AQTIS, Critères d'adhésion. En ligne : <http://www.aqtis.qc.ca/permissionnaires/criteres-adhesion/exigencesupplementaires.fr.html>. Consulté le 23 mai 2009.

⁴⁸ Travailler pour un producteur qui n'a pas d'entente avec l'association d'artiste ne permet pas de cumuler des crédits. Dans le cas des artistes en littérature, arts visuels ou métiers d'art (où l'expérience de travail n'est pas comptabilisée par crédits), ils seraient, par exemple, amenés à sélectionner les concours auxquels ils participent selon l'importance qui leur est attribuée par leur association (avec/sans jury, etc.).

signé une convention avec l'association d'artistes couvrant son secteur, il est tenu de payer un permis de travail à cette association :

Moi c'est ça, eux, tu vois, pour faire partie du show, _____⁴⁹, fallait que je paie une cotisation, donc étant donné que je ne voulais pas payer une cotisation annuelle parce que j'en fais pas tous les ans des shows de théâtre tu-sais, il fallait que je paie un pourcentage de mon cachet. Euh pis ça c'est la compagnie de théâtre qui est en relation avec eux. Euh tu peux pas faire un show à _____ sans faire partie de ça. (Alexandre)

Ce contrôle semble aller à l'encontre de la volonté et des avantages des non-membres. Toutefois, si on se reporte à un contexte syndical traditionnel, on peut voir les personnes qui ne paieraient pas de permis, n'étant donc pas engagées selon les conditions de l'association et offrant du travail à plus basses conditions, comme manquant de solidarité. Les permis permettent un contrôle de l'intégration des travailleurs et préviennent la mise en péril des emplois et des conditions de travail des membres professionnels.

D'autres restrictions permettent aussi une protection des emplois des membres. L'AQTIS impose un quota de permissionnaires⁵⁰ aux producteurs (Frédérique) et l'UDA réserve certains contrats, protégés, pour les membres actifs (Maxime). En entretien, Maxime explique le lien entre obligations et bénéfices. Dès le tout début, il parle de tous les avantages à être membre actif (contrats protégés, REER, assurances, agents) :

Pour entrer dans l'Union des artistes, faut acheter des permis de travail. Ces permis-là te permettent de devenir membre actif, il t'en faut trente, c'est vingt dollars par permis, sinon t'es stagiaire pendant tout ce temps-là pis quand t'es stagiaire, tu peux pas accumuler un montant pour tes **REER**, t'as pas le droit aux **assurances collectives**, puis euh, c'est ça, c'est plus compliqué donc. Mais pour **certains types de contrats comme la publicité ou la postsynchronisation, t'es obligé d'être membre actif**. Ça cotise à ton REER, les producteurs sont obligés de cotiser à ton REER, pis euh tant que t'es pas membre actif, les agents, **les agents d'artistes** te prennent pas parce que tu peux pas rapporter assez d'argent pour eux. (Mon soulignement)

Une fois qu'il a obtenu ses trente crédits, il a accès aux contrats de publicité et de postsynchronisation, des contrats lucratifs. En devenant membre, une personne a plus de chances d'obtenir plus de contrats et les plus lucratifs (Maxime et Frédérique). Pour les deux membres interviewés, c'est donc évident qu'il faut adhérer à l'association :

⁴⁹ Les noms de la pièce et de la compagnie de théâtre sont effacés pour préserver la confidentialité des participants.

⁵⁰ « Permissionnaire » est le nom donné à un artiste qui paie un permis de travail à une association pour un contrat.

Ouin, parce que t'as la priorité sur les contrats, parce que tu-sais les producteurs ont un maximum, ils ont comme un 10% qu'ils ont le droit d'engager des permissionnaires, donc euh. Fait que si, ils peuvent pas dépasser ça, donc euh à ce moment-là, plus vite t'es membre, plus vite t'as des chances de plus travailler, pis en plus tu fais partie du bottin de l'AQTIS, donc ton numéro est là, tu-sais les gens quand ils cherchent des gens, les producteurs, les régisseurs quand ils cherchent des personnes pour travailler, ben ils ouvrent le bottin pis ils appellent des gens qui sont disponibles donc euh, donc ça aide vraiment là. (Frédérique)

À partir de ces contraintes, les artistes adaptent leur conduite. Maxime poursuit en m'expliquant que le fonctionnement du cumul des permis l'a incité à mettre sur pied ses propres projets comme metteur en scène en plus de son travail de comédien. Comme comédien, une journée de travail pour la télévision donne un permis alors qu'au théâtre, un permis équivaut à deux représentations, et une mise en scène en donne dix. Il n'est pas toujours facile d'accumuler ses crédits. Frédérique explique un peu plus en détails le système de cumul de crédits de l'AQTIS : ça prend 90 crédits minimum, équivalant à 90 jours de travail, pour devenir membre, et pendant ce temps, on est permissionnaire. Dans son cas, ce temps équivaut à deux ans. C'est long, mais elle s'estime chanceuse d'avoir été engagée par une compagnie qui fait plusieurs films par année : « je suis rentrée avec _____, qui eux ils font vraiment plus, des films plus stables là, ils font quatre cinq films par année pis à partir de ce moment-là j'ai fait beaucoup d'heures, j'ai fait beaucoup de journées pis j'ai été membre de l'AQTIS après. »

Certains prennent quatre ou cinq ans à accumuler leurs crédits, et le nombre nécessaire varie en fonction du métier : « mettons tu fais un stage en caméra, ça prend comme tant de crédits, pis je pense qu'il y a certaines journées qui comptent juste pour un demi crédit tu-sais ... c'est vraiment long là, ça peut prendre 10 ans là presque (...) selon la rumeur là, c'est pour que... les gens se démotivent. » (Frédérique) « Selon la rumeur », cette mesure démotiverait les permissionnaires qui sont payés à un taux horaire de beaucoup moindre que celui des membres. Le processus est donc long et peut être décourageant, et ce serait peut-être un motif, en tout cas certainement un effet, de cette façon de faire. C'est une intervention dans le marché qui réduit le nombre de travailleurs, qu'autrement l'« amour »⁵¹ (McRobbie, 2002) de leur travail inciterait à persister même sans salaire suffisant pour en vivre.

⁵¹ Je reviendrai sur cet aspect au dernier chapitre d'analyse.

En termes d'avantages, les associations servent donc les membres professionnels avant tout, mais quant aux cotisations, ce sont aussi ceux qui n'en bénéficient pas qui les payent.⁵² Par exemple, à la SARTEC, des montants sont prélevés sur la paie des artistes et versés par le producteur à la Caisse de Sécurité. Ils servent à offrir aux membres un régime d'assurance collective et à leur constituer un REER. Si on n'est pas membre, on paie quand même cette cotisation, mais les sommes prélevées et contribuées en vertu de son contrat restent dans les fonds généraux de la Caisse de Sécurité et sont « IRRÉCUPÉRABLES »⁵³.

Bref, Frédérique présente son association comme la « meilleure ressource » pour trouver de l'emploi, en plus des avantages comme les assurances et les REER (incluant les personnes ressources pour lui expliquer ce plan de REER) « même si elle est travailleur autonome ». Elle ajoute aussi qu'un avocat est fourni par l'association en cas de non-respect d'un contrat par le producteur et qu'elle est mieux représentée à la CSST en cas d'accident. Les exemples abondent. L'association gère l'accumulation de REER, fournit des assurances dentaires, offre des formations et son site Web aide à l'auto-promotion (Maxime), etc. Les membres interviewés sont contents de leur association. Maxime lie ces services aux membres directement au fait que c'est une « bonne union ». Il se dit d'ailleurs content qu'il y ait « toutes ces restrictions de mongole-là par rapport aux gens qui essaient de rentrer (dans l'UDA) ».

Les contraintes pour devenir membre des associations sont liées à la sécurité des membres, sécurité sur le marché du travail qu'ils estiment ne pas avoir en tant que travailleur autonome, mais qu'ils obtiennent par l'association. La sécurité est quelque chose qu'ils n'ont pas au départ, mais que les services des associations leur procurent. Le marché, mobilisant des intérêts individuels, produit de l'insécurité parce que l'autre y est toujours un concurrent. « Si on est tous mus par des intérêts égoïstes, la seule façon (...) de pouvoir coordonner ces intérêts égoïstes, c'est d'introduire les principes de sécurité. »⁵⁴ Dans les conditions d'un marché du travail flexible

⁵² La survie des associations, et les avantages d'une partie des artistes, les membres professionnels, dépend du cumul des cotisations annuelles de toutes les catégories de membres, dont la majorité a des revenus peu élevés (MCCQ, 2004). Soit tout le monde paie, soit les associations risquent de disparaître. Cependant, cela ne justifie pas en soi la répartition des paiements.

⁵³ SARTEC, La Caisse de Sécurité de la SARTEC, les majuscules sont dans l'original. En ligne : http://www.sartec.qc.ca/la_sartec/services/caisse.htm. Consulté le 23 mai 2009.

⁵⁴ Lazzarato, M. « Saisir le politique dans l'événementiel », entrevue par B. Massumi et E. Manning le 27 novembre 2008, p.4, dans *Inflexions no.3 – Micropolitiques : Explorations de l'éthico-esthétique*. En ligne :

et précarisé comme celui du travail artistique, le gouvernement des conduites s'exerce par une modulation de la sécurité. Une « bonne union » est donc celle qui assure un haut degré de sécurité à ses membres professionnels en imposant certaines restrictions aux non-professionnels et en offrant divers services (tous ceux nommés par les membres) dont on peut dire qu'ils procurent à chacun la possibilité d'investir sur soi.

Le rapport sécurité / investissements : bottins

À part les contraintes imposées, les associations offrent une multitude de services qui augmentent la sécurité des membres sur le marché du travail. Ils se rapportent plus à des investissements que l'individu fait sur lui-même qu'à des contraintes. Parmi ces services, les bottins (ou « répertoires » ou « listes » que j'utiliserai comme synonymes) sont ressortis des entretiens comme importants pour les membres. Pour ceux-ci, l'association sert à se trouver de l'emploi et l'outil qui les aide dans cette recherche est justement le bottin.

Les associations produisent des bulletins, des communiqués et tiennent divers répertoires (des membres, des producteurs, des ressources, des affiliations, des partenaires, des écoles, etc.). Ces outils peuvent être très détaillés, par exemple, le répertoire des membres de l'AQAD inclut : biographie, répertoire théâtral, radiophonique, télévisuel et cinématographique, extraits de pièce et de critiques, photographies de production, publications, prix et distinctions.

Parmi les services de l'AQTIS, il y a une forme d'aide à l'emploi et au réseautage par un « service de disponibilité » accessible aux producteurs et aux membres et par la diffusion du répertoire annuel des membres et d'une liste des productions deux fois par mois dont Frédérique affirme qu'elle l'a aidée à obtenir plusieurs contrats puisqu'elle y trouvait les numéros de téléphone, par exemple, des régisseurs des productions en cours. Maxime dit à peu près la même chose : « Fait que l'union, eux autres, ils vont t'envoyer des liens, euh des liens Internet ou des gens à contacter pour justement envoyer des CV dans les théâtres d'été, des trucs comme ça. » L'UDA offre aussi des formations où on apprend et suggère aux membres différentes voies, aussi

surprenantes que « agent double⁵⁵ » pour la Gendarmerie royale du Canada. Des activités de réseautage ont aussi lieu pour que les membres envisagent les possibilités de travailler dans des secteurs en développement (Georges).

À travers les explications de Frédérique, on comprend le caractère de privilège de l'accès aux outils mis à la disposition des membres pour trouver de l'emploi : « Les gens qui veulent aller travailler en cinéma, je leur explique comment ça fonctionne pis souvent ben je leur donne le numéro "secret de l'AQTIS" (rire). (...) Des gens que je trouvais fiables là, je dirais pas ça à n'importe qui là, parce que c'est quand même un milieu euh restreint, "n'entre pas qui veut". » Cette connaissance d'une information « secrète » est habituellement réservée aux membres et est ici élargie aux gens « fiables » qui espèrent obtenir des contrats (et des crédits). Elle est donc un point tournant pour l'inclusion et l'accès à la sécurité, et passe ici à la fois par l'association et par un réseau de contacts.

Maxime affirme recevoir un bottin par courriel et par la poste, mais « ça ils nous demandent de le détruire parce qu'ils nous disent que certaines, peut-être des personnes qui sont fan de je sais pas trop là de quelqu'un en particulier pis elles pourraient euh (...) peut-être des gens qui auraient des problèmes à vivre avec certaines personnes. » Cette explication semble un peu sensationnelle, mais le fait qu'on demande aux membres de détruire le bottin confirme que ces outils contiennent un savoir important. Les informations contenues ne doivent pas être accessibles à ce que Frédérique a appelé « monsieur-madame tout-le-monde ».

L'accès à ces outils, privilège accordé aux membres malgré les frontières poreuses de l'inclusion (quand Frédérique donne le numéro à des non-membres), les aide à se trouver des contrats. Il est donc lié à un certain pouvoir sur le marché du travail :

Il y a toutes les productions en cours, qui s'occupe des productions, euh... pis ça c'est quelque chose qui est comme gardé un peu secret tu-sais, monsieur madame tout-le-monde n'a pas accès à qui est le producteur de quel, on appelle ça la "liste de l'AQTIS", la liste des productions de l'AQTIS, pis ça quand t'es membre ben automatiquement ils te l'envoient dans ton courriel et tu peux y avoir accès sur le site web également. (Frédérique)

⁵⁵ Un agent double est quelqu'un, dans ce cas-ci, un comédien, qui infiltre un groupe ciblé comme criminel par la police canadienne.

Les outils mis à la disposition des membres leur servent de tremplin en quelque sorte, leur utilisation individuelle pouvant les amener dans différentes directions. Maxime explique des usages différents des répertoires d'hyperliens de l'UDA : l'échange de matériel, l'information sur les productions, les agences et le style de jeu recherché :

Supposons que tu fais une pièce de théâtre pis il y a une troupe qui a en sa possession un stock de spots ou de chaises qu'on peut s'échanger pour faire nos productions à moindre coût, ça c'est ben ben le fun, il y a aussi un site qui est rempli de milliers de textes de théâtre que tu peux utiliser pour faire tes cours de théâtre si t'enseigne le théâtre, pis d'ateliers de théâtre que tu peux te servir pour monter tes cours de théâtre. C'est très pratique. T'as aussi le, t'as aussi des revues comme Qui fait quoi, Infopresse, qui te renseignent un peu sur le domaine pis ça t'as les liens là pour aller sur les sites Internet. Qui fait quoi ça t'indique qu'est-ce qui est en préprod ou en postprod ou en prod en ce moment. Infopresse ça t'indique aussi euh qui s'occupe de telle agence, qui contacter pour envoyer ton démo audio, ton démo video, euh... pis ça ressemble à quoi une publicité en ce moment, ces temps-ci. Fait que ça t'indique un petit peu quel genre de truc va être demandé en audition, ça peut donner des indices en tout cas, pour pas être trop décalé non plus.

Les membres sont incités par les associations à augmenter leur employabilité en s'informant par ces outils. La question de l'accès aux répertoires, donc de la valeur des numéros des collègues, agents, producteurs, régisseurs, réalisateurs, directeurs de casting et autres organismes, tourne alors autour de l'investissement pour sa sécurité sur le marché du travail. Être plus employable équivaut à être plus en sécurité.

- **Conclusion**

Plutôt que de parler de partage binaire entre professionnel et non-professionnel, on peut parler du rôle d'une association comme la production et la gestion des différences : « Les divisions, les clivages, les différenciations, sont “fractables”, plutôt que dualistes. » (Lazzarato, 2008 : 89) Les divisions fractables multiplient les différences et le dispositif agit pour limiter ces différences dans des bornes acceptables plutôt que les fixer en dualismes. C'est-à-dire que plutôt qu'un partage professionnel/non-professionnel, on trouve dans les associations différentes catégories d'inclusion. Les exclus sont en fait une modalité de l'inclusion et ses frontières ont un certain degré de mobilité. Ces différenciations activent les intérêts individuels des artistes et les incitent à augmenter leur employabilité.

Bref, les catégories de membres, le système de cumul de crédits et les services offerts ancrent les associations dans la formation de sujets entrepreneurs. Les bottins m'ont permis d'explorer

comment les associations peuvent diriger les énergies des travailleurs en investissements sur leur carrière. Les répertoires ont un caractère secret et donnent à ceux qui y ont accès un pouvoir sur le marché en augmentant leurs ressources pour obtenir de l'emploi. Cette relative sécurité sur le marché du travail résulte d'une série d'investissements sur soi dont le bottin n'est qu'un des éléments⁵⁶. L'utilité des associations la plus mise de l'avant par les membres est d'ailleurs la recherche d'emploi, utilité directement liée à l'artiste comme entrepreneur de soi, comme entreprise qui investit sur elle-même afin d'être plus contractable que d'autres. Dans les pages qui suivent, j'analyserai plus en profondeur le sujet artiste professionnel comme entrepreneur de lui-même.

⁵⁶ Frédérique précise qu'au fil du temps, elle a eu moins besoin du bottin parce qu'elle savait qui appeler. Au cours de ce chapitre, j'ai aussi montré en quoi les restrictions des associations avantageaient certaines catégories de membres.

4 Artiste entrepreneur

Selon l'analyse de l'inclusion présentée au chapitre précédent, la définition de l'artiste professionnel est centrée sur une vision économique et individualiste (travailleur autonome, système d'accumulation de crédits), et elle agit sur la subjectivation des artistes en les incitant à un certain cheminement. L'association, avec ses contraintes et ses services décrits précédemment, incite les artistes à devenir entrepreneurs d'eux-mêmes. Le travailleur, investissant dans ses relations et ses compétences, devient entrepreneur de lui-même : « c'est une conception du capital-compétence qui reçoit, en fonction de variables diverses, un certain revenu qui est un salaire, un revenu-salaire, de sorte que c'est le travailleur lui-même qui apparaît comme étant pour lui-même une sorte d'entreprise. » (Foucault, 1979 : 231) L'individu effectue ainsi une multiplicité d'investissements pour optimiser ses performances. Il assure la formation, la croissance et la valorisation de soi en tant que capital à travers la gestion de ses relations et ses choix (Lazzarato, 2008). Les investissements sur soi effectués forment le capital d'un artiste, capital qui se rapporte, par exemple, à ses compétences et qui est par conséquent indissociable de sa personne, capital humain. Pour Foucault (1979), le capital humain est « l'ensemble de tous les facteurs physiques, psychologiques, qui rendent quelqu'un capable de gagner tel ou tel salaire. » (p. 230)

Pour expliquer la notion de capital humain, je me penche aussi sur les définitions d'économistes (champ d'où provient cette notion) à partir du manuel de Towse (2008)⁵⁷. Les caractéristiques essentielles de la théorie du capital humain sont son lien intime à l'individu (il ne peut en être séparé) et la possibilité de l'augmenter grâce à des investissements. Cette théorie est basée sur une conception du sujet comme faisant des choix rationnels, où son choix d'occupation est fait en fonction du revenu à long terme prévu. Le rendement individuel est un incitatif à l'investissement : « there is a private return to the individual that is an incentive to investment. » (Towse, 2008 : 887) À l'échelle de la société entière, les comportements rationnels individuels sont sensés mener à une allocation optimale du capital humain. Le marché devrait donc

⁵⁷ Les économistes ont une définition plus étroite de la notion de capital humain, propre à leur discipline. Cependant, c'est de leur définition que Foucault (1979) s'inspire pour élargir la notion à tout investissement qu'un individu fait sur sa vie.

s'équilibrer par lui-même⁵⁸, un métier où il y aurait trop de travailleurs verrait leurs revenus baisser et les travailleurs se rediriger vers un autre métier : « excess supply in one occupation reduces earnings and thus the private rate of return, causing workers – at least to some extent – to switch jobs to other occupations » (Towse, 2008 : 879).

Les économistes abordent surtout la formation comme principal moyen d'augmenter son capital. Par exemple, plusieurs années d'études en médecine (investissement) sont sensées aboutir à un revenu personnel élevé (rendement). Le rendement des investissements est cependant difficile à évaluer avec précision dans le cas du travail artistique puisqu'aux investissements se mélange ce qu'on peut appeler le « talent » : « the ambiguity of the concept of human capital as a combination of inherited characteristics, tacit knowledge, innate ability and acquired skills » (Towse, 2008 : 868). Le manuel de Towse spécifie d'ailleurs que les marchés du travail artistique diffèrent des autres marchés et que le modèle du capital humain s'y applique moins bien à cause, justement, d'une plus grande part attribuable au « talent ». Les investissements sur soi, par exemple ceux qui passent par la formation ou par les associations, ne garantissent donc pas un revenu certain. D'ailleurs, 40% des artistes possèdent un diplôme de premier cycle ou d'études supérieures contrairement à 20% pour la population générale; ils sont plus formés, mais ont des revenus inférieurs (Hill Stratégies, vol. 7, n° 5, 2009).

Le rapport investissements / sécurité : formations

La formation spécifique (telle qu'offerte par les associations professionnelles) serait plus importante que la formation générale (cette dernière étant plus importante pour les emplois non-reliés aux arts) : « income from arts and arts-related work are influenced by the level of professional arts training, whereas non-arts income is more likely to be influenced by the level of general education, and (...) time spent on-the-job as an artist is the appropriate explanatory variable for arts and arts-related work » (Towse, 2008 : 875). Outre la formation spécifique ou

⁵⁸ Cette théorie suppose des intérêts individuels naturels, mais cette « nature » a toujours subi des interventions « sociales » (Lazzarato, 2008) dont font partie les associations. Par exemple, l'AQTIS impose aux techniciens un très long processus de cumul de crédits qui en décourage certains.

pratique, le temps passé au travail, comme des expériences de travail (incluant les stages), serait l'investissement de l'artiste qui lui rapporterait le plus.

Les diplômes sont insuffisants pour attester du professionnalisme d'un artiste, puisque les écoles admettent plus de gens que le marché ne peut en absorber. Une réputation de professionnalisme, de haut niveau de talent et de créativité, sont très importants pour les marchés du travail artistiques. La certification par les écoles d'art ne paraît pas fournir des informations adéquates quant à ces caractéristiques et les employeurs peuvent ne pas faire confiance à ces diplômes, puisque les écoles produisent une trop grande quantité d'artistes diplômés, qui ne sont pas tous assez talentueux (Towse, 2008) : « Il va peut-être y en avoir un par année sur toute la gang qui va [percer] tu-sais un ou deux maximum » (Alexandre).

La catégorie de membres désignant les professionnels potentiels prend diverses appellations selon chaque association : membre adhérent/ étudiant/ stagiaire/ aspirant/ associé. On peut dire que les personnes visées sont en voie de remplir les critères pour devenir professionnelles. Dans certains cas, elles accumulent les crédits sur une période déterminée. Elles sont aussi très souvent des étudiants. On précise la plupart du temps qu'ils étudient dans une institution reconnue. Dans le cas de la SARTEC, on admet dans une catégorie les personnes qui sont bénéficiaires d'une aide ou d'une bourse sans toutefois remplir les critères du membre professionnel. Ainsi les producteurs (pour les crédits), l'État et les pairs (par les écoles publiques, l'aide financière) et quelques écoles professionnelles, en montrant que l'individu se forme, par l'expérience ou l'enseignement, participent à sa reconnaissance professionnelle. Non seulement l'artiste investit sur lui-même en se formant, mais les associations investissent en leur propre avenir en leur faisant une place. Par la création d'une catégorie « étudiants », elles attestent qu'une formation est supposée en faire de meilleurs professionnels, plus compétents, qui généreront probablement de plus hauts salaires et de plus grandes cotisations.

Selon Georges, les formations de perfectionnement offertes par son association sont très populaires. La formation est généralement promue comme un moyen de faire avancer sa carrière, par exemple : « En vous offrant des opportunités d'acquérir de nouvelles compétences et de nouvelles connaissances, le RAAV souhaite participer activement à votre avancement

professionnel.⁵⁹» Aujourd'hui, on parle de plus en plus de formation continue dans tous les domaines, et les écarts de formation auraient le pouvoir de transformer une conduite passive en une conduite active d'entrepreneur, en « engagement de l'individu pour la production de son propre capital » (Lazzarato, 2008 : 33). On investit ainsi sur soi-même en suivant des formations, des ateliers offerts entre autres par les associations d'artistes. Pour ne pas devenir obsolète, le travailleur doit se mettre régulièrement à jour, investir dans son employabilité à travers des « dispositifs de "retour à l'emploi" : la "formation" (tout au long de la vie!) comme obligation étant le dispositif par excellence. Sois "employable" !⁶⁰». Quant au perfectionnement, on peut modifier l'impératif ainsi : « sois "plus" employable ».

Les associations d'artistes se dotent donc de politiques de formation continue, ou au moins offrent des cours. Elles reçoivent, pour ce faire, de l'aide financière d'Emploi-Québec et du Conseil québécois en ressources humaines pour la culture (CQRHC), parfois en plus d'une aide du CALQ ou d'un autre organisme. Les associations qui reçoivent des subventions du gouvernement ou bénéficient de divers programmes ont ce que Lazzarato (2008) appelle une « dette morale » envers l'État; elles sont donc responsables de la rembourser. Elles forment alors des artistes professionnels. La dette est ce qui permet au capitalisme de faire un pont entre le présent et le futur; en subventionnant les associations, on s'assure de leur comportement à venir, celui de soumission au marché en formant des travailleurs-entrepreneurs.

L'AQTIS est probablement l'association la plus impliquée dans la formation de ses membres, elle offre plus d'une quinzaine de cours par année, et en plus d'avoir le soutien de Emploi-Québec et du CQRHC, elle est liée à la CSST et à l'APFTQ, qui finance en collaboration avec elle le Regroupement pour la formation en audiovisuel. Les formations sont élaborées et diffusées par des professionnels du milieu et couvrent tous les aspects inhérents à chaque métier. Elles visent à parfaire les connaissances et à développer de nouvelles compétences des membres. On exige des individus en formation un suivi assez serré soit de faire un stage d'observation, d'être

⁵⁹ RAAV, Formation continue 2009-2010. En ligne : http://www.raav.org/pls/htmldb/f?p=105:99:0::NO::P99_IM:428. Consulté le 16 décembre 2009.

⁶⁰ Corsani, Antonella, Laurent Guilloteau et Maurizio Lazzarato. « Multitudes 'intermittentes' », 14 décembre 2004, *Multitudes*. <http://multitudes.samizdat.net/Multitudes-intermittentes>. Consulté le 28 mars 2009.

supervisé pendant un certain nombre d'heures, d'obtenir des lettres de recommandation, etc⁶¹. Pour Frédérique, ces formations sont utiles comme point de départ pour arriver à bien faire un travail plus que de simplement « apprendre sur le tas ». D'ailleurs, dans le cas de l'AQTIS, certaines formations de base sont obligatoires, mais ce n'est pas parce qu'un individu est formé qu'il sera appelé par un producteur pour un contrat. Dans la plupart des associations, les formations sont ouvertes à tous avec des tarifs préférentiels et une priorité sur les places disponibles pour les membres. L'UDA offre, par exemple, des formations pour voix et micros ou pour jouer devant la caméra à seulement cinquante ou cent dollars, alors qu'ailleurs, ces formations coûteraient six ou sept cent dollars (Maxime).

Les associations forment parfois les artistes dans des domaines plus spécifiques, les dirigeant là où il y a un marché. Par exemple, la GMMQ préparait à l'automne 2009 un événement sur les jeux vidéos et Maxime m'a raconté que l'UDA offre des formations pour devenir agent double. Chaque artiste optimise sa rentabilité en adhérant aux services des associations pour être employable, plus employable que celui qui n'est pas allé à cet atelier-ci.

Suivant toujours le principe de dette morale, les formations constituent une forme de crédit alloué aux artistes et leur remboursement consiste à travailler. Ainsi, les associations contractent une dette envers l'État et d'autres acteurs de la gouvernamentalité du champ culturel (par exemple, les producteurs qui financent les formations pour l'AQTIS), ce qui les incite à former des artistes professionnels, qui, eux, ont une dette envers l'association qui leur rend ce service de pouvoir investir dans leur capital à petit prix. Donc, ils doivent travailler pour rembourser cette dette, ce qui ne sert pas seulement l'association (en réputation, en cotisations, etc.) mais un peu tout le monde : les producteurs embauchent des artistes plus compétents, ceux-ci obtiennent de meilleurs contrats⁶². Cependant, cela ne sert pas tout le monde également : il y a beaucoup d'artistes formés, mais pas assez d'emplois pour tous les absorber. De plus, il ne faut pas oublier l'importance d'autres facteurs comme le talent qui font en sorte que la formation à elle seule ne garantit pas un meilleur revenu (Towse, 2008).

⁶¹ AQTIS. Formation. En ligne : <http://www.aqtis.qc.ca/formation.fr.html>. Consulté le 16 décembre 2009.

⁶² Certains diraient que cela sert tous les citoyens (voir, par exemple, Benhamou, 1996).

Le rapport temps / sécurité : investissements financiers

La sécurité des artistes n'est pas seulement liée aux emplois à court terme, mais fait aussi l'objet de prévisions à plus long terme. Parmi les services offerts par les associations, les caisses de retraite et les assurances prennent une place importante dans les propos des membres :

Même si on est des travailleurs autonomes, grâce à l'AQTIS, j'étais quand même protégée au niveau euh j'avais des assurances vie, j'avais des assurances dentaires, j'avais tu-sais j'étais comme super couverte là, fait que c'est vraiment génial pour ça. Euh... pis si je voulais rencontrer un membre, tu-sais une personne pour m'expliquer mes placements REER, c'était super facile, tu-sais il y a un REER collectif aussi qui est comme tout le temps enlevé de ma paie, pis grâce à ça, même si je suis travailleur autonome ben j'ai des REER qui sont placés là-bas, moi je trouvais ça utile. (Frédérique);

On enrage beaucoup par rapport à cette union-là quand on n'est pas dedans, mais du moment qu'on est dedans, on est content d'y être arrivé pis euh d'avoir son assurance pour les dents (...) l'assurance médicaments euh, mon dieu, plein de petits rabais à gauche à droite pour des affaires, euh le REER, j'ai accumulé mon REER, j'aurais jamais mis d'argent dans mon REER tout seul. Eux autres, bon ben, ils forcent les producteurs à cotiser à notre REER, donc là j'ai un certain montant en fiducie là, en tout cas qui est placé de côté, pis ça j'aurais pas réussi à avoir la discipline nécessaire pour accumuler ça de côté, mais l'UDA le fait, donc c'est une bonne chose. (Maxime)

Dans le contexte néolibéral, l'individualisation des couvertures sociales (comme les régimes collectifs d'épargne) transforme une protection contre les risques en un affrontement individuel des risques (Lazzarato, 2008). Dans le cas de ces caisses, la redistribution est proportionnelle à l'investissement individuel effectué, à quelques exceptions près (fonds de secours). Par exemple, dans le cas de la Caisse de sécurité des arts de la scène (CSAS), le régime suit une logique d'investissement individuel obligatoire :

La Caisse de sécurité des arts de la scène (CSAS) est l'un des avantages que procurent les ententes collectives signées avec les associations de producteurs. **Sur le cachet total d'une personne conceptrice, le producteur déduit un pourcentage et y ajoute sa part** qu'il verse à la CSAS (les pourcentages diffèrent selon les ententes collectives). **Cette contribution est obligatoire et imposable, que l'on soit membre ou non** de l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ). Les fonds ainsi constitués servent à offrir, tant aux membres qu'aux permissionnaires, un Régime enregistré d'épargne retraite collectif - REER. Il s'agit là d'un avantage social non négligeable.⁶³;

⁶³ APASQ, CSAS caisse de sécurité, mon soulignement. En ligne : <http://www.apasq.org/csas.htm>. Consulté le 22 mai 2009. L'APASQ a la particularité d'offrir un rendement aux permissionnaires, contrairement aux autres associations qui réservent le REER pour leurs membres ou ne précisent pas qui en sont les bénéficiaires.

Le montant de la rente que vous toucherez variera selon votre âge, la valeur totale de vos cotisations, les taux de souscription d'une rente en vigueur au moment de votre retraite et la forme de rente que vous choisirez.⁶⁴

Pour ce régime d'épargne-retraite, l'APASQ fait affaire avec Desjardins Sécurité financière (DSF). DSF offre des « profils d'investisseurs » et le client doit remplir un questionnaire pour connaître son profil, basé sur sa tolérance au risque. Il s'agit d'un continuum de degrés variables d'insécurité (Lazzarato, 2008) où le client se place sur le continuum pour gérer le risque de façon tolérable, non pour éviter le risque. DSF offre un degré de sécurité au sens où il possède un savoir financier et situe les investisseurs dans une catégorie. DSF parle d'avantages sociaux soit de bénéficier d'une sécurité financière à la retraite, puis de réaliser d'autres rêves comme acheter une maison (leur exemple). Lors d'un retrait prématuré, il y a d'ailleurs deux situations pour lesquelles le bénéficiaire est exempté d'impôt : pour l'achat d'une propriété ou pour l'éducation permanente⁶⁵. On vise alors clairement l'augmentation de son capital.

Certaines associations, comme la SARTEC, détaillent la répartition des pourcentages des cotisations. À la SARTEC, sur les contributions des producteurs à la Caisse de Sécurité (entre 7 et 11 % de la valeur des contrats), un maximum de 1 % sert au régime d'assurance et le reste est versé dans un REER individualisé au nom du membre, ce qui montre que bien que la logique d'investissement individuel prime, la mutualisation n'est pas complètement évacuée de leurs préoccupations. Cependant, les assurances peuvent être différentes selon des catégories de membres. Par exemple, la SARTEC offre seulement une assurance vie aux membres dont le revenu annuel moyen est de moins de 15 000 \$ alors qu'elle offre des assurances vie, invalidité, maladie et hospitalisation, médicaments et voyage à ceux dont il est supérieur.

De plus, quelques associations se sont dotées de fonds qu'on pourrait qualifier d'aide en cas d'urgence, et les remises ne sont pas calculées sur la base de l'investissement individuel. J'ai noté le Fonds de secours Yves Thériault de l'UNEQ et la Fondation des artistes de l'UDA : « un moment donné, je me suis retrouvé mal pris pis ils m'ont prêté 1 000 \$ sans intérêts » (Maxime).

⁶⁴ APASQ. Régime d'épargne-retraite de l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec, Juin 2007. Fichier téléchargeable: <http://www.apasq.org/csas.htm> Consulté le 3 mai 2009.

⁶⁵ *Ibid.*

Pour Ewald (1986), « risque » désigne le mode de traitement de certains événements par les formes d'assurances sociales : « En soi, rien n'est un risque (...) Inversement, tout peut être un risque » (p. 173). Aujourd'hui, il lui semble qu'un problème ne puisse plus trouver de solution « qu'à être "mis en risques" » (Ewald, 1986 : 383). Toute conduite est traduite en termes de risque; il est ce par quoi se divise ce qu'il faut et ne faut pas faire. Il ne s'agit pas d'interdire un comportement nocif (comme fumer la cigarette, qui est risqué pour la santé), mais de provoquer l'adhésion à un certain calcul de rentabilité individuelle et collective où « la morale prend la forme de l'économie » (Ewald, 1986 : 384). Ainsi, l'individu qui investit dans son employabilité et dans ses REER en attend un certain rendement à la fois individuel (sécurité) et collectif, qui en fera un « bon » citoyen, un citoyen qui ne « coûtera » rien à la société.

Adhésion : le membership comme investissement

Pour Maxime, « il faut faire ses propres projets ». Il explique un peu comment, pour lui, faire ses propres projets équivaut à travailler dans des domaines non-restrictifs comme le théâtre (sa stratégie personnelle) afin d'accumuler ses crédits et de se « faire voir » (par les agents, producteurs, artistes) :

C'est ça faut faire ses propres projets, ça c'est sûr là, on dirait qu'on dit ça dans tous les corps de métier là "prends toi-même tes initiatives, attends pas le téléphone" des trucs comme ça, mais ouais c'est ça, fait que c'est pas mal comme ça qu'il faut faire. Euh, c'est restrictif pour les membres qui sont pas actifs, les membres stagiaires au niveau de la publicité pis au niveau de la postsynchro mais c'est pas restrictif au niveau du théâtre, tu peux toujours partir ton projet de théâtre pis euh, voyons, accumuler tes permis aussi en même temps pis te faire voir comme ça.
(Maxime)

Frédérique parle des contacts comme d'un élément important pour s'introduire dans son domaine. Ses débuts dans le milieu du cinéma passent par un stage après ses études, puis par la recherche d'emploi par la liste de l'AQTIS et du travail gratuit pour une compagnie, au *wrap party*⁶⁶ de laquelle elle a connu quelqu'un qui l'a engagée pour un contrat. De « fil en aiguille », elle a travaillé pour une compagnie qui faisait plusieurs films par année, ce qui lui a donné plus d'heures qui lui ont permis de devenir membre. La différence d'avec Maxime, ici, est causée par le métier. Il serait dur dans son cas de « faire ses propres projets » comme technicienne, mais

⁶⁶ Une fête pour célébrer la fin d'un tournage.

comme lui, elle n'« attend pas le téléphone » et va vers les producteurs. Elle a absolument besoin de producteurs qui l'engagent à cause de la structure plus lourde du cinéma et de la télévision versus le théâtre.

En voulant devenir membre d'une association, ils ont tous deux été amenés à effectuer du travail gratuit ou quasi-gratuit. En effet, certaines pratiques permettent à « ses propres projets » de voir le jour et à des artistes d'accumuler ainsi leurs crédits en faisant semblant de suivre l'entente de l'association, selon ce que Maxime m'a raconté. Les artistes instaurent alors un système de double-comptabilité qui leur permet d'adhérer à l'association, mais se retrouvent parfois avec bien peu de revenus. Selon lui, ils sont souvent amenés à être producteurs et à s'engager eux-mêmes dans leurs productions. Cependant, en payant les artistes aux taux que l'UDA demande, « juste à t'engager toi-même, tu serais ruiné » (Maxime). Dans ces cas, d'un commun accord avec le groupe avec qui ils travaillent, ils établissent une comptabilité à l'interne et une comptabilité face à l'UDA. « Ça peut paraître un peu comme euh déloyal par rapport à l'union là, mais t'as pas le choix aussi en même temps si tu veux réaliser tes projets. » (Maxime) Dans la comptabilité-UDA, ils font de faux chèques et comptabilisent ce qui sera imposable sur le revenu de l'artiste par rapport à ce montant. Ensuite, ils donnent à chacun le montant des impôts avec le salaire discuté à l'interne, tout en disant à l'UDA que c'est un autre salaire, le montant officiel sur lequel les impôts ont été calculés, qui a été donné. Les faux chèques, destinés à ce que l'UDA croit qu'ils ont suivi ses taux, ne seront jamais encaissés. Maxime donne aussi l'exemple d'un de ses amis qui lui avait fait une trame sonore. Le montant aurait dû être d'environ mille dollars, mais comme il n'avait pas l'argent, il lui a donné un montant forfaitaire de 250 \$ qui couvrait à peu près l'impôt qu'il allait devoir payer, plus un montant pour le remercier.

Les artistes orientent ici leur conduite pour obtenir des crédits afin d'être attestés « professionnels ». L'accumulation de crédits pour devenir membre et ainsi bénéficier des avantages des contrats protégés, des formations, des bottins et outils de réseautage, etc., constitue un important investissement pour ces individus.

D'autres pratiques, qui ne sont pas motivées par un manque d'argent, contournent aussi les directives de l'UDA :

Le producteur, il nous a demandé, pour enlever de la paperasse, il nous a dit “ça vous dérange tu qu’on fasse les contrats hors union?”. On a fait “ok, c’est correct” tu-sais, pis c’est vrai que c’était moins de paperasse, pis il nous payait trois fois le prix minimum qui était demandé par l’union, c’est un producteur qu’on connaît tout ça, fait qu’on a dit “ok”. Dans le fond, c’est pas correct ce qu’on a fait, on aurait dû dire “non, faudrait que ça soit union”, mais on connaît bien le producteur, on n’a pas besoin de nos permis, on est payé plus cher que ce que l’union recommande... (Maxime)

Ce cas me semble une menace pour l’association (plus menaçante que l’exemple précédent où ils voulaient, somme toute, adhérer à l’association), au sens où dès que l’UDA ne leur est plus utile, ils la contournent. Des pratiques comme celle-là peuvent alors miner la raison de l’existence de l’association, soit d’avoir des conditions minimales, parce qu’ils agissent à côté de son pouvoir, sans payer de cotisations et avec une contamination potentielle. Toutefois, dans l’exemple précédent (double comptabilité), en voulant accumuler leurs crédits, ils finissaient par être très peu payés, ce qui est un effet « pervers » des associations (qui va à l’encontre de sa raison d’être).

Selon de récentes études menées au Québec et au Canada, il semble que les artistes aient en général un salaire plus bas que le salaire moyen de toute la population, mais que les artistes membres d’associations aient des salaires supérieurs à cette moyenne, avec quelques écarts selon les domaines. Selon l’étude de Hill Stratégies (vol. 7, n° 5, 2009), basée sur le recensement canadien de 2006, le revenu moyen des artistes québécois (membres et non-membres) approche 25 000 \$ alors que celui de la population est de 32 600 \$, avec un écart de 25% entre les deux. Les revenus des artistes ont d’ailleurs chuté de 9% de 2000 à 2005 après ajustement suivant l’inflation, alors que ceux de la population ont augmenté de 2%. Le Québec a un revenu supérieur à la moyenne canadienne, ce qui serait dû à une industrie (cinéma, télévision, spectacle) bien développée. Les artistes du cinéma et de la télévision étant les plus nombreux, cette catégorie de travailleurs est dotée de grands regroupements et montre des revenus moyens assez élevés. Cependant, le revenu médian de tous les artistes est seulement de 14 300 \$, avec un écart de 44% par rapport à la population générale.

Quant à l’étude « Pour mieux vivre de l’art » du MCCQ (2004) basée sur les données fiscales de 2001 de membres d’associations reconnues, elle semble démontrer que les lois sur le statut de l’artiste, et par extension les associations, en donnant un cadre aux relations de travail et à la

diffusion des œuvres, ont amélioré les conditions de travail des artistes dont leurs revenus. Comme dans le rapport de Hill Stratégies, on y apprend que les artistes combinent souvent des revenus de salarié et de travailleur autonome, le premier constituant leur principale source de revenus selon le MCCQ. Le constat le plus marquant est la grande différence apparente entre les revenus des membres, sur lesquels l'étude du MCCQ a été menée, et les revenus de tous les artistes, analysés par Hill Stratégies.

Quelques constats

- Pour l'ensemble des artistes, le revenu total moyen est de 37 710 \$, alors que celui de l'ensemble des contribuables québécois est 28 708 \$ (une différence de 9 000 \$).
- Par contre, la différence s'atténue si l'on tient compte du revenu total médian : pour l'ensemble des artistes, il s'élève en 2001 à 23 620 \$ alors que celui de l'ensemble des contribuables québécois est de 20 304 \$.
- Par ailleurs, la situation est différente pour les artistes ayant déclaré un revenu de travail autonome : leur revenu total moyen est de 36 540 \$ comparativement à 42 651 \$ pour l'ensemble des contribuables ayant également tiré un revenu de travail autonome (une différence de 6 000 \$).
- Si le revenu total moyen des artistes est supérieur à celui de l'ensemble des contribuables québécois, il faut savoir que :
 - 44,4 % des artistes ont des revenus de moins de 20 000 \$; ils se partagent 11,5 % de la masse totale des revenus;
 - 22,4 % des artistes déclarent des revenus de plus de 50 000 \$; ils se partagent 60 % de la masse totale des revenus;
 - En outre, le revenu total moyen des artisans en métiers d'art (18 751 \$), des danseurs (20 215 \$) et des artistes en arts visuels (27 741 \$) est inférieur à celui de l'ensemble des contribuables québécois (28 708 \$). (MCCQ, 2004)

Les conduites des individus qui se rapportent à des investissements dans leur « entreprise » apportent des variations à leurs revenus, comme on le voit en comparant ces deux études. « L'importance de la statistique vient justement du fait qu'elle permet de mesurer quantitativement les effets de masse des comportements individuels. » (Foucault, 1978b : 551). De tels comportements incluent l'adhésion à une association. Dans le cas étudié, on passe d'un revenu moyen de 25 000 \$, en-dessous de celui de la population (en 2006), à un revenu moyen de 37 710 \$, au-dessus de celui de la population (en 2001), avec pour principale différence entre les deux études, le *membership*. Les chiffres peuvent avoir un peu changé entre ces années, mais il serait surprenant que ce grand écart se soit comblé. La différence s'atténue en tenant compte du revenu médian des membres, tout de même au-dessus de la moyenne de la population et beaucoup plus élevé que celui de tous les artistes.

Dans ces deux études, on voit aussi les grandes inégalités entre les disciplines artistiques et à l'intérieur des disciplines, quand le succès commercial entre en jeu. Certains domaines, comme les métiers d'art, la danse, la musique et les arts visuels, fournissent un revenu moyen en-deçà de 15 000 \$ (Hill Stratégies, vol. 7, n° 5, 2009). De plus, le succès d'un petit nombre d'artistes explique que les revenus moyens soient plus élevés que les revenus médians; quelques individus font monter la moyenne alors que la majorité des artistes gagnent moins.

Bref, la formation peut constituer un investissement sur son parcours professionnel (les artistes sont plus scolarisés que la population en général), mais l'adhésion à une association semble faire une plus grande différence quant aux revenus ; autrement dit, le *membership* constitue un meilleur investissement que le diplôme. Pourquoi ? La formation n'atteste pas du talent d'un artiste alors que l'adhésion à une association lui apporte une reconnaissance auprès du gouvernement pour l'impôt, aide à l'élargissement de son réseau et à sa recherche d'emploi, ce qui lui apporte de meilleurs revenus en augmentant ses chances d'obtenir des contrats, surtout dans le cas des contrats protégés. On peut aussi penser, à l'inverse, que le revenu est un critère implicite de sélection du membre professionnel (avec des critères d'inclusion comme la reconnaissance par des prix ou des bourses, et les crédits qui signifient qu'un individu obtient déjà des contrats de travail).

Dans tous les cas, un rapport de cause à effet est difficile à établir. Les revenus considérés dans ces études ne proviennent pas seulement d'activités artistiques, mais il est impossible de savoir dans quelle proportion. Georges m'a remis un document où il en faisait le calcul. En excluant les revenus d'emploi salarié (plus de 50% des revenus des artistes), de droits d'auteurs, de prestations sociales et de travail autonome non-artistique, le revenu médian des artistes de son association est d'environ 5 000 \$ comme travailleur autonome pour la pratique de leur art.

On peut rapprocher ce flou dans les sources de revenus et le faible revenu attribuable à la part de travail autonome artistique à un « non-dit » entourant la réalité socioéconomique des artistes. Par exemple, ils ne se plaignent pas de la pratique de les sous-payer dans laquelle ils sont pris au risque de ne plus avoir de travail du tout :

C'est des gens qui, tu-sais c'est un peu comme un tabou, on veut pas trop dire c'est quoi la réalité là-dedans. (...) Le problème aussi c'est que les artistes ne veulent pas vraiment parler de

leur situation économique au grand public non plus tu-sais, ça leur tente pas de dire que ça fait quatre fois qu'ils ont hypothéqué leur maison pis que sont dans le trou, sont endettés par-dessus la tête (rire). (Georges)

Les artistes veulent gagner leur vie dans leur domaine où le succès dépend d'une logique d'entrepreneur de soi et où la concurrence est forte (grand nombre d'artistes pour un marché québécois restreint⁶⁷), et ils sont ainsi incités à accepter ou à mettre en œuvre des pratiques (artistes qui signent des contrats en tant que producteurs dans des festivals, double-comptabilité face à l'UDA, etc.) qui les mènent à du travail sous-payé ou à prendre un deuxième emploi. Par exemple, Maxime travaille au casino « sur le side ».

Les inégalités créées par les divisions entre les domaines, les catégories de membres, etc., forment des sujets en quelque sorte schizophrènes (Lazzarato, 2008), puisque la logique collective d'un syndicat exige une solidarité de classe, ici éclatée par des mécanismes individualisants qui incitent les artistes à s'appuyer plutôt sur des investissements individuels pour assurer leur sécurité. Selon moi, cette logique individualiste est à la base de conduites comme les contrats hors-union (pour ceux qui n'ont plus à se soucier de cumuler leurs crédits) et le travail gratuit ou quasi-gratuit (pour les non ou semi-professionnels, dans l'espoir que cette expérience constitue un investissement rentable).

Frein à l'entreprise de soi

On peut reprocher aux associations une certaine rigidité, soit de n'être peut-être pas tout à fait adaptées à un contexte de travail où plusieurs types d'emplois peuvent se chevaucher, puisque leurs catégories sont exclusives (un professionnel n'est pas en même temps un émergent). La rigidité, le manque de flexibilité de la GMMQ se voit lorsqu'elle rend illégal un musicien qui est professionnel quelques mois (c'est-à-dire que, par exemple, il est engagé pour une émission de télévision selon les taux de la GMMQ) et joue dans un groupe qui performe dans des petites salles les autres mois (où il n'est pas engagé selon ces taux) :

Il y avait un gars dans mon groupe c'était ça, lui il était professionnel, mais il avait ce projet-là qui lui tenait, qui lui tenait à cœur, qui était notre groupe où il jouait de la guitare, pis lui il

⁶⁷ Selon tous les interviewés.

voulait perfectionner son jeu de guitare, pis il voulait comme, tu-sais c'était une autre chose, ça lui apportait quelque chose, pis il devenait illégal. Donc on devait pas mentionner qu'il était dans notre groupe... à cause de ça. (Alexandre)

La GMMQ devient alors un frein à l'entreprise de soi (et du groupe) : on veut être professionnel, mais on n'y arrive que partiellement. Quand un individu mène deux activités parallèles (professionnelle et moins professionnelle), le mode d'inclusion actuel des associations ne peut pas gérer cette situation. Ce mode d'inclusion propose des catégories exclusives et c'est en ce sens que les associations sont rigides. Pour les associations, la professionnalisation se déroule sur une ligne d'avancement, une ligne continue dans le temps, une ligne droite, unidirectionnelle : une fois qu'on est professionnel, c'est impensable, ce n'est pas prévu, de redevenir non- ou moins-professionnel.

Pourtant, pour maximiser son employabilité, l'artiste doit prendre de l'expérience, très importante dans les carrières artistiques (Towse, 2008 ; Frédérique ; Alexandre). Cette expérience, il est difficile de l'obtenir en suivant les règles de l'association, qui rendraient les « entre-deux » illégaux. Alexandre affirme que pour pouvoir devenir un « vrai groupe » de musique, pour pouvoir agrandir son public, un musicien doit jouer le plus possible, dans des petites salles, n'importe où. S'il est membre de la GMMQ, il ne peut pas jouer en bas d'un certain cachet, ce qui n'est pas réaliste par rapport au budget des propriétaires de salles et à leur prix d'entrée⁶⁸. Certaines personnes dans des groupes ont aussi des contrats plus professionnels (émission de télévision, musicien pour un artiste populaire, etc.), et n'ont donc pas le choix de faire partie de la GMMQ. Ils devraient donc ne pas accepter de contrat en deçà d'un certain cachet. S'ils le font, ils sont considérés illégaux par rapport aux normes de l'association, puisqu'ils minent sa raison d'être (conditions minimales). Cependant, leurs contrats professionnels ne les occupent pas toute l'année alors ils jouent aussi avec leur groupe dans des endroits qui ne peuvent pas leur payer les tarifs de la GMMQ. Cette illégalité n'est donc pas une contestation de l'association, parce qu'ils aspirent à devenir professionnel. Par des contrats hors-GMMQ, ils investissent en expérience dans leur entreprise. Leur but reste d'arriver à « Belle et Bum » (Alexandre) ou de performer dans de grandes salles pour un producteur de l'ADISQ et d'être payé selon les taux de la GMMQ.

⁶⁸ Il faut aussi préciser que si la GMMQ n'a pas d'entente avec ces bars, ce n'est pas faute d'avoir essayé (voir Lussier, 2008).

Même si les artistes canalisent leurs énergies dans l'investissement en expérience, et que l'acquisition de cette expérience échappe en partie au contrôle des associations, ils désirent rester légaux dans la mesure du possible. À maintes reprises en entretien, les interviewés m'ont (tous) affirmé être convaincus que les artistes seraient exploités (travailleraient gratuitement) sans l'action des associations : « s'il n'y avait pas cette association-là, les gens ben probablement en profiteraient pis tout le monde ferait "ah ben j'va le faire moi pour dix piastres" quand ça devrait être 500 piastres. » (Alexandre)

Le contexte de travail artistique québécois, que les interviewés qualifient par le manque de financement de la part de l'État et le petit bassin de population pour la diffusion de leur art, les inciterait à adopter des pratiques illégales. Un autre exemple en est l'utilisation de l'aide sociale comme une forme de subvention :

Je suis pour ça travailler pis créer quand t'arrives chez vous, c'est pas un problème là. Je veux pas être payée pour, parce que j'me sens une princesse et que la société devrait me payer, c'est pas ça. Sauf que comment tu peux mettre de l'énergie dans quelque chose, c'est comme, on te dit "j'te donne un **prêt pour lancer ton entreprise**, j'te donne de l'argent pour lancer ton entreprise" mais moi on me donnait pas d'argent pour lancer mon entreprise, pour essayer de mettre de l'énergie dans mon entreprise pour qu'elle fonctionne. Pis même si on avait de la critique super bonne partout, pour eux ça veut rien dire mais zéro, fait que t'as aucun support dans ce que tu fais, fait que tu vas sur le bs, t'as des jobines, tu livres les journaux, t'essaies de prendre les jobs les moins, les moins prenantes, parce que tu peux vouloir partir à partir du mercredi jusqu'au dimanche pour aller à Toronto pour aller jouer. Fait que t'es comme ça pendant, la majorité des gens avec qui j'étais, et mon milieu musical, c'était comme ça, à Montréal. (Alexandre, mon soulignement)

Un artiste dans la situation décrite ci-haut pourrait être membre, mais ce serait inutile parce que les petits producteurs qui l'engageraient n'auraient fort probablement ni signé d'entente avec l'association ni l'argent pour payer leurs tarifs. Les artistes étant vus comme nécessaires au tissu social, il est justifié que l'État les subventionne (Allor et Gagnon, 1994). Ceux qui n'obtiennent pas ce financement mettent en œuvre certaines pratiques, comme le détournement de l'aide sociale, afin d'investir dans leur entreprise (de soi comme de leur groupe), ce qui leur fournit un (maigre) support financier et leur libère du temps pour acquérir l'expérience nécessaire à leur carrière.

Ces exemples d'illégalité ne constituent pas nécessairement un acte de rébellion contre l'association. Leur aspiration reste d'arriver à gagner leur vie comme professionnel. Les artistes

dans ces situations n'ont pas avantage à payer une cotisation. L'association n'est donc pas nécessairement un bon investissement pour eux, alors que l'expérience constitue un meilleur investissement. Par contre, pour survivre et avoir une certaine force de négociation, l'association doit avoir le plus de membres possible et inclure beaucoup d'artistes, comme ceux qui alternent entre statut professionnel et semi-professionnel. Peu d'artistes ont des revenus élevés alors qu'ils doivent tout de même cotiser à l'association. Celle-ci a le mandat de les aider à obtenir de meilleurs conditions et salaires, mais, paradoxalement, elle le fait en leur en prenant une partie (cotisations). D'ailleurs, lors de table-rondes sur les artistes de la relève de Montréal, ceux-ci ont entre autres identifié les critères d'admissibilité des associations, inadaptés à leur réalité (rigides), et les frais d'adhésion supérieurs à leur capacité financière comme des freins à leur intégration aux associations, en plus de demander à ce que les outils et services qui aident à leur avancement professionnel (investissements sur soi) soient plus développés (Comité Relève et pratiques émergentes, 2007 : 7-8).

- **Conclusion**

En résumé, le *membership* est un investissement important qui donne accès aux formations, aux bottins et à d'autres services comme les REER, qui permettent à leur tour aux artistes d'augmenter leur capital. Il abrite tous ces services et assure ainsi une certaine sécurité aux membres sur le marché du travail. Cependant, l'investissement en expérience échappe en partie au contrôle des associations. Avec l'exemple des musiciens, on voit qu'un même individu peut chevaucher plusieurs degrés de professionnalisme, situation qui rend visible la rigidité des associations.

5 Ancrage dans le marché

Cette dernière partie de l'analyse s'attarde à situer le sujet « entrepreneur de soi » dans un contexte qui dépasse l'association, principalement à travers un élément récurrent des entretiens : le recours au « marché » pour justifier toutes sortes de mesures. Plusieurs acteurs interviennent sur le marché du travail artistique : les interviewés m'ont parlé des agents, des producteurs, des diffuseurs, des artistes, des écoles, et évidemment des associations. Ces acteurs forment un structure contraignante, qu'une interviewée a désignée par l'expression « chasse-gardée ». J'aborderai d'abord cette chasse-gardée, pour ensuite m'attarder aux notions de responsabilité et de passion dans un contexte néolibéral.

Chasse-gardée et marché

Dans les entretiens, on fait souvent appel au marché pour justifier une situation économique et les mesures prises par rapport à celle-ci. Par exemple, Maxime effectue une comparaison entre la situation particulière du marché francophone du Québec (son petit bassin de population) et anglophone, pour lequel les tarifs minimaux sont supérieurs. La séparation a trait au marché de diffusion possible selon la langue. La force de négociation de l'association est liée aux revenus de l'industrie pour laquelle elle représente une catégorie d'artistes. Les comédiens sont payés moins cher du côté francophone parce que les revenus de l'industrie sont moins élevés, parce que le bassin de diffusion est plus petit que du côté anglophone. Outre les salaires moins élevés, un marché restreint amène plusieurs contraintes. Par exemple, les diffuseurs télévisuels cherchent à engager des vedettes (comédiens, réalisateurs, scénaristes) dans les séries lourdes pour s'assurer un auditoire et donc des revenus. Pour Maxime, puisque ces séries leur demandent un grand investissement financier, il est normal qu'ils soient « frileux ».

Pour ce que le marché offre en nombre d'emplois, il y a trop d'aspirants, dont des membres, des étudiants, etc. Ils sont en compétition les uns avec les autres, en compétition dans le petit marché du Québec. L'idée d'une « chasse-gardée » de l'industrie renvoie alors au contrôle du nombre

d'inclus, le marché ne pouvant pas tous les absorber. Maxime se dit content des restrictions qu'impose l'UDA aux non-membres et aux stagiaires. Il a « peur » des jeunes qui sortent de l'école et essaient d'intégrer le marché. Maxime estime qu'il y a environ 60 comédiens et comédiennes, à chaque année, qui sortent des écoles et qui viennent grossir les rangs de l'UDA « avec cette même aspiration-là tu-sais de devenir membre pis de faire des contrats lucratifs pis d'en vivre. » (Maxime). Il compare ce chiffre au fait qu'il a de la difficulté à nommer 30 têtes d'affiche au Québec pour démontrer qu'il n'y a pas vraiment de place pour autant de travailleurs sur le marché.

Les mesures comme les contrats protégés sont vues comme une bonne chose pour l'industrie par les artistes. Maxime raconte qu'une société d'État a voulu faire une publicité sous forme de « vox pop », mais qu'elle en a été empêchée par l'UDA, les publicités étant des contrats protégés pour les membres actifs. L'UDA l'a donc obligée à engager des comédiens au lieu de sonder des gens sur la rue. Maxime estime que faire ce genre de publicités « maisons » à répétition ferait mourir « toute l'industrie » (ceux qu'il nomme sont : comédiens, rédacteurs, publicitaires) sauf les diffuseurs. Donc, il désire que l'industrie soit préservée comme telle, même si, selon ses dires, le « gros bout du bâton » ne lui appartient pas, mais revient aux diffuseurs.

Dans les propos des interviewés, le marché ou l'industrie sont des termes plutôt abstraits : ils désignent un grand ensemble d'acteurs, de situations et de contraintes toujours en changement, ils justifient tout mais ne sont jamais remis en question (qu'est-ce qui justifie le marché ?). L'artiste professionnel est un entrepreneur dans un marché, et il investit sur lui-même par le biais des associations (entre autres). Ce marché justifie les services et les contraintes des associations, alors même qu'elles contribuent à le moduler, ou à le renforcer. C'est-à-dire qu'avec la logique entrepreneuriale que les associations mettent de l'avant, elles aident les artistes à s'adapter aux marché, et non le marché à s'adapter aux artistes.

Les associations s'intéressent aussi à leur propre positionnement dans cette chasse-gardée. Frédérique parle de l'IATSE comme voulant faire de l'argent sur le dos des Québécois, mais elle n'est pas du tout critique par rapport à l'AQTIS. Elle la voit comme une structure qui l'aide à investir sur elle-même sans remarquer que l'AQTIS investit aussi sur l'AQTIS. Elle tient

l'IATSE responsable de la baisse du nombre de tournages américains au Québec et, par conséquent, de la diminution du nombre d'emplois. Cela la concerne personnellement, parce qu'elle a moins de chances d'avoir de contrats (il y a moins de productions, mais autant de techniciens qu'avant) et qu'elle doit investir dans deux *memberships* au lieu d'un.

Les agences d'artistes sont un autre acteur important de la chasse-gardée. Avoir un agent est en quelque sorte obligatoire : « C'est le même genre d'affaire qu'être dans l'Union des artistes, t'as pas le choix, on te force (rire) on te force à être là-dedans tu-sais. » (Alexandre) Dès le début des entretiens, les interviewés font directement le lien aux agents : les membres sont plus lucratifs pour les agences, elles sont donc plus intéressées par eux que par les non-membres. Ils s'entendent pour dire que les agents sont essentiels : sans agent⁶⁹, on ne les appellera pas :

Personne va les appeler, parce qu'ils sont pas représentés par un agent d'artiste. Fait que ça c'est absolument ridicule, disons que tu voudrais avoir _____ dans ton show tu-sais. Elle, elle a pas le choix de faire partie d'une équipe art-, d'une agence artistique, parce que ça se fait pas tu-sais c'est naïeux de même. Tu peux pas l'appeler et dire « eille _____ veux-tu faire partie de mon show? » « Ok, combien tu me donnes? » « Ah tiens c'est ça ton cachet. ». C'est comme si cette chasse gardée-là, les agents se tiennent ensemble, là la Guilde se tient aussi... (Alexandre)

Pour un artiste, avoir un agent peut être vu comme un des rendements de son investissement en *membership*. Cependant, les agents ne prennent pas seulement des membres même si ceux-ci ont la possibilité d'obtenir des contrats plus lucratifs, parce qu'ils misent aussi sur les artistes de la relève (qui peuvent ou non être membres), au sens où ils veulent faire des profits et que ces artistes pourront tantôt leur rapporter beaucoup⁷⁰.

L'obligation d'avoir un agent rend les artistes visibles envers les producteurs, mais aussi envers les autres artistes, par exemple à travers un bottin envoyé aux membres par les associations : « On a les adresses de nos collègues, mais pas tous (...) des fois on veut s'appeler entre nous même si on se connaît pas vraiment euh pour se demander genre "tu voudrais-tu participer à tel projet de théâtre, ça t'intéresserait-tu?", ben dans ce temps-là, on a le numéro de leur agent ou de

⁶⁹ Cet exemple s'applique surtout aux comédiens. Dans le cas de Frédérique, il ne s'applique pas, les techniciens n'ayant pas d'agent. Dans le cas des musiciens, on parlera plutôt d'un gérant.

⁷⁰ Selon Alexandre, ils prennent habituellement 15% de la paie d'un artiste. Ainsi, plus l'artiste fait d'argent, plus son agent en fait. Les artistes sont amenés donner une partie de leur salaire à la fois à une association et à une agence. Soit ils cotisent pour être reconnus par l'industrie, soit ils ne travaillent pas (ou moins).

leur agente. » (Maxime) Le fait qu'ils puissent prendre l'initiative de contacter quelqu'un qu'ils ne connaissent pas beaucoup laisse place à l'élargissement d'un réseau.

La formation d'un réseau de relations est d'ailleurs soulevée par Towse (2008) comme étant un facteur clé de la réussite professionnelle des artistes. Selon lui, tous les artistes doivent apprendre le réseautage (partenariats, rencontres d'agents, recommandation par des enseignants connus). Le savoir tacite, la réputation et la confiance sont aussi importants. Ce sont tous des éléments du capital social d'un individu⁷¹.

Le capital social renvoie à des connections entre des individus (Towse, 2008) et est intimement lié aux réseaux de relations. L'investissement en *membership* dans une association y trouve sa place : « social capital (...) suggests that developing social skills, **joining professional networks**, acquiring a reputation and the rest are what is needed to pursue a career » (Towse, 2008 : 886, mon soulignement). Les associations agissent dans la reconnaissance du professionnalisme sur le marché en aidant à se trouver un agent, comme on vient de le voir, en informant les employeurs potentiels des compétences des travailleurs à travers leurs bottins (tel que discuté précédemment), et en permettant aux artistes d'élargir leurs réseaux de relations.

Dans une société où chacun est en concurrence avec les autres, des relations, comme celles entre artistes, agents et producteurs, sont entretenues à des fins instrumentales : « In contrast to traditional 'narrative sociality' based on stability, positive embeddedness, shared concerns and mutuality, network sociality is imagined as an emergent form of association reflecting the shift towards instrumental social relations conducted over multi-dimensional economic space. » (Banks, 2007 : 138) Le réseau est un des multiples investissements sur leur carrière professionnelle que font les artistes, où ils assurent la croissance de leur capital à travers la gestion de leurs relations. Ce réseau de relations croise l'action des associations en plusieurs

⁷¹ Le capital social peut aussi être compris comme faisant partie du capital humain pour sa partie attribuable à des choix : « These are all features of social capital; are they also part of human capital formation? An important question is whether they are amenable to investment decisions. » (Towse, 2008 : 883) L'économiste pose une question très intéressante en demandant si on peut voir le capital social comme formé par des investissements. Selon lui, une part du capital social, acquis enfant par exemple, ne peut pas vraiment être vue comme un investissement (choix rationnel). Par contre, la formation d'un réseau dans un but instrumental peut être vue comme résultant de choix rationnels. Ainsi, capital humain et capital social vont de pair : « As noted, social capital and human capital are likely to be formed side by side and for both there is a private return to the individual... » (Towse, 2008 : 887)

points (agents, bottins, activités de réseautage), mais se bâtir un réseau à des fins instrumentales entraîne parfois un travail gratuit, comme dans le cas où Frédérique cherchait à plaire à des employeurs potentiels :

J'ai fait un stage en coordination dans une boîte de publicité qui s'appelait _____, et puis à partir de ça je me suis fait des contacts. (...) Et puis un moment donnée, de fil en aiguille, de contact en contact, j'ai travaillé **gratuitement** pour des compagnies qui faisaient des videoclips (...) après les productions souvent on a des party, des wrap party, pis à ce party-là j'avais connu une fille qui travaillait en cinéma pis je lui avais donné mon numéro de téléphone, puis elle m'a rappelée pour travailler sur un film qui s'appelait _____, pis euh j'étais assistante de production, pis euh ils m'ont appelée pis ils m'ont gardée pour le restant de la production, et le régisseur par la suite m'a rappelée pour un autre film, un autre film québécois à la fin de l'été. Pis comme ça de fil en aiguille, je me suis fait des contacts pis j'ai rentré dans le milieu du cinéma. (Frédérique, mon soulignement)

Des réseaux de relations se forment où l'élément social est secondaire au besoin instrumental d'établir des contacts et de repérer des opportunités, comme en témoigne aussi cette citation :

Je savais pas comment, tu-sais parce que t'as beau appeler des places, "oui oui envoyez votre cv", "oui oui envoyez votre cv", "oui oui envoyez votre cv", là un moment donné, pis c'est déjà tellement difficile, y'a aucun babillard de jobs en son, pis en post-production, pis tout ça, c'est comme, oublie ça, **tout le monde se dit entre eux** "tiens y'a une job là, y'a une job là, peux-tu faire ça", ça se tient très serré, c'est très-, c'est un village Montréal, fait que... j'ai-j'ai fait ça, j'suis allée deux semaines [sans être payée], j'ai regardé c'était quoi le bruitage, c'était trippant de voir ça... (Alexandre, mon soulignement)

Les exemples ne manquent pas. C'est aussi ce type de socialité qui opère lorsque Frédérique donne le numéro « secret » de l'AQTIS à des gens « fiables ». Elle est un investissement (un contact) pour des gens qui veulent entrer dans son milieu « restreint ». En fournissant le numéro de l'AQTIS, elle ne pense pas avant tout à un investissement pour elle-même qui lui rapporterait immédiatement, mais le service pourra toujours lui être retourné plus tard.

Responsabilisation et passion

Comme on l'a vu dans les chapitres précédents, les artistes professionnels répondent à l'incitation entrepreneuriale, par exemple, quand Maxime soutient qu'il « faut faire ses propres projets ». Pour minimiser les risques liés à leur entreprise sur le marché du travail, ils adhèrent aux associations, se forment, etc. Pour Ewald (1986), tout est aujourd'hui « mis en risques » (p. 383), c'est-à-dire que tout devient calculable. Cette mise en risques produit l'insécurité des artistes, qui

ont une haute probabilité d'être affectés par la précarité, et les incite à augmenter leur employabilité, leur sécurité.

Pour de Courville Nicol (2006), la notion contemporaine du risque est ancrée dans l'idée qu'on peut soumettre la réalité à des calculs de probabilité ou d'acceptabilité :

Les individus sont de plus en plus appelés à se gouverner par le risque, à faire des calculs en fonction des attentes et des objectifs propres à une logique néolibérale où on s'attend d'eux qu'ils soient personnellement responsables de ce qui leur arrive : l'individu-providence doit être prévoyant et se prémunir contre la maladie, le crime, le chômage, le stress, la catastrophe financière, l'échec amoureux, la vieillesse et la mort. (p. 145)

Le gouvernement de soi par le risque est associé à la liberté et au choix individuel, où le soi est contraint d'être libre, de choisir et d'agir, mais cela, dans un univers de possibilités tout à fait restreint qui mobilise ses énergies dans une direction spécifique (de Courville Nicol, 2006). Le risque de manquer de travail, par exemple, incite l'artiste à augmenter son employabilité, et les associations activent la liberté du sujet qui pourrait être inactif ou complaisant, qui ne s'occuperait pas de son employabilité.

Le gouvernement de soi induit la responsabilité de son propre développement, dont son développement professionnel, et la responsabilité de ses échecs. Une conséquence de la gouvernementalité identifiée par Banks (2007) a ainsi trait au blâme qu'on jette sur soi-même alors qu'on se gouverne pourtant dans des conditions qu'on ne contrôle pas : « As Bauman offers, 'risks and contradictions go on being socially produced; it is just the duty and the necessity to cope with them that are being individualized' (2001, p.34) » (Banks, 2007 : 63). Par exemple, on se sentira responsable de ses échecs professionnels alors même qu'il y a plus de travailleurs que d'emplois disponibles. Les associations aident leurs membres à réduire les risques liés au marché du travail avec les bottins, les formations, jouent un rôle de tampon dans les conflits opposant artistes et producteurs, ce qui protège les chances des artistes de continuer à obtenir des contrats (les plaintes, étant menées par l'association, restent confidentielles), etc. Les membres sont des artistes responsables, qui minimisent les risques liés à leur entreprise à travers les services des associations.

Toujours selon Banks (2007), les travailleurs culturels sont gouvernés par un discours de l'entreprise subjectivant qui les mène à l'auto-exploitation :

Single entrepreneurs or contracted freelancers, typically working in solitary, 'virtual' or 'network' environments, may have little recourse to the plexus of support offered by managers, colleagues, the union or the occupational therapist – indeed, in such environments, these structures may simply not exist. (Banks, 2007 : 58)

Dans le champ culturel québécois, les associations interviennent pour aider les individus à gérer, par une multitude de mécanismes, les risques du marché du travail artistique. Cependant, elles incitent aussi, probablement malgré elles, à une certaine forme d'auto-exploitation (travail gratuit ou quasi-gratuit tel que souligné plus tôt). L'auto-exploitation et le blâme de soi sont des exemples de la mince frontière entre subjectivation et assujettissement où l'exercice d'une liberté individuelle incite fortement à travailler, prenant place dans des conditions de production néolibérales (Banks, 2007).

L'auto-exploitation des artistes proviendrait de leur amour pour leur travail :

In exasperation, McRobbie (2002a, p.521) asks, what are to make of the 'young woman fashion designer working 18 hour days and doing her own sewing to complete an **order, 'loving' her work but self-exploiting herself**'? The appeal of symbolic production lies precisely in its possibilities for providing creative fulfilment – yet such desires can lead to enhanced self-exploitation. (Banks, 2007 : 61, mon soulignement)

Les artistes interviewés témoignent en effet de leur passion pour des métiers pourtant difficiles :

Il faut quand même avoir la passion pis la vocation parce que, surtout en cinéma pis dans ce milieu-là parce que c'est des heures de fou là, t'as pas de vie quand tu travailles, faut vraiment que t'aimes ça sinon euh tu trouves tes journées longues quand tu fais seize heures à vingt heures par jour là. Fait que pour moi c'est ça là un travailleur artiste whatever là, c'est un passionné. (Frédérique);

...c'est sûr que c'est tellement dur, faut vraiment aimer ça là vraiment beaucoup... (Maxime);

Pourquoi on fait, on joue des jeux pis on fait semblant que, on se met sur une scène pis on joue des trucs, c'est pour le plaisir (...) on fait ça juste pour pouvoir vivre notre vie? non, y'a des pulsions plus grandes que ça tu-sais, que de faire du cash. (Alexandre)

Alexandre dénonce le focus porté par les associations sur l'aspect monnayable des arts, comme quoi les associations font passer le « en vivre » en premier. Pour elle, faire de l'art part d'une passion, de vouloir le faire par plaisir, que ce soit pour divertir, faire rire les gens ou animer une soirée. En voulant protéger leurs membres de l'exploitation, les associations ont pour effet

d'étouffer d'autres motifs que la rémunération, comme la passion, et ceux qui privilégient cette passion rejettent l'association.

Pour Banks, une des conséquences non-intentionnelles du néolibéralisme, avec la rationalisation qu'il entraîne, le retrait des institutions et la promotion du « choix » individuel, est de faciliter les conditions sous lesquelles les individus peuvent *choisir* de rejeter ces systèmes individualisants qui les placent à la merci des marchés :

Incitements to self-directedness can become uncoupled from programmes of government and, indeed, when (as Foucault himself noted it is prone to do) government fails, a window of opportunity for alternative or radical subjectivities emerges even (or rather *especially*) amidst the most strongly governed of economies, states and situations (Flusty, 2000). » (Banks, 2007 : 166)

Je n'ai pas trouvé de trace de cette subjectivité radicale dans mes entretiens. Le rapport au plaisir, dans les propos d'Alexandre, ne va pas à l'encontre de l'aspect économique de l'art, mais le précède. On fait des spectacles par passion, mais on espère tout de même prendre de l'expérience et arriver à gagner sa vie de cette façon. Une subjectivité radicale se rapporterait plutôt à des pratiques non-commerciales⁷².

La passion semble donc entretenir un rapport complexe avec le marché du travail. Elle fournit des travailleurs-entrepreneurs à bas salaire et permet la diffusion d'une diversité de productions, qui seront éventuellement amenées à l'attention de la culture *mainstream* qui les exploitera (Banks, 2007) :

La culture générale s'inspire beaucoup de la petite culture, de la sous-culture tu-sais. Comme le Cirque du Soleil tsé ils vont voir des affaires dans n'importe quelle place, pis ils s'inspirent de ça, pis c'est du monde qui font pas une cent, mais eux autres ont l'infrastructure pour rendre ça extraordinaire, ils ont l'infrastructure, ils ont les gens, ils ont l'argent, ils ont tout, et s'inspirent de ça. (Alexandre)

À travers les définitions qu'en donnent les interviewés, la passion apparaît comme la condition de base pour percer sur le marché du travail artistique. C'est elle qui fournit l'énergie nécessaire pour investir dans son entreprise, quitte à s'auto-exploiter. Ceux qui réussiront à passer à travers les contraintes imposées par la chasse-gardée gagneront leur vie comme professionnel. La

⁷² Maxime raconte une pratique de troc, un échange d'équipements (chaises) avec d'autres productions, mais il n'y a pas nécessairement d'intention anti-capitaliste dans cette action, ce service les aidant à « joindre les deux bouts ».

passion ne va surtout pas à l'encontre du néolibéralisme, c'est plutôt grâce à elle qu'il continue de fonctionner comme il fonctionne. Je pense que le néolibéralisme doit susciter la passion chez les artistes, et non seulement mobiliser leur intérêt calculateur; pour trouver ses travailleurs-entrepreneurs, dans des conditions économiques peu reluisantes, il le fait inévitablement.

- **Conclusion**

Bref, les services offerts par les associations s'harmonisent plutôt bien avec l'incitation à l'employabilité du néolibéralisme, ainsi que la notion de passion qui, loin de lui être antipathique, travaille en sa faveur, en créant du travail flexible et quasi-gratuit. La passion de l'artiste est la source de son énergie pour poursuivre ses investissements sur sa carrière, elle lui permet d'arriver à percer un marché du travail concurrentiel.

Pour Banks (2007), le « 'creative' status of autonomous cultural work has all but corroded efforts to unionize and collectivize in order to offset inequalities and exploitation. » (Banks, 2007 : 65) Au Québec, les efforts de syndicalisation ont réussi, mais contrairement à ce que cette citation pourrait laisser penser, les associations n'éliminent pas toutes les inégalités et ne sont pas sans en créer de nouvelles (illégalité, auto-exploitation, etc.).

Conclusion

Résumé

Les associations d'artistes participent, avec les gouvernements, divers organismes et institutions, à la gouvernementalité du champ culturel québécois. Au fil des ans, les associations ont, par exemple, revendiqué des lois sur le statut professionnel de l'artiste et développé leurs services aux membres. Comme l'affirme Saint-Pierre (2002) et comme je l'ai constaté en faisant une revue de littérature, elles ont été très peu traitées dans la littérature scientifique.

Les associations s'inscrivent dans quelques-unes des formations discursives repérées par Allor et Gagnon (1994) dans leur analyse de la production du champ culturel au Québec. Dans les discours publics, les artistes sont présentés comme la base de la création des productions culturelles. Ces productions sont au cœur de la culture québécoise, essentielles au tissu social. Les citoyens québécois sont ceux qui participent à cette culture, dans un contexte d'incorporation des sphères économiques et culturelles (ils y participent en la consommant, ou, dans le cas des artistes, en la produisant). Dans ce contexte, les artistes deviennent des professionnels et leurs produits, des biens et des services. Les associations offrent depuis plusieurs années plusieurs services qui permettent aux artistes de se professionnaliser.

La conception foucauldienne du pouvoir comme « productif » rend compte du fait que les sujets sont constitués dans les relations de pouvoir et n'y sont donc pas prédonnés (Strauser, 2004). La gouvernementalité passe inévitablement par la subjectivation (Agamben, 2007) des artistes et je me suis demandé, dans ce mémoire, comment les associations participent à cette subjectivation. La piste explorée est celle de la formation de sujets « entrepreneur de soi ». Cette approche me permettait d'étudier en détail comment des sujets sont produits par les mécanismes mis en œuvre par les associations. En effet, à travers leurs contraintes et leurs services, celles-ci rendent certaines pratiques possibles pour les artistes, comme des investissements, qui contribuent en retour à leur subjectivation en entrepreneurs d'eux-mêmes.

La gouvernementalité suppose aussi une part d'autonomie au sens où les individus mettent en œuvre cet exercice du pouvoir sur eux-mêmes (Banks, 2007). Je voulais voir non seulement ce que l'exercice du pouvoir par les associations rend possible pour les artistes, mais aussi comment, individuellement, ils mettent en œuvre cet exercice du pouvoir sur eux-mêmes. J'ai donc décidé d'intégrer des entretiens dans la construction de l'archive. Le défaut de cette méthode est qu'elle se concentre sur quelques individus seulement, et rend plus difficile la construction de liens à une vue d'ensemble. Pour palier à cette limite, j'ai à l'occasion comparé mes analyses à d'autres études articulées autour de questionnements semblables, principalement celles issues des *cultural studies* sur les travailleurs culturels (Banks, 2007; McRobbie, 2002) et celle de Lazzarato (2008) sur le gouvernement des inégalités.

Les pratiques des associations étudiées m'ont donné une idée de la subjectivation des artistes et les entretiens ont complété le portrait de l'entrepreneur de soi en me fournissant quelques exemples de cette subjectivation. Mon analyse englobe donc, d'une part, la collecte de matériaux concernant les pratiques des associations et, d'autre part, des entretiens concernant les pratiques des artistes. En m'intéressant non à leur perception des associations, mais à ce qu'ils font avec les services qu'elles offrent, leurs propos ont été interprétés dans le cadre de la gouvernementalité.

L'analyse est concentrée sur les associations les plus nombreuses en nombre de membres et dont faisaient partie les interviewés. Plusieurs nuances auraient certainement pu être apportées aux analyses avec des entretiens d'individus faisant partie d'autres associations. Les services étudiés sont offerts par toutes les associations et, en ce sens, la formation de l'entrepreneur de soi les rejoint toutes. Toutefois, certaines pratiques, ressorties des entretiens, s'appliquent seulement à des groupes d'individus et/ou à certaines associations.

Ma recherche se penche sur une partie de la participation des associations à la gouvernementalité du champ culturel. Elle ne permet pas de comprendre ce qu'elle n'étudie pas, comme le point de vue des représentants sur leur association ou sur les industries culturelles, le revenu des membres proportionnellement à leur utilisation des services des associations d'un point de vue quantitatif, etc. De plus, dans cette recherche, je me suis concentrée sur la formation d'un seul sujet, ce qui

réduit considérablement ce que je peux dire sur la subjectivation et sur les associations. Outre les pratiques disciplinaires que j'ai analysées, j'aurais par exemple pu poser le regard sur les associations et les artistes du point de vue des contre-pouvoirs.

L'analyse débute par la définition de l'artiste professionnel par les lois et par les associations. Cette définition est basée sur l'aspect économique de son travail et se décline en différentes catégories de membres qui déterminent pour quels artistes les investissements en formation, REER, etc., sont rendus possibles. Plutôt que d'un partage binaire entre professionnel et non-professionnel, j'ai parlé du rôle d'une association comme la production et la gestion des inégalités : on trouve dans les associations différentes catégories d'inclusion qui n'ont ni les mêmes obligations ni les mêmes privilèges. Ces différenciations activent les intérêts individuels des artistes et les incitent à augmenter leur employabilité.

Les catégories de membres, le système de cumul de crédits, les formations et les bottins ancrent les associations dans la formation de sujets entrepreneurs. Ces mécanismes m'ont permis d'explorer comment les associations peuvent diriger les énergies des artistes en investissements sur leur carrière. Le processus d'inclusion comme membre et les investissements effectués sur soi sont liés à sa sécurité sur le marché du travail. Par exemple, les contrats protégés pour certaines catégories de membres et l'accès à des répertoires de productions en cours ou à venir augmentent les chances des membres d'obtenir des contrats. L'utilité des associations la plus mise de l'avant par les membres interviewés est d'ailleurs la recherche d'emploi, utilité directement liée à l'artiste comme entrepreneur de soi qui investit sur lui-même afin d'être plus employable que d'autres.

Plusieurs investissements sont possibles pour les artistes. Par exemple, les caisses de retraites sont très importantes pour eux, elles permettent d'assurer leur sécurité dans le temps, à long terme. Ces investissements sont accessibles seulement en intégrant les associations, et le *membership* devient alors un grand investissement qui englobe les formations spécifiques, l'accès à des listes de production, l'accumulation de REER, etc.

Cependant, l'investissement en expérience, important dans les carrières artistiques (Towse, 2008) est ressorti des entretiens comme ayant un rapport complexe aux associations. Pour devenir professionnel et obtenir des contrats à la télévision, avec un producteur de l'ADISQ (c'est-à-dire des contrats qui font partie d'une entente avec la GMMQ), un musicien doit prendre de l'expérience, en performant probablement dans des salles où il n'y a pas d'entente avec l'association. Un même artiste peut aussi chevaucher plusieurs degrés de professionnalisme d'un contrat à l'autre, par exemple, musicien professionnel et musicien de bar. Les associations rendent cet individu illégal en ayant une définition rigide de l'inclusion, et peuvent ainsi agir comme frein à son entreprise de soi. Elles prévoient un cheminement en ligne droite vers le professionnalisme alors que la situation de plusieurs semble plutôt être composée de plus d'un statut à la fois.

Ces pratiques d'investissement, qui apportent une sécurité aux artistes, se situent dans un contexte du marché du travail néolibéral, où les artistes sont individuellement responsables de leur propre développement et donc de leur employabilité. Cette responsabilité les incite à multiplier les investissements sur eux-mêmes. Ce marché néolibéral désigne un grand ensemble d'acteurs, de situations et de contraintes. Il justifie plusieurs investissements, mais n'est pas vraiment remis en question dans les propos des interviewés.

Les services offerts par les associations s'harmonisent plutôt bien avec l'incitation à l'employabilité du néolibéralisme. Ces services travaillent en faveur du marché en formant des travailleurs compétents. De plus, l'amour des artistes pour leur travail les pousse, surtout en début de carrière, à travailler gratuitement ou quasi-gratuitement pour investir en expérience, dans un réseau de relations ou dans leur *membership*. Leur passion est la source de leurs investissements sur leur carrière et de leur espoir d'arriver à percer un marché du travail concurrentiel.

Bref, les associations fournissent aux artistes les conditions d'une pleine citoyenneté, d'une participation active à la production de la culture québécoise en leur permettant de faire certaines choses (se former comme professionnel, etc.). Dans un contexte d'incorporation des sphères culturelles et économiques (Allor et Gagnon, 1994), investir dans son employabilité permet de réaliser sa citoyenneté. Les risques (Ewald, 1986) du marché du travail incitent les artistes à se

conduire selon des calculs de rentabilité individuelle et collective. Ainsi, l'artiste qui investit dans son employabilité et dans ses REER en attend un certain rendement individuel, comme un meilleur emploi et une sécurité à la retraite. Ce rendement réduit les risques qu'il « coûte » (en aide sociale, par exemple) quelque chose à la société et augmente sa participation à la production de la culture. Ces deux éléments constituent la part collective de rentabilité de ses investissements individuels.

Position schizophrénique

En terminant cette recherche, je crois avoir trouvé une explication à l'absence d'implication dans les associations de la part des membres, absence d'implication à laquelle je ne m'attendais pas quand j'ai fait les entretiens. Historiquement, la raison de la création des associations était d'améliorer les conditions de travail des artistes. Au fil des ans, elles se sont dotées de plus en plus de services aux membres qui leur donnent la possibilité d'investissements individuels. L'artiste professionnel est aujourd'hui un entrepreneur qui est responsable d'investir sur lui-même.

Pour Lazzarato⁷³, la responsabilité individuelle de la formation de son capital humain par des investissements est une transformation importante de la subjectivité dans le néolibéralisme. Les associations, en mettant en œuvre les mécanismes analysés tout au long de ce mémoire, participent à cette individualisation qui situe les artistes membres dans une position schizophrénique. Ils sont à la fois des entrepreneurs, travailleurs autonomes et entrepreneurs d'eux-mêmes, et des syndiqués, employés à contrats par des producteurs. Les artistes se vendent sur le marché du travail et, simultanément, sont actionnaires en capital humain, entrepreneurs d'eux-mêmes; à la fois salariés et actionnaires, exploités et intéressés à l'exploitation. Cette schizophrénie pose un problème de mobilisation subjective et je crois que c'est la raison de l'absence d'implication des membres : « La seule façon d'accéder aux droits, c'était de s'organiser, d'avoir une dimension sociale et collective. Là, on dit au travailleur/entrepreneur ce

⁷³ Lazzarato, M. « Saisir le politique dans l'événementiel », entrevue par B. Massumi et E. Manning le 27 novembre 2008, dans *Inflexions no.3 – Micropolitiques : Explorations de l'éthico-esthétique*. En ligne : http://www.senselab.ca/inflexions/volume_3/node_13/PDF/lazzarato%20saisir%20le%20politique.pdf. Consulté le 1 décembre 2009.

n'est pas ça, ça ne marchera pas, il faut passer par ton rapport individuel. Il ne faut plus faire confiance à l'action collective, il faut faire confiance au marché. ⁷⁴»

Réflexion épistémologique

Au cours de la recherche, l'expérience est apparue comme un investissement important pour les artistes. Cependant, elle semble échapper en partie au contrôle des associations. L'expérience mériterait d'être explorée en tant qu'« expériences de travail » tel que rapidement discuté dans ce mémoire, mais aussi par rapport au concept d'expérience (Scott, 1991), en étudiant, par exemple, l'expérience des artistes comme médiée à travers des discours. Mes analyses sont basées sur les propos de quelques artistes qui parlent à partir de leur expérience, et cette expérience est médiée à travers des discours, comme un discours entrepreneurial et un discours de l'appel de l'art⁷⁵.

L'expérience est comprise dans ce mémoire comme un processus par lequel une subjectivité d'entrepreneur de soi est construite. Les artistes interviewés parlent de leur expérience des associations. Scott (1991) parle de la conception de l'expérience comme ayant subi quelques transformations au fil des ans. Elle est une forme de savoir, par exemple pour les artistes qui savent ce qu'ils ont vécu, et pour moi, qui me base sur leur expérience pour y retracer une subjectivation d'entrepreneur. C'est aussi une forme de conscience du soi, c'est-à-dire qu'ils perçoivent leur soi comme centré, authentique, en rapport direct avec leur expérience, rapport qui garantit la véracité de leurs propos (ils le savent parce qu'ils l'ont vécu). Enfin, l'expérience renvoie à des conditions externes aux individus, comme leurs expériences de travail.

Scott (1991) critique cette conception de l'expérience et soutient plutôt qu'elle est toujours médiée et que le soi est décentré. Le lien entre l'expérience et le souvenir est médié par des discours (sur l'art, par exemple) et par des technologies (comme l'entretien) qui font être à la fois l'expérience et son souvenir. La conception de l'archive foucauldienne va dans le même sens que

⁷⁴ Ibid., p.8.

⁷⁵ Banks (2007) affirme que l'appel de l'art réside dans la possibilité qu'a la création de combler l'individu, sans autre rétribution. Pour les interviewés, cet appel est naturel. Pour moi, qu'ils perçoivent cela comme naturel est l'effet d'un discours sur la création. Il serait intéressant de voir comment l'appel de l'art est construit ou encore comment la passion est mobilisée. C'est une piste pour une recherche future.

celle de l'expérience comme étant médiée. L'archive n'existe pas comme telle avant que l'analyste la fasse être. Ce n'est pas qu'il n'y a « rien » à l'état naturel (par exemple, ce n'est pas que les artistes n'ont rien vécu), mais que cela prend forme à travers sa médiation. C'est donc à travers cette lunette que je devais interpréter les propos des interviewés.

Il me semble que mon mémoire oscille un peu entre ces deux conceptions de l'expérience. D'abord, par le choix de mener des entretiens, j'accorde de l'importance, une certaine vérité, à leurs propos tels qu'ils les racontent. Je légitime alors un rapport direct entre leurs souvenirs et leurs expériences. Par contre, j'ai ensuite essayé d'interpréter leurs propos par rapport à un discours entrepreneurial (qui médie leurs expériences et leurs souvenirs de ces expériences). Il y a toutefois plusieurs discours qui participent à la subjectivation des artistes interviewés alors que, dans ce mémoire, je me suis concentrée sur un seul.

Bibliographie

Monographies, articles scientifiques et rapports de recherche

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Payot & Rivages - Petite Bibliothèque.

Allor, M. and M. Gagnon (1994). *L'État de culture. Généalogie discursive des politiques culturelles québécoises*. Montréal : Groupe de recherche sur la citoyenneté culturelle (GRECC), Universités Concordia et de Montréal.

Bain, A. (2005). « Constructing an artistic identity », *Work, employment and society*, 19(1) : 25-46.

Banks, M. (2007). *The Politics of Cultural Work*. NY : Palgrave Macmillan.

Beaulieu, A. (2004). « Gouvernamentalité » dans Leclercq, S. (dir.), *Abécédaire de Michel Foucault*. Mons : Sils Maria asbl, p. 54-56.

Bellavance, G., L. Bernier et B. Laplante (2005). *Les conditions de pratique des artistes en arts visuels. Rapport d'enquête, phase I*. Montréal : INRS, Urbanisation, culture et société.

Benhamou, F. (1996). *L'économie de la culture*. Paris : La Découverte.

Bert, J.-F. (2004). « Dispositif » dans Leclercq, S. (dir.), *Abécédaire de Michel Foucault*. Mons : Sils Maria asbl, p. 38-40.

Bérubé, M. (2005). « Experience » dans Bennett, T., L. Grossberg et M. Morris (dir.), *New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Malden, MA : Blackwell Publishing, p. 16-18.

Bilton, C. (2007). *Management and creativity : from creative industries to creative management*. Malden, MA : Oxford, Blackwell.

Broughton, A. (2001). « Collective Bargaining in the Arts and Culture Sector: An Examination of Symphony Orchestras in Germany and the UK », *European Journal of Industrial Relations*, 7(3) : 327-345.

Caron, L. (1987). *La vie d'artiste : le cinquantenaire de l'Union des artistes*. Montréal : Boréal.

Cliche, D. (1996). « Status of the Artist or of Arts Organizations: a brief discussion on the Canadian Status of the Artist Act », *Canadian Journal of Communication*, 21(2) : 197-210.

- Cliche, D. et M. Lenet (1992). *Under the umbrella of Bill C-7: The professional artist as public servant* [video]. Ottawa.
- Cohen, L., A. Wilkinson, J. Arnold, and R. Finn (2005). « Remember I'm the bloody architect!: Architects, organizations and discourses of profession », *Work, Employment & Society*, 19(4) : 775-796.
- Conlin, P. (2008) « The Pragmatics and the Promise of Working with and Not for: Policy and Canadian Artist-run Culture », *Topia*, 20(5) : 225-230.
- Corsani, Antonella, L. Guilloteau et M. Lazzarato. « Multitudes 'intermittentes' », *Multitudes*, mis en ligne le 14 décembre 2004 : <http://multitudes.samizdat.net/Multitudes-intermittentes>. Consulté le 28 mars 2009.
- Comité Relève et pratiques émergentes (2007). *Rapport des travaux du comité Relève et pratiques émergentes*. Montréal : Culture Montréal.
- Dean, M. (1999). *Governmentality*. London : Sage.
- De Courville Nicol, V. (2006). « Pour un sociologie foucauldienne ... de la peur », *Sociologie et Sociétés*, 38(2) : 133-150.
- Deleuze, G. (1990). « Postscriptum sur les sociétés de contrôle », *Pourparlers*. Paris : Minuit, p.240-247.
- Devillaine, O. (2004). « Norme » dans Leclercq, S. (dir.), *Abécédaire de Michel Foucault*. Mons : Sils Maria asbl, p. 123-125.
- Du Gay, P. (1996). « Organizing Identity. Entrepreneurial Governance and Public Management » dans Hall, S. et P. Du Gay (dir.), *Questions of Cultural Identity*. London : Sage, p. 151-169.
- Ewald, F. (1986). *L'État-providence*. Paris : Grasset.
- Featherstone, M. (2006). « Archive », *Theory, Culture & Society*, 23(2-3) : 591-596.
- Fontana, A. e. J. H. Frey (2000). « The Interview. From Structured Questions to Negotiated Text. » dans Denzin, N. K. et Y. S. Lincoln (dir.), *Handbook of qualitative research, 2e édition*. Thousand Oaks, Californie : Sage Publications, p. 645-669.
- Foucault, M. (1984), « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » dans Defert D., F. Ewald (dir.) et J. Lagrange (coll.), *Dits et écrits, volume IV 1980-1988*. Paris : Gallimard, p. 708-729.
- Foucault, M. (1982), « Le sujet et le pouvoir » dans Defert D., F. Ewald (dir.) et J. Lagrange (coll.), *Dits et écrits, volume IV 1980-1988*. Paris : Gallimard, p. 222-243.
- Foucault, M. (1981), « Subjectivité et vérité » dans Defert D., F. Ewald (dir.) et J. Lagrange

- (coll.), *Dits et écrits, volume IV 1980-1988*. Paris : Gallimard, p. 213-218.
- Foucault, M. (1979). « Leçon du 14 mars 1979 : Le néolibéralisme américain » dans *Naissance de la biopolitique*. Paris : Gallimard/Seuil, p. 221-244.
- Foucault, M. (1978a), « La "gouvernementalité" », dans Defert D., F. Ewald (dir.) et J. Lagrange (coll.), *Dits et écrits, volume III 1976-1979*. Paris : Gallimard, p. 635-657.
- Foucault, M. (1978b), « La philosophie analytique de la politique », dans Defert D., F. Ewald (dir.) et J. Lagrange (coll.), *Dits et écrits, volume III 1976-1979*. Paris : Gallimard, p. 534-551.
- Foucault, M. (1977). « Vérité et pouvoir », *L'Arc*, 70 : 16-26.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1975). « Le panoptisme » dans *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, p. 228-264.
- Foucault, M. (1970). *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- Hill Stratégies Recherche (2009), *Artistes in Canada's Provinces and Territories Based on 2006 Census*, préparé par Hill, K. and K. Capriotti, Statistical insights on the arts, vol. 7, n° 5.
- Holmes, B. « Exception culturelle, politique sociale », *Multitudes*, mis en ligne le 25 octobre 2003 : http://multitudes.samizdat.net/spip.php?page=imprimer&id_article=1196. Consulté le 28 mars 2009.
- Lazzarato, M. (2008). *Le gouvernement des inégalités. Critique de l'insécurité néo-libérale*. Paris: Éditions Amsterdam.
- Lazzarato, M. and A. Corsani (2008). *Intermittents et précaires*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Lazzarato, M. « Saisir le politique dans l'événementiel », entrevue par B. Massumi et E. Manning le 27 novembre 2008 dans *Inflexions no.3 – Micropolitiques : Explorations de l'éthico-esthétique*. En ligne : http://www.senselab.ca/inflexions/volume_3/node_i3/PDF/lazzarato%20saisir%20le%20politique.pdf. Consulté le 1 décembre 2009.
- Lemieux, D. (2002). *Traité de la culture*. Sainte-Foy : IQRC.
- Lévesque, C., G. Murray et S. Le Queux (1998). « Transformations sociales et identités syndicales : l'institution syndicale à l'épreuve de la différenciation sociale contemporaine », *Sociologie et sociétés*, 30(2) : 131-154.
- Lussier, M. (2008). *Les "musiques émergentes" à Montréal : devenir-ensemble et singularité*. Thèse de doctorat. Montréal : Université de Montréal, Faculté arts et sciences, Département de communication.

- Markey, R. (1996). « Marginal Workers in the Big Picture: Unionization of Visual Artists », *Journal of Industrial Relations*, 38(1) : 22-41.
- Martin, C. et al (2004). *Les organismes de représentation et de promotion du secteur de la culture et des communications*. Statistiques en bref no 7 / septembre 2004. Montréal : Observatoire de la culture et des communications du Québec, Gouvernement du Québec.
- Martin, C. et al (2004). *Liste des organismes de représentation et de promotion du secteur de la culture et des communications*. Montréal : Observatoire de la culture et des communications du Québec, Gouvernement du Québec.
- Martin, J. C. (2004). « Archive » dans Leclercq, S. (dir.), *Abécédaire de Michel Foucault*. Mons : Sils Maria asbl, p. 10-12.
- MCCQ (Ministère de la culture et des communications du Québec) (2004). *Pour mieux vivre de l'art : Portrait socioéconomique des artistes*. Québec : Gouvernement du Québec
- McGuigan, J. (2004). *Rethinking Cultural Policy*. Buckingham : Open University Press.
- McRobbie, A. (2002). « Clubs to Companies: Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds », *Cultural Studies*, 16(4) : 516-531.
- Pezet, É. (2004). « Discipliner et gouverner : influence de deux thèmes foucauldien en sciences de gestion », *Finance Contrôle Stratégie*, 7(3) : 169-189.
- Raboy, M. (1990). *Missed Opportunities: The Story of Canada's Broadcasting Policy*. Montreal et Kingston : McGill Queen's University Press.
- Robertson, C. (2004). *Movement + Apparatus: A Cultural Policy Study of Artist-Run Culture in Canada (1976-1994)*. Thèse de doctorat. Montréal : Université Concordia.
- Robertson, C. (2006). *Policy Matters : Administrations of Art and Culture*. Toronto : YYZ Books.
- Rouillard, J. (2008). *L'expérience syndicale au Québec : ses rapports avec l'État, la nation et l'opinion publique*. Montréal : VLB éditeur.
- Russo, T. C. (1998). « Organizational and Professional Identification. A case of Newspaper Journalistes », *Management Communication Quarterly*, 12(1) : 72-111.
- Ryan, G. W. et H. Russel Bernard (2000). « Data Management and Analysis Methods » dans Denzin, N. K. et Y. S. Lincoln (dir.), *Handbook of qualitative research, 2e édition*. Thousand Oaks, Californie : Sage Publications, p. 769-820.

- Saint-Pierre, D. (2002). « Les politiques et les institutions culturelles en matière des arts, des lettres et des communications », sous la direction de Lemieux, D., *Traité de la culture*. Québec : Éditions de l'IQRC, Presses de l'Université Laval, p. 939-998.
- Scott, J. W. (1991). « The Evidence of Experience », *Critical Inquiry*, 17(4) : 773-797.
- Strauser, J. (2004). « Loi(s) » dans Leclercq, S. (dir.), *Abécédaire de Michel Foucault*. Mons : Sils Maria asbl, p. 104-106.
- Thuderoz, C. (1998). « L'individu, la forme syndicale et l'entreprise », *Sociologie et sociétés*, 30(2) : 1-11.
- Towse, R. (2008). « Human Capital and Artist's Labour Markets » dans Towse, R. (dir.), *A Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham : Edward Elgar, p. 867-895.
- Ursell, G. (2006). « Working in the Media » dans Hesmondhalgh, D. (dir.), *Media Production*. Maidenhead : Open University Press, p. 133-172.

Documents légaux

- Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma. L.R.Q., chapitre S-32.1. Mise à jour mai 2009. Éditeur officiel du Québec. En ligne : http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/S_32_1/S32_1.HTM. Consulté 20 mai 2009.
- Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs. L.R.Q., chapitre S-32.01. Éditeur officiel du Québec. Mise à jour mai 2009. En ligne : http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/S_32_01/S32_01.HTM. Consulté le 20 mai 2009.
- Projet de loi n° 32 (2009, chapitre 32) : Loi modifiant la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma et d'autres dispositions législatives. Éditeur officiel du Québec. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/Projets-loi/Publics/index.htm>. Consulté le 1 août 2009.

Sites Web et mémoires

- CRAAAP. *Liste des associations reconnues*. En ligne : <http://www.craaap.gouv.qc.ca/Associations/index.html>. Consulté le 15 mai 2009.
- CRAAAP. *Foire aux questions*. En ligne : <http://www.craaap.gouv.qc.ca/faq/index.html>. Consulté le 15 juin 2009.

- ACTRA. *A brief history...* En ligne : <http://www.actramontreal.ca/> Consulté le 21 décembre 2009.
- ACTRA. *Categories of ACTRA Membership*. http://www.actra.ca/actra/control/insideActra_cats?menu_id=4. Consulté le 12 octobre 2009.
- ADISQ (2009). *Mémoire. Déposé à la Commission de la culture à l'occasion de ses consultations particulières et auditions publiques à l'égard du projet de loi no 32*. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.
- AMPTP (2009). Sans titre. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.
- APASQ. *Historique*. En ligne : <http://www.apasq.org/historique.htm>. Consulté le 23 mai 2009.
- APASQ. *Adhésion*. En ligne : <http://www.apasq.org/adhesion.htm>. Consulté le 12 mai 2009.
- APASQ (2009). *Mémoire*. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.
- APC (2009). *Mémoire : « Victime collatérale ou monnaie d'échange ? »*. Présenté à la Commission de la culture. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.
- APFTQ (2009). *Mémoire. Présenté à la Commission de la culture*. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.
- AQAD. *Qui sommes-nous*. En ligne : <http://www.aqad.qc.ca/quisommesnous.asp>. Consulté le 23 mai 2009.
- AQAD (2009). *Mémoire*. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.
- AQAD. *Pour devenir membre*. En ligne : <http://www.aqad.qc.ca/devenirmembre.asp>. Consulté le 23 mai 2009.
- AQTIS. *Historique*. En ligne : <http://www.aqtis.qc.ca/qui-sommes-nous/historique.fr.html>. Consulté le 23 mai 2009.
- AQTIS. *Critères d'adhésion*. En ligne : <http://www.aqtis.qc.ca/permissionnaires/criteres-adhesion.fr.html>. Consulté le 23 mai 2009.
- AQTIS (2009). *Notes pour l'intervention de la présidente de l'AQTIS*. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.

ARRQ. *Historique*. En ligne : <http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=accueil&vOption=Historique>. Consulté le 23 mai 2009.

ARRQ. *Devenir membre*. En ligne : <http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=accueil&vOption=DevenirMembre>. Consulté le 23 mai 2009.

Association des compagnies de théâtre, Théâtres associés, Association des producteurs de théâtre privé, Théâtres unis enfance jeunesse (2009). *Mémoire. Déposé à la commission parlementaire portant sur le statut de l'artiste et le projet de loi 32*. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.

CAEA. *Equity's History*. En ligne : <http://www.caea.com/EquityWeb/AboutEquity/History/timeline.aspx>. Consulté le 21 décembre 2009.

CAEA. *Member Services*. En ligne : <http://www.caea.com/EquityWeb/MemberServices/Default.aspx>. Consulté le 21 décembre 2009.

CMAQ. *Historique*. En ligne : http://www.metiers-d-art.qc.ca/index.php?option=com_content&task=view&id=87&Itemid=184. Consulté le 25 mai 2009.

CMAQ. *Devenir membre*. En ligne : http://www.metiers-d-art.qc.ca/index.php?option=com_content&task=view&id=146&Itemid=265. Consulté le 23 mai 2009.

CQGCR. *Application*. En ligne : <http://www.cqgcr.ca/fr/gcr2.html>. Consulté le 23 mai 2009.

CQGCR (2009). *Commentaires du CQGCR*. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.

Directors Guild of Canada. *DGC*. En ligne : <http://www.dgc.ca/> Consulté le 21 décembre 2009.

FEQ (2009). *Mémoire. Commission parlementaire sur le projet de loi no 32*. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.

GMMQ. *À propos de la Guilde*. En ligne : <http://www.gmmq.com/public/fr/guilde/guilde.asp>. Consulté le 23 mai 2009.

GMMQ. *Devenir membre*. En ligne : http://www.gmmq.com/public/fr/devenir_membre/devenir_membre.asp. Consulté le 23 mai 2009.

GMMQ (2009). *Mémoire. Commission permanente de la culture*. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.

IATSE. *Welcome to IATSE*. En ligne : <http://www.iatse-intl.org/about/welcome.html>. Consulté le 20 septembre 2009.

IATSE (2009). *Mémoire. Commission de la culture. Consultations particulières sur le projet de loi no 32*. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.

Quebecor média, Groupe TVA, TVA productions, TVA accès (2009). *Mémoire. Présenté à la Commission de la culture*. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.

RAAV. *Qui sommes-nous*. En ligne : http://www.raav.org/pls/htmldb/f?p=105:99:0::NO::P99_IM:91. Consulté le 25 mai 2009.

RAAV. *Pourquoi devenir membre*. En ligne : http://www.raav.org/pls/htmldb/f?p=105:99:0::NO::P99_IM:73. Consulté le 23 mai 2009.

RIDEAU (2009). *Mémoire. Commission parlementaire sur le projet de loi no 32*. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.

SARTEC. *Qu'est-ce que la SARTEC*. En ligne : http://www.sartec.qc.ca/la_sartec/mandat.htm. Consulté le 23 mai 2009.

SARTEC. *Statuts et règlements*. En ligne : http://www.sartec.qc.ca/la_sartec.htm. Consulté le 23 mai 2009.

SPACQ. *Mission et mandat*. En ligne : <http://www.spacq.qc.ca/html/texte.asp?id=45>. Consulté le 23 mai 2009.

SPACQ. *Inscription membre*. En ligne : http://www.spacq.qc.ca/membre/inscription_membre.asp?id=124. Consulté le 23 mai 2009.

UDA. *Historique*. En ligne : <http://www.uniondesartistes.com/pages/uda/public/faq.html>. Consulté le 23 mai 2009.

UDA. *Foire aux questions*. En ligne : <http://www.uniondesartistes.com/>. Consulté le 23 mai 2009.

UDA (2009). *Réaction de l'Union des artistes au projet de loi no 32*. En ligne : <http://www.assnat.qc.ca/fra/39legislature1/commissions/cce/index.shtml>. Consulté le 16 juin 2009.

UNEQ. *Historique*. En ligne : <http://www.uneq.qc.ca/a-propos/historique/>. Consulté le 23 mai 2009.

UNEQ. *Comment devenir membre*. En ligne : <http://www.uneq.qc.ca/devenir-membre/>. Consulté le 22 mai 2009.

WGC. *Who we are*. En ligne : <http://www.wgc.ca/about/profile.html>. Consulté le 21 décembre 2009.

WGC. *Becoming a member*. En ligne : http://www.wgc.ca/membership/joining_us.html. Consulté le 15 décembre 2009.

Annexe I : Liste des thèmes pour les entretiens

Entrevue avec un représentant :

Historique

- Comment est née l'association
- Moments importants de son existence, conflits (AQTIS-AIEST), autre
- Transformations majeures
- Partenaires et adversaires

Entrepreneur

- Parcours personnel de l'interviewé
- Parcours des membres

Participation

- Présence dans des manifestations, sur des comités, alliances et concertation
- Implication des membres : présence aux assemblées, autres formes de participation, moyens pris pour solliciter la participation
- Comités spéciaux internes

Entrevues avec des membres :

- Parcours personnel de l'interviewé
- Implication : présence aux assemblées, autres formes de participation
- Crédits
- Formations
- Caisses de retraite, autres investissements financiers

Entrevue avec une non-membre :

- Toutes ses expériences avec les associations
- Problèmes avec/pour les petits producteurs, problèmes d'illégalité, problèmes avec les divisions par domaine