

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DILEMME STRATÉGIQUE DE L'ACTEUR
FACE À L'ORGANISATION DU TRAVAIL AU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
CLAUDE MOÏSE

FÉVRIER 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement les témoins Ismaël, Carel, Joanie, Maxime, Bérénice et Barbara pour leur confiance et leur temps. Leurs témoignages étaient essentiels à cette recherche et ils m'ont reçue généreusement. Je veux remercier, également, Agathe Vandale pour m'avoir ouvert les livres de l'UDA, Anne-Marie Desroches qui a bien voulu m'accorder une entrevue pour mieux comprendre le fonctionnement de l'Union des artistes, et Randy Duniz son homologue à l'ACTRA qui a été tout aussi généreux de son temps. Ma reconnaissance va aussi à André C. Côté dont l'étude du projet de loi de 1984 m'aura confortée dans la justesse de mes questions; à Marjolaine Naud, professeur de fiscalité au HEC, Fernand Daoust dont l'expérience syndicale m'a éclairée sur l'histoire syndicale du Québec, et tout particulièrement à Pierre Rousseau, directeur du théâtre Denise Pelletier, dont la connaissance du milieu m'a été très précieuse. Et puis, un gros merci à Élisabeth Chouvalidzé pour ses franches réponses, et sa contribution à l'UDA.

J'adresse les mêmes remerciements à Francine Dussault, secrétaire de la maîtrise de l'École supérieure du théâtre, qui s'est occupée de mes affaires mieux que moi. Merci à Barbara Wall et à tous ceux et celles qui ont contribué de près ou de loin à cette étape de ma réflexion.

Finalement Yves Jubinville, mon directeur de recherche, qui a été patient quand la scène me réclamait et compréhensif dans les moments de découragement. Je l'en remercie.

À Charles, Mathilde et Julien, pour leur patience pendant tout le temps où je les ai désertés, merci!

OUF!!!

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 LE THÉÂTRE SYSTÈME	8
1.1 Définitions	8
1.2 Sources et nature des données	14
1.3 La complexité du champ théâtral	15
CHAPITRE 2 L'INSTITUTION, LA LOI ET L'UDA	20
2.1 Les normes du travail	20
2.1.1 Travailleur indépendant ou employé?	21
2.1.2 Indicateurs du statut de travailleur employé	21
2.1.3 Indicateurs du statut de travailleur indépendant	22
2.2 La Loi 90	24
2.2.1 Une loi à parfaire	25
2.3 L'Institution théâtrale au Québec	30
2.3.1 La formation	31
2.4 L'Union des artistes, un bref historique	32
2.5 Le contexte	39
CHAPITRE 3 TRAJECTOIRES D'ACTEURS : LA PETITE HISTOIRE DU QUOTIDIEN, OU LE QUOTIDIEN DE L'HISTOIRE	42
3.1 L'entrevue	42
3.2 Joanie	45
3.3 Carel	51
3.4 Bérénice	55
3.5 Barbara	60
3.6 Maxime	63
3.7 Ismaël	68

CHAPITRE 4	
L'INTERPRÈTE, LE CRÉATEUR ET LE CITOYEN	74
4.1 Le Milieu de l'interprète	74
4.2 Négociations, compromis et libertés dans la pratique de l'art du jeu	84
4.2.1 La force d'inertie	87
CONCLURE?	90
Le dilemme du prisonnier	90
Les mots de la fin	93
APPENDICE A	
Loi sur les artistes-interprètes, créateurs et artisans. 1984.	96
APPENDICE B	
Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma. 1987.	112
APPENDICE C	
Mémoire de l'Union des Artistes sur le Statut de l'artiste interprète pigiste. 1984.	123
APPENDICE D	
Déclaration finale du congrès mondial sur l'application de la recommandation relative à la condition de l'artiste. 1997.....	134
APPENDICE E	
Les mots de la fin des témoins	142
APPENDICE F	
Curriculum vitae de Claude Moïse.....	147
BIBLIOGRAPHIE	152

RÉSUMÉ

Le Québec, et le Canada sont les seuls pays à s'être dotés d'une loi qui confère un droit de négociation aux artistes pigistes. Dans les deux cas, c'est à l'UDA que l'on doit ce tour de force. Malheureusement, les conditions de travail et de vie des acteurs n'ont pas changé, ils vivent toujours dans la précarité.

L'activité théâtrale bat son plein au Québec, les têtes d'affiche occupent toutes les scènes, pendant que la majorité « marginale » se bat pour survivre tout en pratiquant l'art du jeu. L'exercice s'avère difficile pour l'acteur exclusivement interprète, tout comme pour l'acteur-producteur. Les exigences du théâtre, en général, sont incompatibles avec le rythme de production imposé par les promoteurs de l'industrie du spectacle.

L'UDA, et les nombreuses associations professionnelles se partagent les différents secteurs du spectacle, de la musique au cinéma en passant par la télévision. L'acteur, lui est un travailleur autonome, au sens la Loi 90.

Six d'entre eux témoignent de leurs difficultés et de leurs attentes face à leur milieu de travail. Ils critiquent un système dont ils sont issus, qu'ils reconnaissent, mais acceptent difficilement. Le dilemme stratégique de l'acteur face à la loi sur le statut de l'artiste est une incursion dans un aspect moins reluisant du monde des artistes.

Mots clés : Complexité – systémique – réseau – champ/habitus/position – stratégie – tactique – artiste/artisan, artiste-individu/artiste-collectif, artiste-interprète – professionnel/amateur - industrie.

INTRODUCTION

Depuis la Grèce antique, les conditions de vie et le statut social des acteurs ont beaucoup changé. « Les sociologues et les anthropologues ont bien du mal à démêler les motivations du besoin de théâtre dans l'homme. [...]. Le théâtre ne se serait que progressivement détaché de son essence magique et religieuse, il serait devenu suffisamment fort et autonome pour braver cette société : d'où les difficultés historiques qui caractérisent son rapport à l'autorité, à la loi voire, à son simple droit de cité. » (Pavis, p. 27). Peu à peu, l'art du jeu et les métiers du théâtre se sont professionnalisés. Depuis ce temps, il y a quelques siècles, le théâtre s'adapte aux divers modèles économiques.

Dans le Québec d'aujourd'hui, les acteurs sont encadrés par une loi et des institutions très structurées. Que nous révèlent ces structures sur le quotidien, et sur le pouvoir réel de l'acteur dans la gestion de sa pratique; sur les réseaux, les institutions, et la loi qui les sanctionne? Pourquoi l'acteur est-il défini comme travailleur autonome, exclusivement? L'idée est de chercher à comprendre la logique et le fonctionnement de l'organisation du travail dans les différentes pratiques du champ artistique de l'interprète; tenter de cerner ce qui se passe, dans la réalité, pour la majorité de ses professionnels, en nous restreignant aux acteurs de la scène et de l'écran, pigistes regroupés en collectif de travailleurs à l'Union des artistes. Pour interroger les institutions artistiques, nous avons pris la marge – majoritaire- comme point de rupture dans la structure syndicale. En un sens, faire l'histoire des contraintes structurelles du champ artistique (de la scène) pour interroger ses institutions. Car l'acteur, brave amuseur public, soupçonné d'oisiveté et accusé de piètre gestion de ses affaires, navigue dans un univers en crise perpétuelle.

Dans un milieu où les ressources financières sont rares et mal redistribuées, les compromis et les tactiques revêtent une importance capitale. Les apparentes incohérences du système, dont les acteurs se sont dotés, sont (ou semblent) souvent involontaires. L'univers de la création, bien que partiellement mesurable, révèle une nébuleuse résistante à la seule rationalisation économique des pratiques artistiques, et à tout discours simplificateur. Et c'est par leur persévérance, par leur ingéniosité, par leur obstination à explorer, par leur besoin de jouer et de créer, envers et contre tout, que les acteurs résistent au rouleau

compresseur industriel. Dans les faits, leurs nombreuses difficultés économiques et structurelles font gronder maints artistes et altèrent considérablement le travail de ceux et celles qui refusent de jeter l'éponge. C'est une réalité mondiale qui varie selon le territoire, la période historique et la société. Dans la présente recherche, ce sont les acteurs du Québec des vingt dernières années¹ que nous observons de plus près.

Maintenant que les pionniers ont structuré le champ des arts de la scène (formations, compagnies, salles, associations, législations...), la question est de savoir comment circulent les acteurs dans cet espace dont les règles sont plutôt contraignantes. Toute l'organisation professionnelle d'aujourd'hui découle des traditions syndicales québécoises dont la Loi sur le statut de l'artiste est le fait d'armes le plus médiatisé. Son adoption est l'aboutissement d'une action collective organisée, solidement implantée, dont l'incidence sur l'évolution du théâtre est peu ou pas mesurée.

Cinquante ans de lutte ont légitimé le syndicat monopolistique dirigé par des artistes. La réalité québécoise a beaucoup changé en un demi-siècle et le syndicat, habilement, a suivi cette évolution et s'est renforcé tout en maintenant le cap sur son objectif de défense des intérêts économiques et sociaux de ses membres, des artistes. Sa stratégie semble avoir réussi. Mais l'ère des communications a fait exploser le champ artistique, qui se trouve en expansion constante, et malgré la « solidité » des associations, la situation économique et professionnelle des acteurs ne s'est pas beaucoup améliorée. Le sous-financement des arts et la commercialisation à outrance de la pratique sont le plus souvent invoqués pour expliquer la précarité des artistes. Tout le monde en convient, mais la sociologie de l'organisation nous enseigne la prudence devant l'évidence. En effet, en y regardant de plus près on comprend que les difficultés de survie des acteurs sont aussi le fait d'un système complexe, voire compliqué, duquel ils ne sont pas que victimes. Rappelons qu'en contrepartie des lois, il y a des valeurs. Quelles valeurs véhicule la législation québécoise? Quelles valeurs guident les acteurs syndiqués? Nous cherchons à comprendre en quoi les artistes contribuent au système, ce dont leur communauté a hérité, ce qu'elle véhicule et ce qu'elle semble dessiner. « L'important n'est pas ce qu'une collectivité prétend faire, mais ce

¹ « Au cours des dix dernières années, dans le contexte d'un Québec en réorientation, de nombreux changements ont eu lieu, sur le plan des politiques, de la fiscalité, de la vie associative, etc. qui sont venus modifier graduellement la réalité de la pratique théâtrale. Ces facteurs, quelques fois tout à fait étrangers à l'art lui-même, n'en ont pas moins des incidences directes et concrètes sur les conditions de création. » in CQT. *Aide-mémoire*. Vol. 8 no 2, nov. 93.

qu'elle fait de facto. Le discours ne suffit pas s'il n'est pas mis en correspondance avec l'action » (Deslauriers, 1991), en l'occurrence l'action d'artistes aux commandes d'une association performante et essentielle au bon déroulement de leur pratique professionnelle.

La communauté artistique est multiple et variée. Pourtant, pratiquement tous les artistes de la scène se retrouvent dans le même organisme. Regroupés spontanément en association en 1937, les artistes favorisent, en 1987, l'affiliation syndicale en bonne et due forme, sous peine d'être hors la loi². L'organisation naît d'un problème, le pouvoir est son fondement et la stratégie, son instrument. En d'autres termes, c'est dans le but d'augmenter leur pouvoir d'action sur leur réalité que des individus se regroupent en collectif. Les représentants élaborent des stratégies internes et externes complexes pour mener à bien la mission du regroupement. Au sein de l'organisation syndicale, comme avec les producteurs, les rapports informels et les coutumes non écrites sont des systèmes parallèles et les marges de manœuvre véritables des acteurs, expliquent les théoriciens de la complexité. *Le dilemme stratégique de l'acteur face à l'organisation du travail* est une enquête sur le vécu d'acteurs québécois, sur leur expérience quotidienne, et une réflexion sur les modes de création d'aujourd'hui.

Malgré la législation qui les protège la majorité des acteurs sont sans couverture sociale. Il en était de même avant l'entrée en vigueur de la Loi sur le statut de l'artiste. Il est donc légitime de se demander ce que cherchaient à instaurer les pionniers de l'UDA, dessinateurs de la Loi 90. Il nous a été donné d'observer, d'un point de vue privilégié, certains effets contre-intuitifs de la Loi 90, soit la multiplication des compagnies incorporées, et la difficulté à travailler en dehors des normes de production des associations d'artistes et de producteurs. À la coordination de l'ACT -une association de producteurs peu fortunés- entre 92 et 94, nous avons vu passer le membership de 20 à 75 compagnies. Composée principalement de compagnies de théâtre dirigées par des acteurs-producteurs, l'ACT se contente aujourd'hui d'une boîte postale en guise de local, mais compte 120 membres à qui elle offre des services (formations, rencontres, représentation) selon ses moyens et les besoins identifiés. À la fois membre et représentants de l'association, nous avons observé

² Au Québec, l'UPA regroupe la presque totalité des agriculteurs depuis qu'elle jouit d'une législation particulière votée en 1972. L'UDA s'en est inspirée dans la première moitié du XXe siècle. Ce type de syndicalisme remonte aux corporations du 19^e siècle. Mais le mécontentement grandit parmi certains producteurs à qui les normes de productions actuelles ne correspondent pas.

une variété de réalités et de dénominateurs communs aux compagnies membres, dont la gestion bicéphale de l'acteur-producteur partagé entre la création, la direction, la diffusion, la production et l'interprétation. Le premier employeur de l'artiste c'est, pour une grande part, l'artiste lui-même. Ce qui explique qu'un acteur joue si peu c'est qu'il n'a pas les moyens de se produire. En 1969, l'UDA combattait le financement du théâtre par les artistes³. Cette réalité, la prise en charge d'une œuvre par l'artiste, existe toujours et existe depuis « l'invention » de l'acteur.

L'organisation des professionnels de la scène est un sujet délicat mais incontournable étant donné son influence tant sur la survie des praticiens que sur la production et la réussite des créateurs. Notre expérience, complexe et enrichissante, est pavée de questions dont certaines sont plus persistantes que d'autres. La question du statut de l'artiste dans la société québécoise retient notre attention plus particulièrement. J.P. Deslauriers dans son ouvrage sur la recherche qualitative nous conforte quant à la pertinence de notre démarche. « La recherche qualitative fait appel au sens commun, à l'expérience personnelle et à la personnalité même du chercheur (...). La science est à la fois profondément personnelle et aussi profondément sociale, naviguant entre l'autobiographie et le détachement. » (Deslauriers, 1991). Ajoutons à cela l'absence de recherche approfondie sur le sujet, nous tentons, ici, de creuser un sillon dans un champ encore peu labouré.

C'est donc en puisant dans notre expérience personnelle⁴, et dans celles que nous ont partagées des compagnies membres de l'ACT, que nous sommes arrivés à nous intéresser à l'organisation du travail dans le monde des arts, à l'articulation pratique/gestion, aux moments où le créateur se trouve à gérer deux univers dépendants et opposés : les règles syndicales, et les impératifs de la création.

De manière générale, les artistes-témoins aspirent à une meilleure répartition des subsides et des postes. Il nous fallait, par conséquent, chercher à comprendre le fonctionnement du système dans lequel ces témoins imaginent leurs tactiques de survie, et survivent. D'un côté

³ En fait foi le film de l'Office national du film du Québec, *Situation du théâtre au Québec, 1969*, où des pionniers débattent de la santé de la pratique des acteurs, tout comme de celle des théâtres. Il suffit d'ajouter à la question identitaire celle de la diversité culturelle, et le reste des discours (divisés en chapitres) est tout à fait transposable tel quel, aujourd'hui.

⁴ Brièvement membres du c.a. du CQT (92); coordonnatrice de l'ACT (92-94). Membre d'une agence d'artiste. Voir curriculum vitae en annexe.

l'acteur-individu livré à lui-même, et du même côté l'artiste-collectif (UDA) fort de la masse critique dont il fait partie. Les intérêts de l'individu et du collectif ne coïncident pas toujours. L'artiste-collectif incarné par le syndicat des artistes⁵ élabore des stratégies de développement alors que l'acteur-individu, soumis aux règles du collectif et condamné à la précarité chronique, est, la plupart du temps confiné à la tactique du court terme où prévalent des réseaux moins efficaces que ceux du milieu industriel. À pied d'œuvre depuis soixante-huit ans, l'artiste-collectif, au Québec, est devenu incontournable et suffisamment solide pour préparer des actions syndicales à court et à moyen terme. De fait, le syndicat des artistes de la scène et de l'écran peut se vanter d'avoir quelques réussites à son actif, dont la Loi 90 est la plus illustre.

La Loi sur le statut de l'artiste est l'aboutissement d'une stratégie de l'UDA, visiblement heureuse. Pour en saisir l'essence il semblait important d'en comprendre d'abord le sens, ce sens que nous cherchons dans la compréhension du fonctionnement des institutions théâtrales, et particulièrement de l'Union des artistes, organisme régulant le marché syndical des artistes-interprètes. Peu de chercheurs ont étudié à la loupe les conditions de survie des acteurs.

Ce mémoire, qui se divise en trois parties, cherche à contribuer à la divulgation de la réalité quotidienne des acteurs, certes multiple et variée, mais toujours difficile. Il serait plus aisé de faire l'impasse sur la réflexion tant la question est complexe. Mais la curiosité a prévalu.

Dans le chapitre 1, nous présentons les théories sur lesquelles nous nous appuyons : tout d'abord la systémique telle que décrite par Michel Crozier & Erhard Friedberg qui tentent de saisir les dynamiques de l'action collective en démontant la mécanique complexe de systèmes où la conjonction se substitue à la disjonction; où les acteurs et leurs adversaires ne sont plus aussi bien définis. Ils ne sont plus uniquement face à face, mais aussi face à côté, côte à côte... Le créateur est une partie du système et fait, en partie, le système. La dissolution des grands ensembles et la fragmentation du travail mettent en évidence les réseaux humains et non officiels qui à l'intérieur d'un système, selon Michel de Certeau, structurent la résistance au quotidien. Dans le même esprit, Crozier & Friedberg et Edgar Morin parlent des relations informelles comme du pouvoir réel du citoyen, et de l'importance

⁵ La corporation est en bonne santé économique. Elle est à l'aise, fonctionnelle et efficace dans sa société.

de ces relations souterraines; alors que Bourdieu, le sociologue dessinateur de la géographie humaine et physique du créateur (plus déterministe), insiste sur l'importance des réseaux naturels et hérités, déterminants dans la réussite de l'artiste. La systémique s'intéresse autant à l'artiste-acteur responsable de son sort, qu'à l'artiste victime de son sort. Le créateur-interprète devient Créateur, producteur ou artiste-collectif, cet artiste qui façonne et subit son monde, seul, et aux côtés de ses semblables.

Le chapitre 2 s'ouvre sur un tableau des critères distinguant le travailleur autonome du travailleur salarié, ainsi que d'une explication des règles du ministère du revenu. Ensuite, nous proposons un résumé du texte de loi qui protège les membres de l'UDA, en s'attardant à la raison d'être de cette législation, selon ses concepteurs. Nous traçons un portrait sommaire du champ théâtral et de l'UDA, principale association de professionnels de la scène, aujourd'hui, qui revendique et détient la paternité de la Loi (imitée cinq ans plus tard par le gouvernement fédéral). Enfin, nous faisons état des conclusions de chercheurs qui se sont penchés sur les conditions de travail de l'artiste, et sur la difficulté à lui définir, sans aucun doute, un statut fiscal clair.

Le chapitre 3 est consacré aux résumés de trajectoires uniques et singulières d'acteurs-témoins ordinaires. Il y a autant de manières de survivre dans les arts qu'il y a d'acteurs. Aussi, nos témoins représentent chacun une réalité singulière dans une structure de travail uniformisée. Leurs difficultés sont donc communes à la plupart des artistes. La réflexion sur la pratique du jeu est très vive parmi eux. Ils sont tous conscients de la difficile réalité du milieu artistique et assument leur choix de vie. Sauf exception, ils sont sereins face à ce choix, mais la majorité vit dans l'insécurité. Tous sont conscients du fait qu'il y a beaucoup d'appelés, peu d'élus et que la sélection est très pointue : les producteurs cherchent une tête précise ou gagnante et s'en suivent, soit une sélection naturelle (par réseaux), soit un défilé d'auditions (sauf au théâtre); auditions auxquelles la plupart des témoins se prêtent bon gré, mal gré.

Au chapitre 4, celui de l'analyse, nous revenons sur les témoignages en y puisant des exemples de difficultés vécues pour les replacer dans un contexte syndical ou social. Malgré leur conscience de la grande compétitivité dans le Milieu, le droit au travail est revendiqué par les acteurs, sinon sous-entendu par certaines critiques formulées à l'endroit de l'État, du syndicat ou des producteurs. D'ailleurs, les témoins les plus malheureux sont ceux qui

attendent de la scène industrielle qu'elle subvienne à leurs besoins. Ce qui semble leur donner espoir, entre autres, c'est le fait que cette scène et le monde des vedettes soient encore relativement près de la base. Les plus déterminés, les plus chanceux ou les plus talentueux parviennent, tant bien que mal, à combler leurs besoins premiers, tout en s'adonnant aux arts de la scène. Mais seul un petit nombre d'acteurs percera à la télévision, en publicité, au cinéma et au théâtre. Pour un temps, cette minorité privilégiée et surexposée accumulera un pécule lui permettant de se remettre à flots, et parfois de préparer l'avenir. L'occasion étant plus rare que le talent, les acteurs misent beaucoup sur leur capital social constitué, pour certains, de la famille (enfants de la balle), et pour d'autres de réseaux académiques (écoles, formations) ou amicaux. Sans oublier les chanceux qui, contre toute attente et même avec un capital social atypique, se taillent une place de choix dans le peloton de tête. Le hasard et la chance ont, effectivement, un rôle à jouer dans la réalité de l'acteur. Aussi, le « mystère » de la création rend difficile toute analyse définitive du comportement de l'acteur-créateur, et au Québec, sa seule certitude, après son besoin de créer, réside dans l'existence d'un syndicat efficace. Il se nomme UDA, et il est dirigé par des artistes dûment élus par leurs pairs.

CHAPITRE 1

Le théâtre système

La nature même de la pratique artistique rend difficile le choix d'une grille d'analyse unique. Pourtant, la systémique -qui participe de la complexité- nous paraît en mesure de bien rendre compte de la réalité complexe du champ théâtral. Et pour faciliter la lecture du mémoire, nous avons défini certaines notions fondamentales sur lesquelles s'appuie notre réflexion. Les premières définitions concernent les concepts essentiels désignés par des mots du vocabulaire courant. Nous en donnons, ici, la dimension sociocritique. À ces définitions s'ajoutent celles de termes du vocabulaire artistique tels que définis par l'UDA. Certains vocables du champ théâtral désignent des réalités complexes ou aux sens multiples. Certains termes, apparemment synonymes, méritent précisions.

1.1 Définitions

Complexité – systémique – réseau – champ/habitus/position – stratégie – tactique – artiste/artisan, artiste-individu/artiste-collectif, artiste-interprète – professionnel/amateur - industrie.

Complexité : de complexus, ce qui est tissé ensemble. « Au premier abord, la complexité est un tissu de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple [...] Unitas multiplex, qui échappe à l'Unité abstraite du haut (holisme) et du bas (réductionnisme). » (Morin 1990). Le complexe, c'est un ensemble de relations relativement bien définies qui s'articulent entre elles et dont l'une des caractéristiques principales est le paradoxe. Le paradoxe de certaines décisions, actions ou positions. Les frontières entre les idées et les réalités sont si ténues qu'elles dissuadent de toute tentative de simplification abusive. L'acteur (l'Un) évoluant au Québec, compose avec une association syndicale (le Multiple) qui voit à la défense de ses droits et gère ses avoirs. Régulateur, censeur et protecteur, le syndicat, qui représente une diversité d'artistes de la scène, détient le monopole dans son champ d'action.

Systemique : L'organisation naît d'un problème, en ce sens que c'est dans le but de résoudre un problème ou accroître leur pouvoir que les partenaires se regroupent pour une action collective. De cette action organisée, lorsque la conjoncture le permet, naît une organisation qui, pour pouvoir prétendre représenter les intérêts de ses membres, limite la liberté et circonscrit l'espace de manœuvre de ces derniers afin de mieux contrôler leurs actions et d'éviter de constantes remises en question. L'organisation, par ses actions et par sa structure même, crée de nouveaux problèmes : effets contre-intuitifs ou pervers. Ces problèmes vont susciter des solutions qui, elles aussi, auront des effets pervers et cette constante circulation de problèmes et solutions constitue le système. Les effets pervers deviennent effets de système; système qui influence sensiblement processus et résultats. La somme des relations multilatérales (réseaux) qu'entretiennent les artistes entre eux et avec l'extérieur, converties en organisation puis en législation, constitue un système de règles fondé sur des arguments rationnels, et régi par une structure fonctionnelle et pragmatique. Les artistes, par leurs interactions internes et externes, contribuent à l'édification et au bon fonctionnement du milieu de travail tel qu'il se présente aujourd'hui. En érigeant pour une partie de ses membres des règles très souvent encombrantes pour l'autre, l'association professionnelle crée de nouveaux problèmes pour lesquels elle devra trouver de nouvelles solutions.

Réseau : « Organisation clandestine formée de personnes obéissant aux mêmes directives » (Petit Robert, 96). Cette définition sert bien notre propos puisque les théoriciens de la complexité soulignent l'importance des relations informelles sous-estimées par le pouvoir officiel. La plupart des théories relatives aux réseaux relèvent de la systémique, de l'observation du comportement de l'individu, déterminé et déterminant, dans l'ensemble des règles régissant les systèmes de ses milieux sociaux et professionnels. Contrairement au fonctionnement structuré, hiérarchisé et clos de l'institution traditionnelle, le réseau, une notion très ancienne, permet la relation entre des partenaires, un système ouvert favorisant plutôt les relations individuelles. Pour Bourdieu, il serait synonyme d'*habitus*⁶. Les réseaux sont multiples et aujourd'hui le terme est employé surtout en référence à l'Internet. Les acteurs survivent grâce à des réseaux constitués d'anciens collègues d'écoles, de scène ou par le réseau familial. L'UDA agit comme gestionnaire officiel, les acteurs naviguent dans un

⁶ Voir définition plus loin dans ce chapitre.

courant de relations et compromis. Les réseaux les plus influents ne sont pas forcément ceux qui ont pignon sur rue.

Michel de Certeau rappelle les différences conceptuelles entre réseau et système : « [la] théorie des systèmes rend compte d'un processus matériel (finalisé) alors que les réseaux s'en tiennent à la structure spatiale abstraite. » Et « [L]orsque le marché ne marche pas, ce sont les réseaux qui prennent la main, ce qui n'a pas que des avantages. » (de Certeau). Ce dernier met en garde contre les risques de fermeture, de cul-de-sac et d'exclusion qu'ils (les réseaux) encourent. Crozier et Freidberg parlent des relations informelles constituant le véritable pouvoir des acteurs d'un système, car observent-ils, les stratégies humaines sont essentiellement opportunistes, et il y a une part irréductible de liberté dans toute relation de pouvoir. **Réseautage** : exercice qui consiste à tenter d'intégrer ou de créer un réseau par la multiplication des contacts influents.

Champ : Notion sociologique qui circonscrit le « territoire » d'un sujet d'étude comme d'une pratique. Le champ ne peut être défini isolément, en dehors du système théorique qu'il constitue. « Penser en termes de champ, c'est penser "relationnellement" », affirme le sociologue Bourdieu. « En termes analytiques, un champ peut être défini comme un réseau, ou une configuration de relations objectives entre des positions » (Bourdieu, 1992). Le champ est le supra-réseau. Bourdieu définit la création comme une interaction entre l'*habitus*, le capital social : famille, amis, formation, conditions sociales et conditions de création — la donnée préexistante où l'artiste fait figure de simple sujet social-, et la *position*, instituée ou possible : l'ensemble des relations objectives entre les différentes positions qui forme l'espace dans lequel l'artiste va évoluer. Certains acteurs se moulent à des *positions*, qui souvent les précèdent et leur survivent, d'autres créent une position. La *position* elle-même est tributaire des éléments historiques, économiques, sociologiques qui caractérisent une époque ou une période. *Habitus* et *position* créent une dynamique en s'imbriquant l'une à l'autre. Le système est constitué de l'espace des producteurs et de l'espace des consommateurs : l'ensemble des agents qui gravitent autour du créateur et de l'œuvre aussi bien dans les relations avec les autres artistes qu'avec les décideurs, acheteurs, critiques et autres. Bourdieu affirme, de plus, que contrairement aux relations d'affaires qui évacuent les considérations morales, « le champ artistique, au contraire, s'est constitué dans et par le refus, ou l'inversion, de la loi du profit matériel. » (Bourdieu, 92). L'originalité des

Québécois réside dans la démonstration du contraire. En effet, la professionnalisation accrue du métier et le renforcement des structures de représentation ont eu pour effet de réintégrer les considérations matérielles dans la stratégie globale. Du point de vue syndical, l'acteur ne doit en aucun cas « payer pour jouer ». Bourdieu, qui n'est pas de l'école de la complexité, s'attarde aussi aux réseaux, ceux qui existent préalablement à l'entrée en activité de l'acteur. Les réseaux 'naturels', qu'ils soient familiaux ou amicaux, sont déterminants pour la suite des choses. Les enfants de la balle et les diplômés d'écoles institutionnelles, par exemple, ont davantage de chance d'occuper un poste dans leur champ de prédilection.

Stratégie : Art d'élaborer des actions pour atteindre un but. Art de coordonner des actions, de manœuvrer avec talent, ruse et diplomatie pour atteindre un but précis. Stratégie, commandement et pouvoir sont des notions indissociables. Le stratège est concepteur et peut aussi jouer le rôle du tacticien. La stratégie suppose une réflexion, du temps, une vision et des moyens. Quatre éléments que possèdent les leaders syndicaux, élus par les acteurs pour élaborer des stratégies qui les sortiront de la précarité. Les dirigeants, de leur côté, élaborent également des stratégies internes pour éviter les constantes et déstabilisantes remises en question. La loi est un élément stabilisateur interne et externe, des plus sûrs.

Tactique : Art de déployer des moyens habiles pour obtenir le résultat voulu. La tactique suppose la vigilance, la rapidité d'exécution et peu de moyens. Tactique est, également, synonyme de stratégie dans les dictionnaires. Mais selon de Certeau, la tactique, contrairement à la stratégie, est caractérisée par l'absence d'un propre ou si on veut, d'un territoire à soi. « La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. [...] Elle est mouvement à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi [...] et dans l'espace contrôlé par lui. » (de Certeau, 1980). Le tacticien n'aurait pas les moyens de concevoir un plan global, de maîtriser le terrain de combat et de comprendre le jeu de l'adversaire. Il profite ponctuellement et rapidement des opportunités. Les trajectoires humaines sont éphémères et d'ordre tactique. La tactique est « l'art du faible ». Elle est, en d'autres termes, une stratégie de l'immédiateté. Pour l'acteur-individu, la tactique est l'art de déployer des moyens habiles pour obtenir le résultat projeté par l'artiste-collectif, le stratège. L'acteur est à la fois stratège et tacticien. Le tacticien est un dirigeant, le bras droit du stratège; il dispose de peu de moyens. L'acteur imagine des tactiques de survie; l'institution développe des stratégies de

contrôle, et surtout de consolidation des acquis et de développement de services. Auparavant, les tacticiens militants (pionniers) se révélaient stratèges en créant et en dirigeant leurs propres organismes (associations professionnelles). La stratégie est à l'institution ce que la tactique est au travailleur. Le monopole facilite l'élaboration de stratégie et assied le pouvoir.

Acteur-individu/Artiste-collectif/Acteur : Citoyen, professionnel des arts reconnu ou non par une association professionnelle, l'acteur-individu est un être qui pense pour lui seul, à ses besoins, à sa carrière en tant qu'exécutant; ou à ses projets en tant que créateur-producteur. L'artiste-collectif, lui, est constitué de tous les acteurs-individus qui aspirent à gagner leur vie sur les planches et à l'écran. Les acteurs, travailleurs autonomes, sont regroupés en associations de professionnels qui revendiquent de meilleures conditions de travail pour leurs membres. La conciliation des besoins de l'un et des autres, de l'individu et du collectif, est souvent ardue. L'acteur ne se laisse pas définir aisément, mais on peut établir des dénominateurs communs aux différentes théories sur l'acte d'interprétation. Dans ce mémoire, l'acteur désigne l'artiste qui se produit sur scène. Et pour donner une définition qui sert mieux notre réflexion, voici celle du dictionnaire de Pavis :

L'acteur, en jouant un rôle ou en incarnant un personnage, se situe au cœur même de l'événement théâtral [ou cinématographique]. Il est le lien vivant entre le texte de l'auteur, les directives de jeu du metteur en scène [ou du réalisateur] et le regard et l'écoute du spectateur⁷. On comprend que ce rôle écrasant en ait fait, dans l'histoire du théâtre, tantôt un personnage adulé et mythifié, un « monstre sacré », tantôt un être méprisé dont la société se méfie par une peur quasi instinctive. [...] La question de la sincérité de l'acteur prend parfois la forme d'un conflit entre deux conceptions de la créativité chez l'acteur : acteur/roi qui improvise et crée librement (...), ou bien acteur considéré comme *surmarionnette* (Craig) actionnée par un metteur en scène⁸.

Artiste : « Personne qui interprète une œuvre musicale ou théâtrale = acteur, comédien, interprète, musicien; exécutant » (Le Robert, 96). Le syndicat des interprètes s'appelle Union des artistes et non des artisans. En revanche, il utilise les mots artiste et artisan indistinctement quand il fait référence à ses membres. L'artiste jouit de plusieurs définitions de la plus technique à la plus abstraite. L'artisan, lui, ne connaît pas la complexité et se

⁷ Il peut également cumuler tous les postes sauf celui du spectateur, ce qui ne simplifie rien, et caractérise sa pratique.

⁸ Patrice Pavis. 1996. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod, p. 7.

circonscrit plus aisément. Un artiste est un artisan, mais un artisan n'est pas forcément un artiste. L'artisan est un ouvrier spécialisé. L'artiste est un ouvrier spécialisé qui produit du sens. **Production de sens** : « activité conjointe des artisans ou praticiens du spectacle (depuis l'auteur jusqu'au comédien) et du public (réception). La production de sens ne s'achève en effet nullement avec la fin de la pièce; elle se prolonge dans la conscience du spectateur et subit les transformations et les interprétations qu'exige et produit l'évolution de son point de vue dans la réalité sociale. » (Pavis, p. 272). **Artisan** : « Personne qui exerce un métier manuel pour son propre compte, aidée souvent de sa famille et de compagnons apprentis. » (Le Petit Robert, 96). L'artiste pigiste exerce son corps pour son propre compte, aidé de ses pairs. **Artiste interprète** : toute personne qui crée ou assure l'interprétation d'une œuvre de l'esprit ou d'un rôle, de quelque manière que ce soit, et/ou la prestation de l'œuvre est appelée à être vue ou entendue sur scène, au cinéma, à la radio, à la télévision, sur disque, en personne ou par le biais de tout procédé de transmission et/ou de communication, et sans retreindre la généralité de ce qui précède, toute personne agissant dans l'une ou l'autre des fonctions ou à l'un des titres prévus aux et règlements de l'association professionnelle reconnue (UDA). **Artiste-interprète pigiste** : tout artiste-interprète dont la profession s'exerce sur une base contractuelle, non permanente et non exclusive dans un des domaines prévus [cités plus haut], ou qui contracte dans plusieurs des domaines prévus [cités plus haut].⁹

Professionnel vs amateur : professionnel, l'artiste vit ou tente de vivre de son art. Il pratique de façon régulière et est rémunéré pour le faire; il s'entraîne et se forme au besoin. L'amateur, lui, pratique sa passion en dilettante. Il n'est pas rémunéré et souvent il paye pour jouer (contribution à la création). En revanche, il n'est pas rare qu'un amateur travaille plus qu'un professionnel, étant donné l'absence d'enjeux économiques.

Industrie : « Toute activité productrice de richesses [...] Ensemble des activités qui ont pour objet de fabriquer des produits à partir de matières premières, d'exploiter les mines et les sources d'énergie [...] 'L'industrie faisant irruption dans l'art en devient la plus mortelle ennemie' (Baudelaire) » (Lexis, 2002). La matière première, ici, c'est l'artiste, et il est objectivé dès lors que des producteurs l'utilisent pour créer des produits lucratifs, avant tout, destinés au grand public sur scène et surtout à la télévision, au cinéma et dans la publicité.

⁹ Union des artistes. 1984. *Projet de loi sur les artistes-interprètes créateurs et artisans*, Montréal, p. 2.

1.2 Sources et nature des données

Afin d'obtenir des témoignages d'acteurs types sur leur quotidien, afin de repérer les stratégies et les tactiques de survie de ces acteurs, il nous a d'abord fallu convaincre chacun de ces derniers de participer à la recherche. La tendance au silence est très forte dans ce milieu professionnel. Rappelons-nous Jeannette Bertrand qui refusait, en 2004, de critiquer la télévision, à la télévision¹⁰, invoquant son intention d'y travailler à nouveau. Et c'est la nature même de la pratique qui explique cette omertà. Les nombreux renversements de rapports de pouvoir, l'étroitesse du milieu actif, la gestion des instances par les pairs s'entremêlent jusqu'à devenir inextricables, et dissuadent l'acteur de toute critique à visage découvert.

Certes, on peut remettre en question la valeur d'entrevues anonymes, mais il est extrêmement difficile de faire autrement. La garantie de l'anonymat¹¹ n'était pas négociable, et nous l'avons respectée pour obtenir la liberté de parole, si tant est qu'il existe une parole libre de toute contrainte. Les propos des témoins sont parfois dénonciateurs, pas forcément subversifs, mais souvent vécus (par eux) comme tels. Nous avons donc éliminé des résumés d'entrevues et des citations toutes traces pouvant mener à l'identification du témoin, et surtout les noms de têtes d'affiche, désignées par l'un ou l'autre des témoins dans plusieurs cas. L'important était d'entendre des paroles d'acteurs ordinaires.

D'une durée moyenne de soixante-dix minutes, les entrevues se sont déroulées en différents lieux, choisis par les acteurs.

Les enregistrements nous ont permis de rester fidèles aux discours des acteurs-témoins et de les citer précisément. Une transcription intégrale aurait été souhaitable, mais pas essentielle, et sa réalisation était hors de nos moyens. C'est donc sous la forme de résumés ponctués de citations que nous transmettons les propos de six types d'acteurs.

Outre les témoignages d'acteurs, et la lecture d'articles sur le sujet, nous avons passé une heure entrevue avec Anne-Marie Desroches, responsable des relations publiques à l'UDA, et une autre avec son homologue à l'ACTRA, Randy Duniz, *public relations coordinator*.

¹⁰ *Il va y avoir du sport*, Télé Québec, 12 novembre 2004.

¹¹ Les auteurs de cette recherche conservent les disques compacts des entrevues.

Finalement, nous avons écouté Elizabeth Chouvalidzé, une comédienne d'expérience, militante aux côtés de Serge Turgeon, qui croit fermement que les acteurs sont des pigistes individualistes et qu'il est illusoire de penser autrement.

Pour tenter de comprendre les débats sur le statut de l'artiste (85,86, 87) de l'époque, nous avons consulté les archives de l'UDA, passé en revue les *Aide-mémoire du CQT*, *l'Union express*, la revue mensuelle de l'UDA (devenue *Union.com*). Évidemment, nous avons lu sur l'histoire syndicale du Québec.

1.3 La complexité du champ théâtral

Le système participe du principe de complexité.

L'acteur [social] n'existe pas en dehors du système qui définit la liberté qui est la sienne et la rationalité qu'il peut utiliser dans son action. Mais le système n'existe que par l'acteur qui seul peut le porter et lui donner vie, et qui seul peut le changer. C'est de la juxtaposition de ces deux logiques que naissent les contraintes de l'action organisée¹².

Contrairement à l'analyse qui aborde chaque élément isolément, la systémique s'intéresse aux interactions dans leur ensemble. En fait, celle-ci inclut l'approche analytique. L'artiste-collectif (UDA) et ses représentants les plus illustres inspirent le respect¹³ et sont très présents dans l'espace public pour défendre et promouvoir leur position, ainsi que des causes variées. Les médias leur font une grande place, trop grande, affirment certains, et trop aux acteurs. L'acteur-individu, lui, quand il ne fait pas partie du 'star-système' est difficilement audible. Il garde ses opinions pour lui-même, faute d'agora où il pourrait s'exprimer en toute sécurité. Ou il les exprime, parfois, dans les forums organisés par le milieu. La relation entre les deux est plutôt complexe car le collectif est parfois le défenseur de l'individu, mais aussi parfois son censeur.

¹² Crozier et Friedberg. 1981. *L'acteur et le système : les contraintes de l'action collective*. Paris. Éditions du Seuil, coll. Points politiques, p.11

¹³ Leur notoriété est enviable et ils sont invités à se prononcer sur plusieurs sujets fondamentaux pour l'avenir de la nation.

Nombreux sont les chercheurs qui se sont intéressés à l'organisation des humains, aux actions du collectif, mais peu aux artistes, et les principales théories de la sociologie des comportements humains n'arrivent pas à rendre compte, de manière holistique, de la dynamique de l'action collective des artistes. Par exemple, avec l'analyse stratégique, basée uniquement sur des témoignages directs, le risque est d'abuser de l'interprétation des témoins et d'extrapoler sur le groupe (association) trop rapidement. Cette approche ne permet pas d'affirmer, sans aucun doute, que la perception d'un acteur-témoin ou d'un groupe d'acteurs reflète celle du grand ensemble. « Sans raisonnement systémique, l'analyse stratégique ne dépasse pas l'interprétation phénoménologique. Sans vérification stratégique, l'analyse systémique [elle], reste spéculative, et sans la stimulation du raisonnement stratégique, elle devient déterministe. » (Crozier & Friedberg, p. 237). Les témoins identifient des irritants à la bonne marche de leur pratique et de leur survie. Ces irritants, nous les confrontons aux règles institutionnelles dans le contexte québécois, marqué par une longue histoire syndicale.

L'acteur-individu recherche le confort, et collectivement il rêve d'un monde meilleur et égalitaire. Son discours en collectivité ou pour la collectivité est sensiblement le même. Plus structuré, plus impersonnel, plus généraliste, il dit ce qu'il est convenu de dire. D'un autre côté, lorsque ce même acteur-individu se retrouve face à ses responsabilités matérielles et professionnelles, à la recherche d'emploi et de perfectionnement, il fait des choix essentiellement rationnels.¹⁴ Forcé de subvenir à ses besoins sans filet social, l'acteur fait de nombreux compromis, et parfois transgresse ses règles personnelles, à contrecœur.

Partant du constat que, d'une part l'être humain ne peut se passer de l'action organisée pour fonctionner en collectivité, et que d'autre part, il jouit d'une liberté à laquelle il ne saurait renoncer, l'action collective constitue un problème dans nos sociétés, précisément parce que ce n'est pas un phénomène naturel, car comment concilier la liberté de l'acteur-individu aux règles imposées par l'artiste-collectif?

¹⁴ Démarche consistant à ne prendre en compte que ses propres intérêts, selon Crozier & Friedberg, et ceci, sans jugement moral. Le comportement rationnel participe d'un réflexe de survie.

Dominant aujourd'hui nos organismes et entreprises, les théories fonctionnalistes¹⁵ reposent sur la disjonction, la fragmentation, la spécialisation. Une approche plutôt réductrice, affirme le philosophe Edgar Morin, et qui ne tient pas compte de l'existence du travailleur, en l'occurrence de l'acteur [social] dont « les relations aux autres sont toujours des relations de pouvoir dans la mesure où il existe, c'est-à-dire demeure un acteur relativement autonome [...] » (Crozier & Friedberg, 1981). Cette réalité suppose l'implication, la distinction et la conjonction, une complexité qui s'oppose à la théorie plus réductrice qui objective les agents sociaux.

En fait, la question de l'action collective (du pouvoir) interpelle les chercheurs, et bien qu'elle se laisse apprivoiser elle finit par échapper à la logique classique. Crozier & Friedberg estiment que Foucault, dans *La volonté de savoir (1984)*, amorce bien la réflexion sur le pouvoir :

La reconnaissance explicite du phénomène de pouvoir comme une relation, comme une médiation inéluctable et autonome entre les projets collectifs des hommes et leur réalisation [...] obligent à sortir de la logique stricte du discours pour centrer l'analyse sur les processus concrets à travers lesquels ce discours peut s'incarner dans les faits. En somme, elle conduit à une autre démarche, qui, en partant de l'acteur [social], cherche à étudier la structuration de son champ d'action, et avec elle la médiation qu'en tant que construit de pouvoir avec sa dynamique propre celle-ci impose au discours."¹⁶

Le pouvoir, ici, est entendu comme phénomène relationnel. On ne parle pas de dialectique, mais de dualité, ce qui est autrement plus complexe.

Joignez la cause et l'effet, l'effet reviendra sur la cause par rétroaction, le produit sera aussi producteur. Vous allez distinguer ces notions et vous allez les joindre en même temps. Vous allez joindre l'Un et le Multiple, vous allez les unir, mais l'Un ne se dissoudra pas dans le Multiple et le Multiple fera quand même partie de l'Un. Le principe de la complexité, en quelque sorte, se fondera sur la prédominance de la conjonction complexe.¹⁷

¹⁵ Les fonctionnalistes insistent sur le fonctionnement mécanique de la structure organisationnelle et perçoivent les travailleurs comme des agents libres évoluant dans un environnement neutre, fonctionnant selon un schéma universel appliqué à tous les échelons.

¹⁶ Cité dans Crozier et Friedberg. 1981. *L'acteur et le système: les contraintes de l'action collective*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points politiques, p. 31.

¹⁷ Edgar Morin. *Introduction à la pensée complexe*, ESF éditions, 1990, p. 104.

L'organisation de l'action n'est pas un phénomène sociologique spontané surgi du développement des interactions humaines, mais un « objet » construit par les humains pour obtenir une coopération mutuelle et minimale en échange d'une certaine liberté d'action. Pour Edgar Morin, dès lors que nous entreprenons une action elle nous échappe et se trouve une vie propre dont l'issue n'est pas forcément conforme aux objectifs initiaux. À sa naissance, le syndicat -appelé Amicale- voulait venir en aide aux acteurs en période creuse, sans travail. Aujourd'hui, l'Amicale devenue syndicat statue que l'acteur est responsable, seul, de ses périodes chômées.

Dès qu'un individu entreprend une action, quelle qu'elle soit, celle-ci commence à échapper à ses intentions. Cette action entre dans un univers d'interactions et c'est finalement l'environnement qui s'en saisit dans un sens qui peut devenir contraire à l'intention initiale. Souvent l'action reviendra en boomerang sur notre tête. Cela nous oblige à suivre l'action, à essayer de la corriger – s'il est encore temps — et parfois de la torpiller [...] ¹⁸

Dans le jeu fondé sur le pouvoir, l'acteur n'est pas passif, mais stratégique : il négocie son espace de liberté contre des appuis. Stratégies, jeux et structures se regardent en miroir. Pour rendre compte de la richesse des interactions vécues au sein de l'institution théâtrale québécoise, le raisonnement systémique consistant à « (...) *diagnostiquer un système pour comprendre en quoi et pourquoi les comportements sont rationnels.* » (C & F) nous paraît tout indiqué. Les artistes sont à la fois créateurs, militants, enseignants et juges de leurs pairs. En somme, tous les agents qui constituent le milieu et qui sont en interaction entre eux, ainsi qu'avec les producteurs industriels et institutionnels (qui sont, parfois, des artistes), les différents paliers de gouvernements, et les citoyens, dont ils sont.

[...] du point de vue des objectifs que prétendent ou même que semblent poursuivre [!]es acteurs¹⁹, leurs comportements peuvent paraître irrationnels. Ils ne prennent de sens que si on les relie aux chances de gains et de pertes qu'ils avaient réellement dans le ou les jeux qu'ils jouent les uns avec les autres²⁰.

Bourdieu affirme quant à lui que « [c] e qui existe dans le monde social, ce sont des relations. » (Bourdieu, 92); il ajoute « [m] ais des relations objectives qui existent

¹⁸ Edgar Morin. 1990. *Introduction à la pensée complexe*, ESF éditions, p. 107.

¹⁹ Pour les auteurs de cet essai, l'acteur désigne l'agent social mu d'une volonté propre.

²⁰ Crozier et Friedberg. 1981. *L'acteur et le système*. Paris. Éditions du Seuil, coll. Points politiques, p. 230.

'indépendamment des consciences et des volontés' » (Bourdieu, p. 72). Là où ce sociologue parle de 'dominé', de Certeau parle de 'faible'. Le premier dépossède l'individu de toute volonté alors que le second suggère une fausse passivité, une résistance qui se manifeste dans les gestes quotidiens. Foucault parle de servitude volontaire percevant la responsabilité du dominé dans sa résistance. Il est placé dans un champ de pouvoir qui le rend docile. Un pouvoir assujettissant, laissant peu de choix. La Loi des artistes de 1987 confirme un mode de fonctionnement bien implanté par l'UDA et les autres associations de professionnels. Un *modus operandi* peu contesté par les artistes qui cherchent plutôt à contourner les obstacles à l'intérieur du système qui semble faire consensus. Le travail au noir, par exemple, est une mesure de contournement.

La création est comme un face à face entre l'*habitus*, le socialement constitué qui définit le bagage de l'artiste, et la *position*, instituée ou possible, par laquelle celui-ci marque son territoire; l'espace dans lequel l'artiste va évoluer. Les positions artistiques et éthiques d'un producteur-créateur dépendent très souvent de ce qui est possible, à un moment donné (système de référence commun) dans un champ précis. La reconnaissance de l'œuvre, comme de l'artiste, dépend de la qualité de l'espace qu'occupe dans la collectivité tel ou tel champ, producteur de sens, de « croyance dans la valeur de l'art et dans le pouvoir créateur de la valeur artistique ». Telle la signature, l'importance de la griffe (mode) démontre que ce qui fait la valeur d'une œuvre n'est pas la rareté du produit, mais la rareté du créateur, comme l'observe Bourdieu. Comment interpréter cette affirmation dans un contexte où une multitude de positions, plus ou moins bien définies, remplacent les disciplines traditionnelles qui ne correspondent plus aux réalités de la *techno culture*?; ou le champ est littéralement en expansion. Au Québec, il y a profusion de créateurs dont les médias font grand usage, et qui, à tour de rôle, occupent les sièges peu nombreux et convoités du petit monde des vedettes.

Les acteurs sont bien préparés à la précarisation galopante des emplois, et la forme de travail de leur choix (travailleurs indépendants) présageait de ce qui attendait une quantité croissante de travailleurs québécois. Paradoxalement, le syndicat des artistes de la scène a réussi sa mission de regroupement d'artistes indépendants au sein d'une même association dont les revendications et les gains ont bonifié les conditions de travail de chaque artiste, mais ne profitent qu'à une minorité.

CHAPITRE 2

L'INSTITUTION, LA LOI ET L'UDA

Au cours d'une réunion du groupe de femmes artistes de l'Union des artistes, en avril 2006, une participante demande aux représentants syndicaux d'intervenir sur la question de l'équité salariale. Elle affirme que le syndicat est le seul à pouvoir comparer les contrats, puisqu'il en garde copie et en fait usage. La réponse ne fut pas longue à venir : « En fait,... on n'est pas vraiment un syndicat comme les autres... on est un syndicat de travailleurs autonomes... En fait... C'est comme si tu n'étais pas syndiquée ». Cette réponse, on ne peut plus réaliste, témoigne bien de la complexité du champ théâtral et de notre capacité à composer avec des paradoxes. Mais qu'est-ce à dire, au juste, un syndicat qui n'est pas un syndicat?

2.1 Les normes du travail

[Au Québec], la Loi sur les normes du travail établit les conditions minimales de travail en l'absence de conditions meilleures prévues par une convention collective, un contrat de travail ou un décret. [...] L'ensemble des salariés du Québec est assujéti à cette loi. Toutefois, certains salariés sont exclus totalement ou partiellement de l'application de la loi²¹.

Ce sont, notamment, les travailleurs à domicile, les travailleurs de la construction, les étudiants, les bénéficiaires des services sociaux, les cadres supérieurs. Ni les artistes, ni les agriculteurs ne sont mentionnés. La *Loi des normes du travail* traite du salaire, de la durée du travail, des vacances, des jours fériés (chômés et payés), des absences justifiées, de la cessation d'emploi, de licenciement, du travail des enfants, de harcèlement au travail, de disparités de traitement. Autant d'aspects du travail que l'UDA prend en charge au nom des artistes de la scène.

Du point de vue fiscal, le salarié est soumis aux échelles salariales imposables avec toutes les spécificités dues à son statut. Il est pris en charge par l'employeur, et règle générale, il ne

²¹ Agence du revenu du Canada, 2006.

déduit rien de son salaire et ne se fait rien rembourser. Il est éligible aux prestations d'Assurance-chômage. Alors que le travailleur autonome, lui, n'a pas droit à l'Assurance-chômage, il est maître de ses revenus et dépenses, et peut déduire ses coûts d'exploitation (dépenses diverses liées au travail) de sa feuille d'impôt.

2.1.1 Travailleur indépendant ou employé?

Le statut fiscal du travailleur relève de l'Agence du Revenu. Pour ce ministère c'est la nature de la relation entre l'employeur et le travailleur qui compte, et seule une entente particulière (loi, règlement, décret) peut changer ce fait. Voyons, maintenant, les critères de la loi sur l'impôt permettant de distinguer un salarié d'un travailleur autonome.

Il est important de déterminer si un travailleur est un **employé** ou un **travailleur indépendant**, car le statut d'emploi influence directement le droit de ce travailleur aux prestations d'assurance-emploi (AE). Le statut d'emploi peut aussi avoir une incidence sur la façon dont le travailleur est traité en vertu du *Régime de pensions du Canada*, de la *Loi sur l'assurance-emploi* et de la *Loi de l'impôt sur le revenu* »²²

Le degré de contrôle est l'un des indicateurs du fait qu'un travailleur est employé ou indépendant. « Mais il peut être difficile d'établir le niveau de contrôle lorsqu'on examine l'emploi de professionnels tels les ingénieurs, les médecins ou les conseillers en TI (techniques informatiques) » (Min. Revenu). Les artistes ne sont pas mentionnés parmi ces postes plus problématiques. Voici les autres indicateurs pour la détermination d'un statut fiscal :

2.1.2 Indicateurs du statut de travailleur employé²³.

- 1- *La relation est une relation de subordination. Souvent, le payeur dirigera, examinera et contrôlera de nombreux éléments liés à la façon d'exécuter le travail – (Vrai et faux).*
- 2- *Le payeur exerce un contrôle sur le travailleur à la fois en ce qui concerne les résultats du travail et la méthode utilisée pour faire le travail – (Vrai et faux).*

²² Agence du revenu du Canada. 2006

²³ Indicateurs tirés du guide 2006 de l'Agence du Revenu du Canada, *Employé ou travailleur indépendant?*

- 3- *Le payeur établit et contrôle la méthode et le montant de la rémunération. Des négociations salariales peuvent tout de même avoir lieu dans une relation employeur-employé. – (Vrai et faux).*
- 4- *Le travailleur qui désire travailler en même temps pour d'autres payeurs doit obtenir la permission du payeur – (Vrai et faux, c'est selon le contrat).*
- 5- *Lorsque l'horaire de travail est irrégulier, le fait d'avoir la priorité sur la disponibilité du travailleur est une autre indication du contrôle exercé sur le travailleur – (Vrai et faux).*
- 6- *Le payeur établit les tâches que le travailleur effectuera – Vrai.*
- 7- *Le travailleur reçoit de la formation ou des directives sur la façon dont il doit accomplir le travail. L'environnement de travail entre le travailleur et le payeur est basé sur la subordination – (Vrai et faux).*
- 8- *Le payeur peut choisir d'écouter les propositions du travailleur, mais le payeur a le dernier mot – Vrai.*
- 9- *Le travailleur n'est habituellement pas en mesure de réaliser un profit ou de subir une perte – (Vrai et faux, l'acteur a des droits de suite).*
- 10- *Le travailleur a droit aux régimes d'avantages sociaux, qui sont normalement offerts à des employés tels qu'un régime de pension agréé, un régime d'assurance-maladie ou un régime d'assurance-dentaire – (Vrai).*

2.1.3 Indicateurs du statut de travailleur indépendant.

- 1- *Un travailleur indépendant travaille habituellement dans un cadre de travail défini, mais il le fait de façon indépendante – (Vrai).*
- 2- *Les activités du travailleur ne sont ni surveillées ni supervisées – (Faux).*

- 3- *Le travailleur est habituellement libre de travailler au moment où il le désire et pour qui il le désire, et il peut offrir ses services à différents payeurs en même temps – (Vrai et faux).*
- 4- *Le travailleur a le choix d'accepter ou de refuser du travail demandé par le payeur – (Vrai et faux).*
- 5- *La relation de travail entre le payeur et le travailleur ne **présente aucun** degré de continuité, de loyauté, de sécurité, de subordination ou d'intégration; ces composantes font habituellement partie d'une relation employeur-employé – (Vrai et faux)*
- 6- *Le travailleur peut engager un remplaçant et il le rémunère – (Faux).*
- 7- *La rémunération du travailleur est constituée d'honoraires fixes et celui-ci assume les dépenses engagées pour fournir les services– (Vrai et faux).*

D'autres indicateurs servent à définir la nature de la relation entre le travailleur et l'employeur, nature qui permettra de déterminer le statut fiscal du premier. On peut penser, entre autres, aux risques financiers encourus par l'artiste, et à la possibilité de profits. Les cas particuliers énumérés par le Ministère n'incluent pas les artistes.

Les lois sur le statut professionnel des artistes définissent l'artiste comme un travailleur autonome. Ces lois ont pour effet, notamment, de permettre aux artistes de bénéficier d'une présomption de statut de travailleur autonome sur le plan fiscal. Malgré ce statut fiscal, la CSST assimile les artistes de la scène (qu'ils soient à contrat ou à salaire) aux « salariés » dans la mesure où elle constate l'existence d'une relation du type employeur-employé entre le producteur et l'artiste. Ministère de la Culture et des communications.²⁴

L'artiste, l'acteur actif aurait bien du mal à trancher pour un statut ou un autre et cocherait, vraisemblablement, des critères dans les deux catégories. En effet, selon le contexte du contrat ou selon qu'il soit simple acteur ou créateur-producteur, l'artiste peut se reconnaître parfois comme travailleur indépendant (ex. liberté de multiplier les employeurs), parfois comme employé (ex. subordination). Il est, en ceci, semblable à d'autres travailleurs atypiques. Mais grâce aux syndicalistes pionniers qui ont porté la culture francophone à bout

²⁴ Gouvernement du Québec. 2004. *Pour mieux vivre de l'art – Portrait socio-économique des artistes.*

de bras pour bénéficier d'une oreille attentive au gouvernement du Québec, les artistes ont obtenu la reconnaissance de leur importance et de leurs besoins de protection.

2.2 La Loi 90

Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma (Lois refondues du Québec S-32.1)²⁵

Communément appelée Loi sur le statut de l'artiste, la loi fut adoptée à l'automne 1987. Elle fut imaginée, demandée, conçue et rédigée par l'Union des artistes, le principal syndicat des artistes francophones au Québec et au Canada. La ministre de la Culture de l'époque, madame Lise Bacon, avait mis sur pied une Commission de la culture chargée de se pencher sur tous les artistes (écrivains, artistes en arts visuels) et non seulement sur les artistes-interprètes. Les associations professionnelles de l'époque étaient invitées à se prononcer sur la pertinence d'établir une loi, et la Commission mandata un juriste pour étudier le projet de loi rédigé par l'UDA. Le projet initial de l'Union subira plusieurs modifications avant d'être approuvé par l'Assemblée nationale. Les producteurs sont fortement encouragés à se regrouper sur une base volontaire pour négocier collectivement avec l'UDA. L'un des chapitres les plus importants concerne la création de la Commission de reconnaissance des associations d'artistes. La ministre obtint également les modifications nécessaires pour harmoniser la Loi 90 avec celle de l'Impôt sur le revenu.

La loi que nous demandons aplanira donc certaines difficultés que rencontre actuellement l'Union. Par exemple, dans le secteur de la publicité, nous faisons face à 2000 producteurs; il est évident que nous ne pouvons pas aller les chercher un par un. La loi réglera cela.²⁶

Pour l'artiste de la scène, cela signifiait l'obtention du pouvoir de négocier collectivement des cachets planchers, et de meilleures conditions de travail. Ce qui n'est pas négligeable pour des travailleurs autonomes.

²⁵ Copie en annexe.

²⁶ Louis Caron. 1987. *La vie d'artiste. Le cinquantenaire de l'Union des artistes*. Montréal, Éditions du Boréal, p. 154.

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 publicitaires²⁷.

En 1984, le mémoire de l'UDA ajoutait à la fin de cette description : « **Exception** : cette Loi ne s'applique pas aux salariés(e)s ou employé(e)s au sens du Code du Travail du Québec. » (Mémoire UDA, p. 3).

Essentiellement, la loi 90 renforce le pouvoir des artistes face aux producteurs, et très important, tranche dans le débat sur le statut fiscal. Conformément aux recommandations de l'UDA, l'artiste est reconnu comme travailleur indépendant aux fins de la Loi sur l'impôt. L'Union des artistes devient le représentant officiel des artistes, et obligation est faite de s'affilier à celui-ci pour prétendre à certains contrats et pratiquer, en général.

2.2.1 Une loi à parfaire

À parcourir des documents divers sur l'histoire de la Loi 90, on se rend vite compte qu'elle ne fait pas et n'a jamais fait l'unanimité. Elle a tout juste obtenu l'approbation de 50 % des membres présents à l'assemblée décisive en 1986. Pour mieux comprendre les enjeux qui s'y jouaient, nous reprenons ici les avis de deux juristes, dont l'un fut appelé par la Commission de la Culture à se prononcer sur le projet de loi.

Au début des années 80, des chercheurs se penchent sur la question des piètres conditions économiques des artistes, poussés en cela par l'Union des artistes mobilisée autour de cette injustice. Pierre Issalys, de l'Université Laval à Québec, fait une analyse de la situation et propose des pistes de réflexion, et parfois des solutions. Dans son document intitulé *le travailleur culturel et la législation fédérale et québécoise de sécurité sociale*, il constate que l'une des raisons pour lesquelles les artistes ne peuvent pas vivre de leur profession est, l'absence de sécurité sociale. Sa démarche consiste à évaluer les lois du travail, à comparer les réalités professionnelles, et à repérer les dispositions légales aménageables, le cas échéant. L'équipe de l'UDA s'est également livrée à un exercice de comparaison pour justifier son choix.

²⁷ *Loi sur le statut de l'artiste*. 1987. Gouvernement du Québec, p. 1.

Que ce soit en France ou en Angleterre [...] l'artiste ne bénéficie pas véritablement d'une loi qui lui soit propre. Il glane ça et là des morceaux de juridiction qui malgré tout finissent par lui garantir dans l'ensemble, une protection meilleure que la nôtre. En France, entre autres, certains artistes employés à l'année par le Théâtre National, La Comédie Française, sont des salariés de l'État, mais le statut fiscal d'entrepreneur indépendant travaillant sous des contrats de louage de service est également reconnu et les politiques sociales lui sont adaptées.²⁸

Issalys se demande si les lois canadiennes et québécoises sur la sécurité sociale tiennent compte des particularités des travailleurs culturels. Le chercheur commence par observer le fait que l'exercice de la profession artistique ne correspond à aucun modèle juridique uniforme. Il est vrai que la complexité est inhérente au théâtre. Les acteurs sont metteurs en scène, producteurs, auteurs, musiciens, chanteurs... L'auteur s'intéresse à ce qui cause l'insécurité des travailleurs culturels par le système de sécurité sociale : « La sécurité sociale repose sur l'idée de solidarité des membres de la collectivité étatique face à un certain nombre d'événements susceptibles de compromettre leurs moyens d'existence » (Issalys, 83). On prélève aux membres, et on redistribue aux membres. Le juriste cherche en quoi les travailleurs culturels sont pénalisés ou avantagés, en l'absence de filet social, pour conclure que, malgré l'aspect séduisant d'un régime particulier²⁹, la mesure n'augmentera pas la sécurité économique des travailleurs culturels; et elle ne leur permettrait pas de profiter de la redistribution des ressources sur une échelle plus globale. Il voyait juste. Les chiffres démontrent que le sort des acteurs ne s'est guère amélioré depuis vingt ans³⁰. Le chercheur précise : « dans le cas de l'Assurance-chômage, l'intégration de l'ensemble des travailleurs culturels au régime, au moyen d'un ensemble d'aménagements spéciaux adaptés à leurs particularités, paraît constituer la perspective la plus intéressante » (Issalys, 83)³¹. De même, le rapport d'un groupe de travail sur les conditions de travail des artistes, piloté par deux artistes syndicalistes, Gratien Gélinas pour l'UDA et Paul Siren pour l'ACTRA, devant la complexité du champ artistique et le grand âge des lois du travail recommande, entre autres, le double statut.

²⁸ *Union des artistes*. 1986. *Mémoire de sur le statut de l'artiste-interprète pigiste*. Montréal, p. 32.

²⁹ Dans l'entente négociée par l'UDA, le producteur-employeur, verse des cotisations pour des protections diverses (dents, yeux, retraite), mais pas pour le chômage.

³⁰ Hill Strategies. Octobre 2004. *Regards statistiques sur les arts, vol.3, no 2*.

³¹ L'UDA parle de filet de sécurité ou d'assurance salaire, et ce n'est pas uniquement une question de sémantique.

Nous recommandons qu'aux fins de la Loi de l'impôt sur le revenu, la double situation professionnelle (employé et (ou) travailleur autonome) soit reconnue et appliquée selon les besoins de l'artiste.³²

Et pour parer au fardeau fiscal que représente le statut d'employé

Nous recommandons que soit établi un niveau de revenu en deçà duquel un artiste ne saurait être imposé aux fins de la Loi de l'impôt sur le revenu. Nous suggérons que ce revenu non imposable soit analogue à l'allocation que reçoivent automatiquement les députés fédéraux (18,700 \$ en 1986)³³.

Mais une moitié des membres de l'Union s'y oppose toujours.

Le Conseil actuel de l'UDA a choisi de faire reconnaître aux artistes-interprètes un statut de pigiste et d'entrepreneur indépendant et par voie de conséquence d'exclure de la juridiction de l'UDA tout salarié ou employé au sens du Code du travail. Ce choix qui s'inscrit dans la ligne de l'UDA, syndicat incorporé en vertu de la loi sur les syndicats professionnels, est dans la logique d'une solution reconnue aussi bien par les artistes eux-mêmes que par les producteurs.³⁴

Professeur à l'Université Laval, à l'époque, André C. Côté est mandaté par le ministère pour analyser la proposition en 1986. Dans son rapport intitulé *Régime syndical des artistes-interprètes pigistes – Projet de loi de l'UDA* il explique que la Loi veut, entre autres choses, « clarifier le statut fiscal de l'artiste-interprète pigiste, source intarissable de frustrations et de controverses. » (Côté, 86). D'autres métiers ont eu des régimes particuliers, et selon le juriste, les travailleurs de la construction s'apparentent plus aux artistes que les agriculteurs, car ils ne forment pas un groupe homogène, ils sont des travailleurs permanents dans un grand bassin de travailleurs. Ils ont également en commun avec les artistes, le grand roulement et la mobilité. Il a été dit, pourtant, que l'UDA s'est inspirée de l'UPA pour rédiger sa charte.

³² Rapport Gélinas-Siren, 1986, recommandation 3.

³³ Idem, recommandation 4.

³⁴ UDA. 1986. *Mémoire sur le statut de l'artiste-interprète pigiste*. Montréal, p. 29.

Les artistes-interprètes sont généralement, même lorsqu'ils travaillent à la pige, assimilables à des salariés ou employés, la nature et les conditions d'exécution de leurs prestations impliquant généralement l'existence d'un lien de subordination qui est réfractaire au statut d'entrepreneur indépendant.³⁵

Il rajoute que « typiquement, l'exercice de cette profession implique la multiplicité, simultanée et la précarité des relations contractuelles. » (Côté, 86). Plus loin, le professeur s'interroge sur la prétention de l'UDA à représenter la totalité des artistes de la scène.

Il est pour le moins surprenant de constater que cette définition inclut comme caractéristique du statut, le fait de regrouper tous³⁶ les artistes-interprètes pigistes visés³⁷. Il y a sans doute là erreur de rédaction sinon cette définition serait absurde et antinomique. Faudrait-il, en effet, regrouper tous les artistes pour pouvoir présenter une demande à l'effet d'être reconnu, sur la base de son caractère majoritaire, comme représentant de l'ensemble de ces mêmes artistes?³⁸

Depuis leur origine, les unions internationales aux États-Unis [desquelles sont nés les syndicats professionnels québécois], ont bâti leur structure sur la profession de leurs adhérents : chaque syndicat regroupe des travailleurs d'un même métier et négocie le contrat de travail de ses membres. Ce système vise à monopoliser l'offre d'ouvriers qualifiés, convient bien à certains types d'industrie, mais il s'adapte mal aux vastes entreprises de production de masse qui se sont développées au XXe siècle³⁹.

La force du nombre est, sans conteste, un argument de poids, dans ce contexte.

Et l'une de nos réussites est de faire qu'aujourd'hui, dans tous les milieux et partout où il est question de la culture, des artistes et de leurs œuvres, on se positionne à partir de ce que fait ou de ce que dit l'Union des artistes, ce qui confirme et ne doit jamais nous faire oublier le rôle fondamental que l'Union doit jouer, comme le dit si bien notre affiche, au cœur de nos libertés, de notre dignité et de notre identité collective »⁴⁰

C'est dire la solidité des réseaux du syndicat, et la persévérance des artistes militants. Dans les années 80, quand les annonceurs, les journalistes radio et télé ont quitté pour leur propre

³⁵ André C. Côté. 1986. *Le régime syndical des artistes-interprètes pigistes*, p. 24.

³⁶ C'est l'auteur de la citation qui souligne.

³⁷ Ceux qui multiplient les contrats à la scène et à l'écran.

³⁸ André C. Côté. 1986. *Le régime syndical des artistes-interprètes pigistes*, p. 36.

³⁹ Jacques Rouillard. 2004. *Le syndicalisme québécois*, p. 44.

⁴⁰ Union des artistes, 8 juin 86, *Procès-verbal* du conseil d'administration.

syndicat, l'Union s'est sentie affaiblie, mais aujourd'hui elle grossit rapidement. L'UDA ne connaît pas la compétition sur son terrain, elle détient un monopole. Cette stabilité lui a permis de consolider ses alliances (héritées et acquises) en hauts lieux, et de développer une gamme de produits financiers adaptés aux membres. De même qu'une série de stages (formation continue).

André Côté conclut que :

On se retrouve ici face à un certain nombre de difficultés légales. La principale réside sans doute dans le fait qu'il ne s'agit pas d'une loi qui vise à articuler un mécanisme original de relations de travail pour l'ensemble des salariés d'un secteur d'activités donné, comme c'est le cas, par exemple, du secteur des relations du travail dans l'industrie de la construction. Il s'agit plutôt d'une loi visant à articuler un régime particulier, exorbitant du droit commun, à l'acquis de certains individus qui exercent selon certaines modalités particulières une profession au sein d'une industrie, alors que d'autres individus pourraient être assujettis à la législation générale lorsqu'ils exercent la même profession dans la même industrie et peut-être pour le même employeur, dans le cadre de relations contractuelles d'un autre type.⁴¹

Les employeurs visés par la loi sont les producteurs de l'industrie et les théâtres professionnels. Dans les deux cas, seul un petit nombre d'artistes y auront accès. Et en exigeant l'adhésion de tous les artistes, même de ceux qui profiteront peu ou pas des avantages de l'association professionnelle, ou qui n'aspirent pas à travailler dans le milieu industriel, on peut se demander avec le chercheur Côté si cette législation ne nie pas le droit à d'autres artistes de se prévaloir des lois et règlements existants. La même question revient. Pourquoi le salarié et le pigiste ne peuvent-ils pas cohabiter dans le même syndicat? Parce que, dans les faits, la force du syndicat et son renforcement par la loi 90 rendent improbable la création d'un autre syndicat d'artistes de la scène. L'Union contesterait la prétention de cette autre structure à représenter des membres de sa juridiction. On nous l'a confirmé. Les deux spécialistes, Issalys et Côté, se demandent par quels moyens offrir aux artistes les avantages de l'Assurance-emploi et ceux du régime fiscal. Le problème est complexe et demande qu'on s'attarde un peu plus à cette question du statut social et fiscal des artistes, travailleurs atypiques. Aujourd'hui, bien des aspects de la profession ont évolué, mais le statut exclusif de pigiste pour les membres, demeure.

⁴¹ André C. Côté. 1986. *Le régime syndical des artistes-interprètes pigistes*, p. 52.

2.3 L'Institution théâtrale au Québec

Au Québec, l'autorisation de travailler comme artiste relève d'associations professionnelles à qui la Commission de reconnaissance confère des privilèges et des pouvoirs, dont celui de « négocier une entente collective, laquelle doit prévoir un contrat type pour la prestation de services par les artistes » (L.R.Q., p. 6); et celui d'exiger des cotisations pour la protection des artistes. Les producteurs et les associations de professionnels, dont l'UDA, décident des modes de production et régulent l'organisation du travail pour ce qui est des arts de la scène.

Les principales associations professionnelles⁴²

Nombre de compagnies au Québec : 260 - compagnies subventionnées : 100, dans 4 secteurs différents - compagnies privées : 100. Toutes ne sont pas reconnues par la Commission de reconnaissance des associations d'artistes (CRAA).

TAI = 12 membres. Producteurs à saison, possédant un lieu fixe pour produire.

ACT = 120 membres. Compagnies dont la moitié sont à projets. Parmi les membres, on retrouve Omnibus, Oratoire St-Joseph, Dérives urbaines, Commission de la capitale nationale, Opsis, Musée de la civilisation, Momentum, Parc national d'OKA.

TUEJ = 44 membres. Théâtres unis enfance jeunesse. Producteurs de spectacles jeunesse.

APTP = 250 membres. Producteurs de théâtres privés.

AQM = 139 membres. 38 compagnies, 101 individus. Association québécoise des marionnettistes.

CEAD = 224 membres. Centre des auteurs dramatiques.

APASQ = 202 membres. Associations des professionnels des arts de la scène du Québec.

ADST = Association des diffuseurs spécialisés en théâtre.

QDF = 5 membres. Quebec Drama Federation.

UDA = 10,200 membres (stagiaires, actifs, associés). Union des artistes; toute personne se produisant sur scène.

ACTRA = 21,000 membres au Canada, 3,800 au Québec. Alliance of Canadian, Cinema, Television and Radio artists ou tout autres personnes se produisant sur scène.

⁴² Évidemment ses chiffres varient selon le degré de survie des plus petites compagnies.

Conseil québécois du théâtre = Forum regroupant tous les intervenants du champ théâtral : producteurs, artistes, diffuseurs. Lieu de réflexion et d'élaboration de stratégies, comme de projets concrets.

Académie du théâtre = Fondé par le CQT l'Académie a pour mission de faire rayonner le théâtre par divers projets : la **Soirée des maques**, **Theatrequebec.com** et bientôt le **Prix aux enfants terribles**.

La Loi sur le statut de l'artiste marque la fin d'un long processus qui commence en 1937. Son adoption vient cimenter les acquis du milieu et permettre aux artistes de négocier des conditions d'engagement raisonnables. La reconnaissance légale des instances de défense des acteurs leur donne les outils légaux pour faire valoir leurs droits, et leur permet d'élaborer des stratégies.

L'histoire de la scène québécoise révèle, sans surprise, que le fonctionnement actuel des associations professionnelles précède l'adoption de la loi. Elle a accéléré le processus d'institutionnalisation après en avoir spécifié les étapes et réparti les responsabilités. Dorénavant, chaque secteur se voit désigner un représentant dûment mandaté par la Commission de reconnaissance des associations professionnelles, née de la Loi 90.

Il est intéressant de constater que l'Union des artistes est à l'œuvre depuis la naissance de la plupart des institutions culturelles, sociales et économiques québécoises d'aujourd'hui. Le monopole s'est dessiné progressivement; il est le résultat d'une évolution plutôt « naturelle ». C'est le principal artisan de la législation des artistes dont la paternité est attribuée à l'ex-président Yves Létourneau⁴³. À tel point que, lors des audiences de la Commission de la culture, en 1986, le syndicat présenta en annexe de son mémoire, un projet de loi. Les commissaires affirment que c'était là une première. Et cela témoigne de la grande implication des artistes, par la voix de leur syndicat. Donc, impossible de se pencher sur la Loi 90 sans s'arrêter un moment à l'Union des artistes, après avoir dit un mot sur la formation, porte d'entrée importante du milieu professionnel.

2.3.1 La formation

Il y a profusion d'acteurs, de metteurs en scène, d'auteurs au Québec, et Gilbert David remarque que « la même société qui affame ses créateurs scéniques ne lésine pas sur les

⁴³ En poste de 1983 à 1984.

fonds destinés à en former ». (David, 2000). Les diplômés des écoles institutionnelles auront une entrée privilégiée dans les réseaux industriels. Ils seront vus par les metteurs en scène et réalisateurs, mais sans garantie d'emploi, contrairement aux idées reçues⁴⁴.

Le Québec forme chaque année, grosso modo, 80 acteurs francophones diplômés des écoles institutionnelles : **Conservatoires de Montréal et de Québec, Cegeps de St-Hyacinthe et de Ste-Thérèse, l'École supérieure de théâtre de l'UQAM**, en plus des universités anglophones **Concordia et Bishop et l'École nationale de théâtre du Canada**. Ajouter à cela les nombreux cours particuliers, les stages, la formation continue. Il y a peu de lieux pour employer ces nouveaux venus à qui le grand public, aussi, fait de l'ombre. L'absence de grandes institutions nationales qui pourraient absorber une partie des diplômés oblige une plus grande quantité d'artistes à s'autoproduire.

2.4 L'Union des artistes, un bref historique

Aux XIIe et XIIIe siècles, les guildes permettaient aux artisans de se regrouper par solidarité et de voir à la protection de leurs intérêts. Aujourd'hui, elles sont prisées par les travailleurs autonomes et contractuels de l'économie du savoir, laissés à eux-mêmes, sans aucune forme légale de protection [...]. Au Québec, deux syndicats sectoriels s'apparentent à ce concept de guilde : l'Union des artistes et l'Union des producteurs agricoles. Elles jouissent toutefois d'un monopole de représentation, conféré par l'État. De sorte que personne ne peut pratiquer ni faire affaire dans leurs milieux respectifs sans leur bénédiction⁴⁵.

Les rares articles qui parlent des conditions de travail des artistes proviennent des milieux de pigistes, aujourd'hui assez nombreux pour revendiquer une protection sociale. L'Union des artistes y fait figure de regroupement exemplaire pour travailleurs indépendants, de mieux en mieux outillés pour parer aux difficultés de la vie. Mais, étonnamment, le syndicat des artistes existe peu dans l'histoire écrite des syndicats du Québec. Les historiens de la FTQ non plus ne parlent pas des artistes, alors que l'UDA y était affiliée jusqu'à tout récemment.

⁴⁴ L'enseignement de l'art de l'acteur se heurte en Occident à la question du don. [...]. En l'absence de codes de jeux nationaux affirmés, les pédagogies sont écartelées entre les préoccupations esthétiques et les besoins du marché d'un métier dont le matériau premier est la personne humaine, son image et sa sensibilité [...]. En fait, les grands maîtres du théâtre [français] contemporain sont tentés de former eux-mêmes leurs acteurs, soit sur le « tas » (Brook, Mnouchkine), soit dans leurs propres écoles (Chéreau, Vitez) sans pour autant leur garantir un emploi. Ce qui confirme le trouble de la situation actuelle et les insuffisances du système existant. (Corvin, tome 1, p. 20).

⁴⁵ Roux, Marine. *Le retour des guildes in L'union fait la force?* jobboom.com/jobmag/21-04-texte.html

Qu'à cela ne tienne! L'artiste-collectif peut voler de ses propres ailes, il a une histoire de lutte syndicale exemplaire qui mérite d'être connue. Nous puisons notre information principalement dans le livre de Louis Caron, rédigé pour les cinquante ans de l'UDA, et qui relate une épopée syndicale mouvementée.

La crise économique qui suit le Krach boursier de 1929 n'épargne pas le Québec. « Quand on dit : j'ai eu ça pour une chanson, on veut signifier qu'on n'a pas payé cher quelque chose qui nous tenait à cœur » (Caron, 87), ou qu'on n'a pas payé cher l'acteur, le danseur, le chanteur qui plus tard formeront l'Union des artistes.

En 1937, quand un petit groupe de chanteurs d'opéra fonde l'Union des artistes lyriques et dramatiques, à Montréal, le métier d'acteur est très peu pratiqué, surtout chez les francophones. Au début, l'initiative vise surtout à venir en aide aux artistes qui sont sans travail. Le regroupement ressemble plus à une amicale qu'à un syndicat. Ces pionniers adoptent une forme typique – mais pas unique — de la première moitié du XXe siècle en Amérique du Nord⁴⁶. Les musiciens les avaient précédés dans leur affiliation à l'American Fédération of Radio Artists, l'AFRA. À tour de rôles comédiens, bruiteurs et annonceurs vont se joindre au syndicat des chanteurs. Syndicat grâce auquel, malgré la crise qui sévit, un petit groupe d'acteurs arrivent à gagner convenablement leur vie.

La radio est, à l'époque, le lieu de prédilection pour pratiquer les arts d'interprétation. En 1918, la première programmation radiophonique au monde voit le jour à Montréal avec la Marconi Wireless. D'autres vont suivre, dont CKAC en 1927 et Radio-Canada en 1937. Ce média joue un rôle très important, et une grande partie des Montréalais y entendent les œuvres dramatiques avant de les voir sur scène ou à l'écran. Très tôt, le syndicat établit des échelles salariales pour les chanteurs et les comédiens. On parle de double cachet, d'exclusivité, de fonctions multiples, de paiement des répétitions. Ces normes syndicales posent problème aux réalisateurs qui tenteront sans cesse de les combattre. Les premiers

⁴⁶ « À l'exemple du marchand qui cherche à vendre sa marchandise au prix le plus avantageux, les travailleurs se solidarisent en syndicats pour vendre leur force de travail collective au meilleur prix possible. L'organisation par métier facilite leur tâche car les travailleurs qualifiés détiennent un meilleur rapport de force. Ils sont notamment plus difficiles à remplacer lorsqu'un conflit de travail survient. » (Rouillard, 2004, p.43).

droits de suite⁴⁷ font leur apparition. La bataille de la reconnaissance syndicale ne se fera pas sans contestation interne et externe.

En 1943, c'est la guerre. Les emplois sont rares et une partie des membres s'inquiète de l'arrivée au Canada de réfugiés européens. Aussi, une vive discussion sur l'entrée des étrangers au sein du syndicat est engagée.

La même année, l'Union réclame pour la première fois un statut professionnel pour l'artiste et signe avec Radio-Canada la première convention des annonceurs. Le protectionnisme de l'UDA est tel qu'en 1944, les artistes de Québec sont admis à titre de membres-associés pour six mois. L'année suivante, ils acceptent une carte des tarifs où ils sont payés deux fois moins que les Montréalais! Quelques semaines avant l'armistice, l'Union des artistes et la Guilde des réalisateurs se promettent l'exclusivité mutuelle, ils ne travailleront qu'avec des membres dûment affiliés à leurs corporations respectives, nous sommes en 1945. Dès lors, l'Union élargit son champ d'action et conclut des ententes d'exclusivité avec, entre autres, la Société des auteurs dramatiques, et avec l'Association of Canadian advisers. Les échelles salariales de la télévision sont établies.

En 1953, l'Union devient membre de la Fédération internationale des acteurs (FIA); 1954 marque la création de la section d'art dramatique du Conservatoire de Montréal. Dans la foulée, l'UDA obtient la juridiction des arts de la scène et signe une première convention avec l'Office national du film. La belle époque de la solidarité et de l'Amicale occupée à organiser des galas pour venir en aide aux artistes dans le besoin prend fin. Cette époque « reflétait simplement la mentalité d'alors. Les citoyens et les associations prenaient en main ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui l'aide sociale. » (Caron, 1987). Toujours en 1954, l'Union des artistes lyriques et dramatiques devient l'Union des artistes; la télévision mobilise toutes les énergies du milieu artistique et l'UDA s'attaque au doublage des films en français qui pose déjà problème⁴⁸.

⁴⁷ Rémunération des artistes pour la rediffusion d'une œuvre enregistrée à laquelle ils ont participé. Aujourd'hui les metteurs en scènes également ont des droits sur les reprises de leurs œuvres, assimilés aux droits d'auteur.

⁴⁸ « À cette fin, on propose que des démarches soient faites pour obliger les compagnies cinématographiques, qui envoient des pellicules doublées en français au Québec, à les faire doubler dans la province » (Caron, p. 78)

Après une longue et tumultueuse grève de trois mois, au début de l'année 1959, les réalisateurs de Radio-Canada obtiennent la reconnaissance de leur association avec droit de négociation collective. Ils sont appuyés, entre autres, par des artistes de l'étranger⁴⁹. L'Union des artistes est particulièrement active lors de cette grève, et même après la résolution du conflit elle maintient la pression pour obtenir un dédommagement pour ses membres privés de travail pendant trois longs mois. Ceux-ci finissent par rentrer au travail sans condition et le syndicat contracte un prêt pour venir en aide aux travailleurs-militants les plus atteints. Après la grève des réalisateurs, le Congrès du travail accepte le principe de deux fédérations d'acteurs, une francophone et une anglophone. Peu après, la section montréalaise de l'Alliance of Canadian Cinema TV & Radio Artists (ACTRA) voit le jour. L'UDA s'affilie à la FTQ, la Fédération des travailleurs du Québec, un syndicat lobbyiste qui défend « [...] une vision corporatiste du syndicalisme axée principalement sur l'institutionnalisation du mouvement et son incorporation à l'appareil d'État et sur la défense d'un groupe restreint de travailleurs privilégiés. » (Leroux, 2001). 1967, c'est la fondation de la Caisse de sécurité du spectacle, et les artistes membres de l'UDA ont enfin droit à une assurance-vie, une assurance-accident et une assurance-revenu. Mais tous les membres ne sont pas égaux dans le syndicat.

À défaut de toucher des allocations de chômage entre deux contrats, une tentative est faite de distribuer plus équitablement le travail entre les membres. C'est Radio-Canada qui demande, en 1961, à l'Union de lui faire parvenir la liste des adhérents au chômage pour mieux répartir la distribution des rôles. Or l'UDA répond que cela constituerait « une liste d'abandonnée (sic) où n'apparaîtraient pas facilement les noms les plus valables » (PV, janvier 1961).⁵⁰

Alors que le syndicat pensait avoir réglé le sort des acteurs en les soustrayant en 1942 à la Loi sur l'Assurance-chômage, le gouvernement revient à la charge en désignant certains membres du syndicat comme salariés⁵¹. C'est le branle-bas de combat, une grave question est à l'ordre du jour : être ou ne pas être salarié?

⁴⁹ « Informons syndicats belge et suisse solidarité nécessaire avec réalisateurs TV canadienne et demandons acteurs français de refuser participation à émissions ou films télévision spécialement destinés au Canada. Vœux fraternels aux réalisateurs et acteurs canadiens pour triomphe droits et libertés syndicale. Gérard Philippe » (Caron, p. 99).

⁵⁰ Auer, Yannick. 2000. *L'Union des artistes : analyse critique d'un syndicat d'affaires*, p. 55.

⁵¹ À l'ACTRA on confirme que périodiquement l'État tente de récupérer une partie des artistes travailleurs autonomes pour en faire des salariés.

Des divisions internes surgissent à ce sujet, certains admettant que les artistes doivent être considérés comme des salariés, d'autres tenant mordicus au statut d'entrepreneurs indépendants⁵². [Et] pour la première fois en 1968, le procès-verbal d'une des assemblées mentionne clairement l'objectif qui consiste à obtenir un statut juridique pour les artistes. [...] la proposition ne reçoit pas d'appui et est donc rejetée. Il est encore trop tôt...⁵³

L'Union ne cache pas ses allégeances quant à la promotion de la langue française et va jusqu'à se prononcer en faveur de la Souveraineté-association telle que proposée par René Lévesque, un ex-membre. Elle s'élève contre la Loi des mesures de guerre. Sur le plan syndical on assiste à la fondation de l'Association des directeurs de théâtre et à la signature d'un accord, une entente collective longuement convoitée. 1972, les lois agricoles voient le jour, l'UDA signe une convention avec Télé-Métropole et édicte de nouvelles règles d'enregistrement. « 1973 marque une date importante avec l'accord de fusion entre l'UDA et la Société des artistes de Québec. Désormais, il n'y a plus qu'un grand syndicat d'artistes, d'Ottawa à Québec, en passant par Montréal. » (Caron 87). En 1976 l'UDA ouvre des bureaux à Toronto et deux ans plus tard, profite de la nomination d'un ex-membre, Jeanne Sauvé au ministère fédéral des Communications –qui à l'époque régit la culture-, pour faire amender le code canadien du travail et y inscrire la notion d'artiste pigiste. Mais « La notion d'entrepreneurs indépendants n'est pas acquise pour tous d'emblée, et des débats acrimonieux se produisent avec les partisans d'un statut de salarié pour les artistes. » (Caron, 87). Déjà en 1940, dès l'adoption de la Loi sur l'Assurance-chômage,

L'AFRA entreprend des démarches pour que ses membres n'aient pas à participer au programme fédéral. [...] À l'issue de démarches auprès de responsables fédéraux, qui s'étendront de juillet 1941 à août 1942, l'Union parviendra à obtenir pour chacun de ses membres une carte d'exemption à l'assurance-chômage.⁵⁴

La POLEX, une commission de politique externe de l'Union est mandatée pour venir à bout de ce débat. Le syndicat vient de perdre une partie de ses membres — les annonceurs — aux mains du syndicat de la fonction publique. Une commission spéciale émet deux recommandations importantes pour la suite des choses.⁵⁵ Mais, en 1982 malgré la POLEX,

⁵² Louis Caron. 1987. *La vie d'artiste*, p. 131.

⁵³ *Idem.* p. 138.

⁵⁴ Yannick Auer. 2000. *L'Union des artistes : analyse critique d'un syndicat d'affaires*, p. 54.

⁵⁵ Serge Turgeon affirmant que la force de l'UDA réside dans son membership, et qu'il est important de le maintenir élevé pour rester représentatif.

une crise éclate à l'UDA. Les partisans de chaque clan, salariés ou pigistes, se regroupent et tentent de prendre le pouvoir au conseil d'administration. L'année suivante, le clan des pigistes représentés par Yves Létourneau est porté au pouvoir. Celui des partisans de l'assurance compte dans ses rangs, Pierre McDuff, producteur-artiste. L'équipe du statut de pigiste est composée entre autres, de Marie-Lou Dion, Serge Demers, Marc Trahan et le plus connu de tous, Serge Turgeon, futur président qui met en demeure les candidats à l'élection provinciale à venir :

Ce que nous réclamons aujourd'hui du prochain gouvernement du Québec, c'est une véritable politique culturelle de maîtrise et de développement, une politique qui ne craigne ni ses aboutissants ni ses facilités. Il y va de notre survie collective, de notre survie culturelle et qui sait, de notre survie tout court, car sans nous aujourd'hui, demain ne sera pas. [...] Peu de temps après, les libéraux de Robert Bourassa sont élus et la ministre des Affaires culturelles, madame Lise Bacon, s'engage à satisfaire les exigences de l'Union.⁵⁶

Dans les années 80, l'UDA entreprend de défendre la chanson francophone et le doublage, un secteur très lucratif de la pratique artistique. Jusqu'alors, les acteurs français jouissaient d'un décret obligeant tout film distribué en France à être doublé en France. « L'Union des artistes demande au CRTC d'établir une réglementation suivant laquelle 60 % des émissions étrangères diffusées au Québec seraient doublées au Québec. » (Caron, 87). En vain. L'UDA demande au gouvernement de s'entendre avec la France pour le partage du doublage. En vain. En mai 1986, lors de la Commission parlementaire des Affaires culturelles, on évoque, entre autres, des rapports de l'UNESCO affirmant que l'artiste porte le poids ingrat de l'industrie sans en bénéficier. Serge Turgeon explique en quoi une législation québécoise avantagerait les artistes. Il arrive à convaincre les différentes commissions que l'existence de l'artiste dépend de son statut de pigiste. Pendant ce temps surviennent des conflits avec l'ADISQ, qui vont jusqu'en cour supérieure où un juge déboute les producteurs (ADISQ), et pave la voie à une future législation.

1987, à la veille des festivités du 50^e anniversaire de l'UDA, l'Assemblée nationale adopte la Loi sur le statut de l'artiste et crée la Commission de reconnaissance qui aura la tâche de partager les juridictions entre les associations d'artistes les plus représentatives. Cette loi

⁵⁶ Serge Turgeon, in. *La vie d'artiste*. 1987, p. 152.

confère à l'artiste une identité juridique et fiscale de pigiste exclusivement, et ferme la porte à toute possibilité de prestations de chômage.

Cinq ans plus tard, le gouvernement du Canada adopte une loi très similaire à celle du Québec. Dix ans après son adoption, la loi est modifiée pour accorder aux artistes-interprètes des droits de suite sur leurs enregistrements sonores. En 1998, l'UDA participe à la mise sur pied de la Coalition pour la diversité culturelle visant à contrer l'hégémonie culturelle des États-Unis. Ces derniers, considérant la culture comme un bien au même titre que les autres, cherchent à la soumettre aux règles du marché international arbitré par l'OMC, l'Organisation mondiale du commerce.

À partir de 1999, l'Union inaugure son site Internet, et conclut une entente avec Emploi-Québec et le CQRHC, le Conseil québécois des ressources humaines en culture. Partenariat grâce auquel l'UDA peut offrir de la formation continue à moindre coût⁵⁷. En 2004, le comité des femmes de l'Union, les Bougonnes, présente les résultats d'une étude faite en collaboration avec l'IREF⁵⁸, Institut de recherches et d'études féministes de l'UQAM, démontrant que les femmes interprètes souffrent d'une inégalité systémique tant au niveau de la rémunération que de l'embauche. Le comité n'en est pas à ses premiers cris, et le dossier est toujours ouvert. Le syndicat se lance dans une autre bataille qui aura une fin heureuse l'année suivante.

Traditionnellement, selon les règles de l'UDA les répétitions sont incluses dans le cachet. Mais le paiement invisible ne convient plus aux acteurs dont les représentations diminuent. Le syndicat s'est donc lancé dans une bataille contre les théâtres les plus « fortunés » réunis sous la bannière de TAI, Théâtres associés incorporés. Le problème se règle en mai 2005, et arrive à point nommé pour les demandes de subventions. Pierre Curzi pense ainsi que le moment est propice pour un « changement d'attitude. On leur dit : mettez au cœur de vos budgets de fonctionnement le fait que [les productions sont portées] par des artistes qui ont besoin de vivre pendant qu'ils travaillent, et pas seulement quand ils représentent le

⁵⁷ Certaines formations sont gratuites, les autres ne dépassent pas 100.00\$ pour une trentaine d'heures en moyenne.

⁵⁸ Francine Descarries et Raymond, Nadine. *Effectifs et revenus des femmes membres de l'UDA 2004-2005*, réparé pour IREF/Relais-femmes.

spectacle⁵⁹ » (Curzi, 2005). En revanche, M. Curzi ne peut préciser qui devrait payer pour ce changement. « Les entreprises culturelles auront à gérer une demande d'un financement supplémentaire pour les acteurs. Comment? C'est à elles de voir, mais on est prêt à collaborer pour trouver les solutions » (Union.com. Avril 2005).

Un peu plus tôt la même année, le syndicat des artistes-interprètes du Québec accueillait dans ses rangs les metteurs en scène, à leur demande, après une longue lutte de reconnaissance avec l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec, l'APASQ, regroupant des concepteurs dont les metteurs en scène semblaient faire partie d'emblée. Un référendum auprès des intéressés obligea l'APASQ à concéder la victoire à l'UDA.

2.5 Le contexte

Au Québec, l'organisation des artistes correspond à un modèle bien établi dans la culture syndicale, et c'est en s'inspirant de la charte des agriculteurs (UPA)⁶⁰ que l'Union des artistes (UDA) créa la sienne en 1937. Durant ses cinquante années d'existence, c'est dans le respect des traditions syndicales nationales (entendre provinciales) que l'UDA a agi. Affirmer qu'elle est la cheville ouvrière de la loi n'est pas abusif.

L'institutionnalisation qui s'est accélérée depuis les vingt dernières années révèle déjà des vices structurels ou conjoncturels qui ne manquent pas de créer de nouveaux problèmes. Cette apparente incohérence, légitimée par un fragile consensus, cache mal la solidité d'un système qui sait engendrer sa propre force d'inertie. Au moment où il fallait se prononcer sur une proposition de loi, une courte majorité de membres présents à l'assemblée vota, tout à fait démocratiquement, pour le statut de travailleur autonome.

L'institutionnalisation a pris sa vitesse de croisière en même temps que le réajustement structurel était infligé aux populations québécoises et canadiennes dans la course au déficit zéro. Et, au lieu de voir le sort des citoyens s'améliorer, on assistera à un désenchantement

⁵⁹ Le 9 février 2005, des acteurs, des directeurs, des observateurs se sont prêtés à un débat sur la rémunération des acteurs, sur les ondes de Radio-Canada. Les acteurs se trouvaient des deux côtés de la table.

⁶⁰ L'UPA est la descendante directe du syndicat catholique qui regroupait les agriculteurs canadiens-français.

généralisé et à un rejet des structures modernes découlant des théories rassembleuses des penseurs et des créateurs du XIXe siècle. Dans ce contexte, les discours se fragmentent et les individus, repliés sur eux-mêmes, sont libres d'inventer leur univers et leurs valeurs individuelles ou claniques. C'est la cohabitation de quotidiens divers qui prévaut. Nous vivons dans un monde où les humains sont « une ressource » au même titre que les matières premières industrielles. On parle de ressources humaines, d'économie du savoir. Les têtes d'affiche du milieu artistique sont cotées à la bourse des ressources humaines médiatiques. Ce qui n'enlève rien à leur talent.

L'évolution du mode de vie des artistes épousera les contours de cette transformation sociale où la culture affairiste tend à normaliser le travail autonome. Le réseautage, moyen privilégié de tout temps par les acteurs, se raffine et devient commun à un nombre croissant de travailleurs. C'est une période de transition, de mutation importante de notre manière d'être. Nous sommes à l'ère du pluralisme et de la valorisation des libertés individuelles. La course mondiale aux bénéfices oblige à faire plus avec moins, que ce soit dans le champ médical, dans celui de l'éducation ou dans d'autres champs d'action de l'État. La culture industrielle donne la mesure.

L'État, en principe, s'occupe d'ériger des « règles égalitaires », en ce sens que tous sont soumis à la même obligation, celle de s'affilier pour travailler dans certains secteurs. Les instances exécutoires, dont le syndicat, s'appliquent à instaurer une certaine équité en multipliant les règlements et les conventions collectives pour répondre aux besoins spécifiques de chaque secteur.

Actuellement, l'État n'investit pas 1 % du budget national dans les arts. L'investissement dans la diffusion est infime. Les statisticiens observent une augmentation du nombre d'artistes-interprètes et l'attrition du public. Malgré ces faits, un spectacle doit se rentabiliser en peu de temps, dix, vingt, trente représentations, auxquelles s'ajoute (avec de la chance) une petite tournée. Le système de redistribution des fonds disponibles subventionne, principalement, des théâtres institutionnels, des théâtres qui travaillent presque essentiellement avec des têtes d'affiche. Ces lieux de création sont en fait tenus de faire le jeu de la rentabilité, et sont peu subventionnés.

L'idéologie dominante dans la société québécoise de l'époque est donc celle qui prône le laisser-faire économique et la réussite individuelle. Selon cette idéologie, chacun a la possibilité (selon son talent et son labeur) d'accéder à la richesse. La *réussite* de chacun ne dépend que des circonstances. (...). Une idéologie semblable imprégnera dès sa naissance l'Union des Artistes.⁶¹

Et cette idéologie caractérisée par le repli sur soi et le cynisme économique gagne en importance tout au long du XXe siècle pour prendre toute la place, aujourd'hui. Par leurs modes de production, les artistes sont des précurseurs de ce que deviendra progressivement la norme sur le marché du travail : la précarisation de l'emploi et l'augmentation des travailleurs autonomes. La méritocratie domine encore la vision syndicale des corporations de professionnels.

Progressivement avec l'institutionnalisation s'est imposé un système qui fait la part belle au monde industriel et pervertit le théâtre d'art en l'obligeant à se conformer au mode de production unique et approuvé officiellement, celui du travailleur indépendant; il l'oblige, pour le mieux, à contourner ce modèle unique en innovant. Les politiques culturelles restent à parfaire car les subventions sont maigres et incohérentes quand on pense, entre autres déficiences à l'absence des arts dans le cursus des écoles.

⁶¹ Auer, Yannick. 2000. *L'Union des artistes : analyse critique d'un syndicat d'affaires*, pp. 17, 18.

CHAPITRE 3

TRAJECTOIRES D'ACTEURS : LA PETITE HISTOIRE DU QUOTIDIEN OU LE QUOTIDIEN DE L'HISTOIRE

3.1 L'entrevue

Le dilemme stratégique de l'acteur face à l'organisation du travail au Québec étant avant tout le questionnement et la réflexion d'artistes sur leur milieu de travail et leurs instances professionnelles, il était impératif de présenter des acteurs et de leur donner la possibilité de relater leur « vécu »⁶². Étant donné qu'il n'y a pas de modèle unique d'acteur, chaque témoin représente un type d'acteur ou de pratique. Dans la première partie du mémoire, nous avons présenté les institutions du champ théâtral. Dans la présente partie, nous répertorions les embûches du milieu identifiées par les témoins, et tentons de détecter les tactiques de survie leur permettant de se dire, encore, acteurs professionnels.

Six acteurs ont accepté de se prêter au jeu de l'entrevue pour raconter leurs réalités. Leurs témoignages reflètent le quotidien d'artistes professionnels souvent plus occupés à survivre qu'à créer ou à explorer. Certains sont diplômés d'une école, une autre d'un Cegep, d'autres sont autodidactes; ils travaillent dans tous les médiums et sur scène, et représentent la « majorité des acteurs », dans la mesure où leurs expériences et leurs opinions diverses soulèvent, au passage, des difficultés auxquelles tous les artistes, ou presque, sont confrontés. Ce sont des exemples de parcours d'acteurs évoluant dans le champ artistique. Nous reprenons une partie de leurs critiques pour voir en quoi elles sont fondées, ou comment elles sont nées. Les obstacles et les acquis mentionnés sont-ils le fait unique de l'organisation du travail propre au champ artistique québécois?

⁶² Ce terme a tendance à être associé à l'aspect plus affectif d'un témoignage. Nous l'employons ici avec le sens premier que lui donne le dictionnaire : l'expérience [concrètement] telle qu'on l'a vécue (Larousse 2005).

Joanie est diplômée du **Conservatoire** de Montréal – Membre **actif de l’UDA** - Vit de sa pratique en multipliant les contrats à l’écran via un **agent**, et à la scène - Parent– Profite de tous les avantages sociaux du syndicat.

Carel est **autodidacte** – Membre **actif de l’UDA**, de l’ACTRA et d’EQUITY – Vit de sa pratique en multipliant les contrats à l’écran via un **agent**, et à la scène – Profite presque de tous les avantages sociaux des syndicats.

Bérénice est **autodidacte** – membre **actif de l’UDA** et de l’ACTRA – Vit partiellement de sa pratique en multipliant les contrats à l’écran via un **agent** – Parent - Profite des avantages de base du syndicat.

Barbara est diplômée du **Cegep** Dawson – Membre **stagiaire de l’UDA**, et actif de l’ACTRA – Vit partiellement de sa pratique en multipliant les contrats à l’écran via un **agent** – Profite des avantages des stagiaires.

Maxime est **autodidacte** – Membre **stagiaire de l’UDA** – Ne vit pas encore de sa pratique – N’a **pas d’agent** – Multiplie les occasions de travailler à l’écran et à la scène - Profite des avantages des stagiaires.

Ismaël est diplômé d’une **École** d’Amérique centrale – Membre **actif de l’UDA** – Vit partiellement de sa pratique en multipliant les contrats à l’écran via un **agent**, et à la scène – Profite des avantages de base du syndicat.

Empreint de mystère, l’acteur sur scène et surtout à l’écran, jouit de la faveur du public. Mais derrière l’écran, à l’abri des caméras, il réfléchit parfois à son métier. Les témoins se sont livrés à un exercice qui révèle certains paradoxes. Sur la formation, par exemple, ils hésitent entre la formation académique et l’autodidacte. Les frontières sont si floues entre les postes artistiques qu’il est difficile de ne pas se contredire. Mais si on se place dans une perspective systémique, les nuances du débat revêtent une importance plus grande. L’acteur évolue dans un balai de compromis et de paris de chaque instant. L’interdépendance des diverses sphères de sa vie est élevée : gestion du temps, création, survie, formation, santé, vie privée, etc., tout se tient. On peut parler d’un mode de vie dans lequel un nombre incalculable d’obstacles viennent rappeler à l’acteur qu’il vit en collectivité et que les règles

sont essentielles au bon fonctionnement de celle-ci, bien que certaines soient contraignantes.

Stimuler la parole des acteurs n'est pas chose facile, et quand ils sont consentants, c'est au niveau de l'arrimage des horaires que le bât blesse. Alors, nous avons mené les entrevues là où c'était possible. L'une d'entre elles s'est déroulée lors d'un voyage de deux heures en voiture. Certains témoins nous ont parlé dans des cafés, d'autres, simplement dans une cuisine, une autre encore dans un petit coin de l'UQAM.

Tous les acteurs-témoins de cette étude sont encore actifs au Québec, et sont tous du sexe féminin, sauf pour Ismaël, mais nous n'avons pas cherché à équilibrer les genres. Ce que cela révèle c'est la plus grande propension des femmes à parler, fait déjà vérifié. L'objectif de cet exercice est d'illustrer la recherche par des types différents d'acteurs. Joanie, Carel, Bérénice, Barbara, Maxime et Ismaël sont autant d'acteurs vivant un quotidien plutôt typique de la majorité des acteurs. Leurs difficultés sont semblables et leurs réactions diverses. Tous, sauf exception, démontrent certaines frustrations face au système dont ils sont issus, mais certains sont plus sereins face aux contraintes qu'il impose. On comprend que le degré de satisfaction dépend des attentes de chacun face au marché, et du rapport de chacun à son art et son milieu.

Nombreux sont les acteurs à vouloir pratiquer l'art du jeu professionnellement pour en vivre principalement. Pour d'autres artistes le problème est d'accéder au minimum vital et essentiel à la réalisation d'un projet, c'est-à-dire la période précédant les 110 heures réglementaires de l'UDA⁶³, que nous définissons comme l'espace vide, les lieux physiques et métaphysiques où il est possible de fouiller, de trouver, d'errer, de réussir, de recommencer, de saborder, de décevoir, et peut-être de trouver, encore, le théâtre. Explorer l'espace géographique avec un soutien concret, parce que le théâtre est un art immensément concret. Nous présentons, dans ce chapitre, les propos des témoins résumés par les chercheurs et ponctués de citations « dans les mots ». Les commentaires des chercheurs, quand il y en a, sont relégués en note en bas de page.

⁶³ Un acteur en signant un contrat, par exemple avec l'ACT, offre 110 heures de répétitions pour les 10 premières représentations (les heures supplémentaires sont payées après ce nombre de 110). Pour TAI c'est 110 pour 15 représentations. Les producteurs suivent cette norme, du moins officiellement, pour établir le nombre d'heures de répétitions totales d'une pièce.

L'entrevue se divise en trois parties. Au début, l'acteur-témoin décline son identité puis décrit sa situation professionnelle actuelle. Dans un second temps, nous avons cherché à connaître les conditions de travail, à proprement parler : termes des contrats, fréquence, affiliations, famille, revenus... Et en dernière partie, nous abordons la formation passée et présente. La conclusion, *Les mots de la fin*, restait ouverte, chaque témoin étant libre d'aborder une question de son choix⁶⁴. La diversité des expériences et des visions exprimées ne permet pas de conclure de façon simpliste. Il y a pratiquement autant de réalités qu'il y a d'acteurs. Les possibilités sont infinies dans le champ artistique. Mais cet univers en expansion, s'il permet l'éclosion de créations et de créativité diverses, complique sensiblement les rapports entre acteurs, artistes, producteurs, diffuseurs et agents.

Ce qui suit n'est ni une fabrication, ni une œuvre de fiction.

3.2 Joanie, comédienne professionnelle, jeune quarantaine. Entretien enregistré en septembre 2004, dans un café de Montréal.

Situation actuelle

Comédienne professionnelle depuis vingt ans, Joanie vit entièrement de sa pratique. Essentiellement francophone, elle travaille uniquement au Québec. En plus de jouer au théâtre, à la télévision et au cinéma, elle a une expérience en chroniques et animation au petit écran. Elle a des activités non rémunérées, car, comme d'autres acteurs connus, Joanie est souvent sollicitée pour parrainer des organismes ou des campagnes de sensibilisation variées. Elle y répond volontiers et choisit des actions proches de sa sensibilité et compatibles avec ses horaires. Ces activités lui permettent de contribuer à l'amélioration de ce monde et de se rapprocher de ses concitoyens. Elle en privilégie certaines, mais les fait passer après sa famille et sa profession de comédienne. Profession gérée, en grande partie, par son agent pour des raisons qu'elle explique longuement et clairement.

⁶⁴ Cette partie de l'entrevue est reportée en annexe.

Conditions de travail

« Je trouve ça difficile de me donner un prix, moi-même, parce que je ne me considère pas comme une marchandise. C'est un aspect du métier qui m'échappe. Me donner un chiffre... [...] ». Selon Joanie, l'agent est le mieux placé pour négocier. Il peut, contrairement à l'intéressée, comparer les cachets des acteurs sans les forcer à s'échanger l'information directement; d'autant que parfois ils (acteurs) ne se connaissent pas. Et même lorsqu'ils se connaissent, cette situation embarrasse Joanie, surtout depuis qu'elle a une certaine notoriété. Étant plus jeune, elle appelait volontiers les collègues de scène, mais aujourd'hui, c'est plus gênant de demander le montant du cachet. Plus qu'un administrateur, l'agent est un collaborateur doté d'une bonne expérience. Elle le consulte énormément pour son jugement, son efficacité, sa capacité à l'aider ou à l'orienter en situation conflictuelle. L'agent est en quelque sorte un assistant personnel informé des projets à venir, connu des milieux pertinents et habile à la négociation. Bien qu'elle participe à la négociation, Joanie prétend que « [...] les acteurs, au Québec en tout cas, on n'a pas beaucoup de pouvoir. On a le pouvoir de dire non, et c'est tout ». Elle explique comment aux États-Unis, avec leurs fortunes personnelles, les acteurs et actrices sont plus nombreux à avoir les moyens de mener à bien un projet, souvent contre vents et marées et sans producteur important. Alors qu'ici « [...] on dépend du gouvernement en grande majorité pour les projets [...] ».

Les rapports entre les comédiens et les producteurs sont ponctuels. Les premiers sont engagés par les seconds, la relation est intense, voire intime, mais brève. Après quoi, on se quitte, chacun rentre chez lui. Il arrive qu'un producteur s'entiche d'une ou d'un acteur et retravaille avec lui ou elle. Et bien que parfois les acteurs désirent répéter une expérience avec un producteur, règle générale ça ne se produit pas. Joanie se considère donc chanceuse de renouveler un contrat avec le même producteur sur une chaîne spécialisée à la télévision, depuis plusieurs années. Elle explique que c'est un métier de pigistes, et que personne ne se doit rien.

Certains théâtres emploient souvent les mêmes acteurs, mais Joanie n'est rattachée à aucun d'entre eux. En fait, au début elle jouait beaucoup au théâtre, puis la maternité l'a éloignée de la scène. Elle a donc passé plusieurs années au théâtre jeunesse dont les horaires correspondaient plus à son mode de vie familiale. Les téléromans aussi conviennent mieux à la vie de famille. Aujourd'hui, Joanie tente un retour au théâtre, mais ce n'est pas facile.

Surtout quand on a, dans le passé, refusé des offres de metteurs en scène en vue. L'orgueil y est pour beaucoup. Mais Joanie joue régulièrement l'été, et elle est bien consciente que tous les metteurs en scène ne se comportent pas de la même façon.

Jusqu'ici, la comédienne n'a pas eu à initier les projets auxquels elle participe. Mais elle sent que ça viendra, qu'elle aura bientôt à le faire. Maintenant que les enfants sont plus grands, elle peut plus facilement accepter les contrats aux horaires atypiques. Mais en dehors du théâtre où c'est plus convivial, les producteurs ne sont pas solidaires des mères ou pères de famille. Il est rare de voir un producteur s'inquiéter de l'arrimage de l'horaire de la production à celui d'acteurs-parents. En général, tous — producteurs et acteurs — font comme si les enfants n'existaient pas.

Si je dois quitter à une heure précise, avant la fin de la répétition, je ne dis jamais que c'est pour mes enfants. Sauf aux gens que je connais très bien. C'est mieux ainsi parce que... sinon je trouve que ça perpétue le mythe de la femme qui a des problèmes. Ils [les producteurs] disent : 'la prochaine fois, on en engagera une qui n'a pas d'enfants.

Il faut tourner au petit matin très souvent, pour la télévision et le cinéma. C'est aux parents acteurs d'assumer tous les inconvénients. Il est toujours possible de s'absenter d'une répétition en cas d'urgence ou de la mort d'un proche, mais jamais au cours d'un tournage ou d'une représentation théâtrale.

Membre de l'Union des artistes, Joanie parle de la grande importance de cette institution. Quand elle y a été admise comme membre actif, un sentiment de fierté l'a envahie. La solitude et l'isolement — inhérents au métier — lui semblent atténués par l'adhésion à ce regroupement de gens faisant le même métier, comme elle décrit le syndicat. Joanie affirme que l'Union est indispensable, car elle est persuadée que bien des gens iraient jusqu'à payer pour jouer! Elle se réjouit de voir l'imposition de minima (cachets) pour les débutants et de l'efficacité de l'encadrement général. Dernièrement, elle a travaillé pour une compagnie qui a retardé son paiement de trois mois. L'Union s'est saisie du dossier et le producteur a payé une pénalité dont Joanie a obtenu un pourcentage. Pas grand-chose, mais une victoire sur le plan éthique. Il faut respecter les lois en place. Seul, un artiste est très mal placé pour se défendre. Il passe souvent pour « l'emmerdeur » et craint les représailles, alors qu'en passant par l'Union il se sent moins seul et plus solide puisqu'ils sont, en général, plusieurs à dénoncer les infractions. « [C]'est une protection un syndicat. Toute l'organisation des

REER⁶⁵, je trouve ça très intelligent parce que s'ils ne faisaient pas ça, les artistes... souvent, on n'est pas très prévoyant ». Un pourcentage des cotisations est versé dans un REER auquel contribue le producteur, comme tout autre employeur. Et comme toutes les années ne sont pas aussi fastes, la comédienne accueille cette mesure très favorablement. En fait, « l'Union encadre au niveau monétaire », dit-elle.

Joanie estime que Pierre Curzi, l'actuel président de l'UDA, fait un bon travail d'ouverture de nouveaux marchés. Par exemple, il multiplie les initiatives pour échanger avec le Mexique et d'autres pays d'Amérique-Latine. Il veut élargir le réseau de diffusion et parallèlement protéger notre production artistique des visées uniformisantes du libre marché. S'il est vrai que Joanie fut contrainte, par la loi, de s'affilier, elle en voit tout de même les avantages. Les règles y sont claires. Il est possible de ne pas s'affilier, il suffit d'acheter à l'UDA des permis prévus à cet effet. Deux ateliers sont réservés exclusivement aux membres actifs : le doublage et la publicité. Malgré cela, il y a du travail au noir que l'Union tente d'enrayer, entre autres, par des campagnes de sensibilisation auprès de ses membres : *Dites non au travail au noir!* C'est plus fréquent à la radio, mais Joanie n'y a jamais eu recours et on ne lui en a jamais offert. Elle fut aussi étonnée d'apprendre que tous les animateurs de chaînes spécialisées ne sont pas membres de l'UDA, car elle ne voit que des avantages à être membres de l'Union, surtout en ce qui a trait au fond de retraite et au respect des contrats.

Joanie s'inquiète de l'évolution du marché des artistes. Elle ne passe pratiquement plus d'audition, mais s'est laissé dire que dorénavant ce sont plus souvent les producteurs qui assistent aux auditions et décident du choix final, alors qu'avant c'était la prérogative du réalisateur. Cela s'expliquerait par la recherche de têtes d'affiche et serait une réponse à la pression des diffuseurs qui auraient eux aussi leur mot à dire. L'UDA serait dans l'impossibilité de réagir étant donné qu'elle compte parmi ses membres les humoristes et vedettes. Si pour la question de la télé-réalité il n'y a pas eu de réactions officielles, Joanie rappelle qu'un acteur courageux, Christian Bégin⁶⁶, parle haut et fort depuis deux ans. Nombreux sont les non-acteurs qui ont trouvé sa sortie exagérée.

⁶⁵ Régime enregistré d'épargne retraite. Fédéral.

⁶⁶ Cet acteur en vue prône la théorie de l'acteur « plombier », le spécialiste formé qui a le droit de travailler en priorité dans son domaine. Il est très controversé, même parmi les artistes.

Il a le droit d'être en colère parce que lui, ça lui a pris vingt à y arriver et un « p'tit nobody » est engagé et mieux payé que lui. Il y a quelque chose qui cloche. Moi je la comprends sa colère, et je la vis aussi jusqu'à un certain point.

Les acteurs s'indignent, mais le public ne fait pas la différence, il aime bien voir les humoristes dans les films québécois. Aujourd'hui, le métier d'acteur peut être pratiqué par n'importe qui. Sheila Copps (une politicienne) l'est devenue. Il suffit de remplir un petit coupon pour tenter d'obtenir son premier rôle dans *Virginie*⁶⁷; un rôle parlant, alors qu'il y a plein d'acteurs sans emplois. Ce n'est pas un métier facile, mais le vedettariat attire tous et chacun. Les acteurs devraient être proactifs, affirme Joanie, et proposer leurs projets. Le théâtre, bien que tenté et teinté par les têtes d'affiche, peut encore s'en passer. Plus exigeant que l'écran, le théâtre fait appel à des gens de métier. Malheureusement, c'est beaucoup moins payant, ce pour quoi les gens d'affaires ne s'y intéressent pas. Les acteurs doivent contre-attaquer, mais un acteur isolé est très vulnérable. Une partie du public les prend pour des enfants gâtés, et l'autre est plus consciente de leur difficile réalité. En général, on croit un acteur riche parce qu'il passe à la télévision. C'est la réalité des artistes de variétés, mais pas celle des acteurs. Mais une des réalités que Joanie combat, c'est la différence de rémunération entre hommes et femmes.

Je dis toujours à mon agent : « Là, tu me négocies ça comme un homme. [...] compare-moi à des gars de mon expérience », parce que je sais que les agents sont plus d'attaque quand il s'agit d'un gars.

De plus, elle est avertie, par son entourage plus âgé, que ses heures de gloire sont comptées⁶⁸. Après un certain âge, il n'y a plus vraiment de rôles pour les femmes : un rôle pour quinze femmes pendant l'année. Pourtant, malgré les idées reçues, il y a moins de femmes que d'hommes à l'UDA⁶⁹. La rareté des mâles ne peut donc justifier ce déséquilibre. Le problème n'est pas unique au Québec et partout les femmes s'y attaquent.

Ça fait plusieurs années que je me dis que je vais passer à autre chose parce que ça m'affecte quand même de voir toutes ces réalités. Je ne peux avoir aucune illusion par rapport à mon métier. Je sais ce qui m'attend. Je sais que je vais moins travailler passé quarante-cinq ans.

⁶⁷ Elle fait référence à un concours télévisuel pour accéder à des auditions pour *Virginie* à la SRC.

⁶⁸ IREF étude UQAM / comité femmes-Bougounnes de l'UDA.

⁶⁹ Étude IREF/UDA.

La présence des femmes dans les films ne reflète pas la vraie vie. La population vieillit, mais on voit peu les femmes de plus de quarante ans qui sont pourtant majoritaires dans la société. Ce déséquilibre est un phénomène universel. La beauté et la jeunesse fascineront toujours, et on n'y peut rien. « Jamais au Québec on ne pourrait faire un film comme Vera Blake dans lequel l'héroïne est une femme dans la quarantaine, petite et ronde. C'est dommage... ».

Formation

Joanie a étudié au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, à l'époque de l'ancien palais de justice, un très bel endroit. Elle a vécu une fin de règne avec des professeurs en poste depuis de nombreuses années. Les enseignants fatigués, peu motivés et n'allant plus au théâtre semblent avoir peu légué aux élèves. « Pas génial », mais le principe de l'école reste important. À l'époque, c'était gratuit, ce qui permettait à des gens de tous les milieux sociaux et de toutes les régions d'étudier ensemble, le seul critère d'admission étant le talent. Il y avait des cours de danse, de voix, de gymnastique, d'interprétation, d'histoire... Sur une base privée, cela coûte très cher⁷⁰. La direction a changé depuis ce temps et, aujourd'hui, on peut dire que c'est une bonne école, malheureusement reléguée dans un sous-sol, un endroit un peu pénible.

Je crois aux écoles, je crois que trois ou quatre ans de bain intensif au niveau de la culture pour trouver ses forces : est-ce que c'est le chant, est-ce que c'est l'écriture, est-ce que c'est vraiment l'interprétation? Parce qu'à notre entrée, dans l'école, on fait figure de matière brute à explorer.

Les écoles mènent à toutes sortes de carrières. Robert Charlebois, par exemple, a fait une école de théâtre et il est devenu chanteur. Il n'est pas le seul. De très bons acteurs passent à l'écriture et à la production. Les écoles offrent de très bons cours, insiste Joanie qui, bien que connaissant moins les Cegeps, leur accorde également une bonne note. De très bons acteurs en sont issus. La formation continue sous forme de stages est également une bonne chose, surtout pour les acteurs diplômés qui veulent continuer de travailler. Elle en a suivi plusieurs, étant plus jeune, mais aujourd'hui elle considère ses nombreux contrats comme autant de stages. Car dans les faits, il faut sans cesse s'adapter dans ce métier; avec chaque nouveau metteur en scène, il y a un travail d'adaptation. Le style de jeu britannique lui plaît

⁷⁰ Les candidats (artistes) ont accès aux mêmes bourses que les autres étudiants.

particulièrement et elle aurait aimé travailler avec des formateurs anglais. Il y aurait la place pour des courants différents, dit-elle.

Mais sur la question de la reconnaissance de la formation, Joanie est plutôt pessimiste. Les maisons de casting vont essayer tous les finissants des écoles. Les nouveaux diplômés pourront automatiquement auditionner à Radio-Canada et au Quat' sous. Les auditions de ce théâtre sont ouvertes également aux autodidactes, mais un traitement de faveur est réservé aux finissants des écoles qui n'auront pas besoin de préauditions, ce qui est normal. Mais là où le bât blesse, c'est au niveau du choix définitif. Les producteurs vont chercher des vedettes de la télé-réalité pour leur offrir des rôles dans les films. Il y a, en ce moment, au cinéma et dans les séries télévisées une telle pression du box-office que l'auteur-humoriste devient obligatoire dans tous les projets. Ça fait une dizaine d'années que les humoristes travaillent à la place d'acteurs qui en arrachent. Les prochaines promotions d'acteurs seront encore en compétition avec les vedettes. Certains humoristes sont de bons acteurs, certes, mais ils envahissent la télévision jusqu'à se dessiner des émissions sur mesure. Ils poussent beaucoup leur projet. Les exemples sont nombreux : Mario Jean, Les MeckKomics, Dominique & Martin, Smash et Infoman, dans une certaine mesure. Joanie affirme que ce sont « des emplois que perdent les acteurs » faute de notoriété.

3.3 Carel, comédienne professionnelle, mi-trentaine. Entretien enregistré en octobre 2004 en route vers un spectacle de théâtre en dehors de Montréal.

Situation actuelle

Comédienne professionnelle depuis seize ans et enseignante depuis cinq ans, Carel vit de sa pratique « [...] en joignant les planches, l'écran, les publicités, le travail de voix, l'enseignement privé (coaching) et aussi, à l'occasion, des écrits pour des revues spécialisées ». Parfaitement bilingue, elle travaille aussi en anglais au Québec et en Ontario.

Elle estime que les études, les spectacles à voir, les émissions de télévision à regarder, et tout ce qui a une incidence directe sur les productions futures, sont autant d'activités non rémunérées et essentielles à l'acteur. « Une très grande part de notre travail d'acteur qui

n'est pas rémunéré, c'est d'apprendre et réapprendre nos lignes ». Le travail des metteurs en scène en répétition est rémunéré, pourquoi pas celui des acteurs?⁷¹

Conditions de travail

Très satisfaite de son agente, Carel lui laisse le soin de négocier ses contrats. Elle peut toujours insister sur certains aspects, mais son agente lui fait toujours part des clauses avant de conclure. Une bonne agente prend le temps de connaître les gens qu'elle représente, de se familiariser avec leurs plans de carrière, leurs objectifs à court, moyen et long terme. Carel se félicite de pouvoir expliquer ses choix à son agente qui doit en comprendre la dimension humaine. Certains agents ne pensent qu'au profit, mais même le bon agent peut aussi avoir à nous imposer certains compromis. Carel ne se fait pas d'illusions, elle sait que, de toute manière, tous ces échanges sont mercantiles. Les agents visent au moins le cachet minimum indiqué par l'Union, s'assurent que toutes les règles sont respectées selon la nature du projet, son envergure, le nombre d'heures demandé à l'acteur, bref, tous les paramètres techniques. Elle ajoute, « je connais fort peu les producteurs du cinéma et de la télévision. Je trouve ça d'ailleurs dommage parce qu'on a beau avoir de bons agents, si les agences de casting refusent de nous donner une chance, on parvient difficilement aux producteurs, donc à se faire valoir ».

Quant au théâtre, les producteurs seraient plus accessibles en région, selon l'expérience de Carel. Elle a surtout fait carrière à Ottawa et parle plus de cette région qu'elle compare aux grandes métropoles, comme Montréal. Dans l'Outaouais, et partout en Ontario français, les producteurs sont très accessibles étant donné que les acteurs d'expériences leur sont inaccessibles. Ils font moins appel aux têtes d'affiche et sont plus ouverts à la relève. Au Québec, les producteurs vont puiser surtout dans le bassin d'acteurs connus. Le temps, l'argent et la formation l'empêchent de développer les projets qu'elle a sur papier. Mais la formation en vaut la peine, car c'est un investissement.

Membre de l'UDA depuis quinze ans, Carel a un rapport fonctionnel avec son syndicat. Elle s'implique peu, mais aimerait en faire plus, consciente qu'elle est des besoins du syndicat. Elle s'en tient à ce que doit faire un membre minimalement : payer sa cotisation annuelle,

⁷¹ Les règles viennent de changer à ce sujet et l'UDA se prononcera sur les modalités de rémunération des répétitions.

s'assurer que les informations à son sujet sont à jour afin que les producteurs puissent la joindre, et finalement mettre à jour sa fiche personnelle sur le site de l'UDA. Elle reçoit les convocations aux réunions des divers secteurs auxquels elle est inscrite. Elle lit le tout en général, et parfois elle a l'idée de soumettre son nom, mais ne le fait pas faute de temps et pressée par la survie. En plus, elle ne se sent pas bien soutenue par ses syndicats, mais l'affiliation à l'UDA, l'ACTRA et EQUITY est nécessaire pour travailler. Pour gagner sa vie dans ce milieu, il faut être membre pour travailler avec des membres.

L'UDA fixe des cachets minimums et les acteurs apprécient beaucoup ce pouvoir. Toutes les conditions de travail sont négociées par l'Union et il n'en tient qu'aux membres de siéger aux comités pour changer les choses. Mis à part les conventions collectives, il y a le régime de pension ainsi que la couverture médicale. Couverture divisée en sections qui divisent les acteurs selon leurs revenus. Carel affirme avoir du mal à se retrouver dans le système et ne se sent pas bien protégée par lui. Dans ce système, l'acteur doit travailler avec un certain nombre de contrats UDA pour se voir reconnaître une année professionnelle aux fins de la couverture médicale. Elle a beau cotiser depuis quinze ans, on ne lui reconnaît que trois années de métier! Ceux qui gagnent un haut revenu sont mieux assurés, mais « [...] si j'avais un plus haut revenu, je ne chercherais probablement pas à me prévaloir de mon Assurance-maladie UDA pour couvrir mes frais médicaux. C'est justement quand on gagne moins qu'on devrait avoir une meilleure couverture. C'est mon point de vue. » À la lecture des documents sur le régime de pension et la couverture médicale, Carel s'est découragée. Elle s'en tient donc à l'essentiel⁷². Malgré tout, elle rappelle que l'Union peut être utile en cas de litige avec les producteurs.

Pour agrandir son champ d'action et augmenter son revenu, Carel s'est affiliée à ACTRA et EQUITY (strictement le théâtre). Ces deux syndicats sont incontournables pour le travail en anglais, au Canada. Cela fonctionne sensiblement de la même façon qu'à l'UDA, mais c'est plus facile d'adhérer à ACTRA et à EQUITY. Carel s'est jointe à ACTRA alors que l'adhésion était automatique dès lors qu'on était membre de l'Union. Ce n'est plus vrai aujourd'hui. EQUITY est le seul syndicat à reporter la cotisation annuelle en cas de difficultés économiques, et cela témoigne, selon elle, d'une bonne compréhension de la réalité des acteurs de théâtre. Carel aurait aimé voir une plus grande divulgation des droits et devoirs

⁷² Ses revenus, à ce jour, sont à la limite de la catégorie supérieure.

des acteurs pour leur éviter trop de mauvaises surprises. Elle estime qu'avec une plus grande connaissance de leurs droits, les acteurs seraient plus respectés.

Formation

Carel a étudié à l'université d'Ottawa. Pour compléter sa formation, elle a suivi des ateliers en cinéma, en télévision et en travail de voix. Elle est considérée comme une autodidacte, c'est-à-dire quelqu'un qui se forme à force de pratique et en dehors des écoles officielles de théâtre. Mais Carel pense que même les finissants des écoles deviennent « autodidactes » par la force des choses, car la formation doit être continue.

Il faut maintenir son corps, sa voix, sa tête prêts à générer tout ce qu'on peut nous demander, que ce soit à l'écran ou sur scène. Pour ça, ça demande de l'entraînement. On n'envoie pas un athlète aux olympiques sans l'avoir préparé pendant plusieurs mois au préalable. [...] C'est tout aussi physique, tout aussi exigeant mentalement, émotivement, vocalement, et ça prend un entraînement. Les formations continues permettent de vérifier qu'on est à la fine pointe de notre profession, en quelque sorte, qu'on est au courant de ce qui se fait et de ce qu'on peut nous demander.

Il y a plusieurs types de formations au Québec. Les coûts sont souvent prohibitifs, et l'Union ne surveille pas assez ce qui s'y passe, mais c'est peut-être une bonne chose. Un acteur se forme à chaque occasion de travailler, quelle qu'elle soit. Ces expériences sont autant de stages. En revanche, certains domaines plus techniques tels que le doublage et la publicité –qui peuvent rehausser le revenu– sont très difficilement accessibles, et elle se sent pénalisée. Carel vit en banlieue de Montréal et affirme que l'Union est beaucoup moins présente et accessible en dehors de Montréal. Les heures de bureau sont réduites, il y a une foule de choses qui sont plus difficiles.

Par ailleurs, toujours sur le thème de la formation, elle assure que pour un début de carrière l'École revêt une certaine importance, car, par exemple, pour les auditions du Quat'sous, les autodidactes doivent faire valoir un certain parcours pour y accéder. Et, passé un certain âge, l'acteur est carrément exclu. Carel, qui a longtemps fait carrière à l'extérieur du Québec, se sent très limitée. Même les auditions de Radio-Canada ne garantissent pas de contrats. Les grandes écoles revêtent leur importance, bien que l'UQAM commence à se faire une place. Mais l'université d'Ottawa ou d'autres instances de l'Ontario français, n'ont pas la même reconnaissance. La plupart des têtes d'affiche du Québec sont issues des grandes

écoles du Québec. Mais, selon Carel, la diversité des formations ne devrait pas préjuger du talent. Et elle assure que les acteurs non ontariens trouvent de l'emploi en Ontario français.

3.4 Bérénice, comédienne professionnelle, fin de la cinquantaine. Entretien enregistré en novembre 2004 au domicile de la comédienne.

Situation actuelle

Comédienne professionnelle depuis trente-quatre ans, Bérénice a longtemps vécu de son métier. Elle a travaillé et travaille encore en anglais. Elle a touché à tout par goût et par nécessité, mais aurait volontiers travaillé au théâtre et un peu plus au cinéma. Mais les choses ne sont pas passées ainsi. Aujourd'hui, elle est guide touristique en plus de son travail de comédienne, et trouve aussi le temps d'offrir son temps bénévolement à des organismes sociaux afin de garder un équilibre mental.

Conditions de travail

Lorsque Bérénice a commencé dans le métier au début des années 70, les agents n'étaient pas encore installés au Québec. Elle négociait elle-même ses contrats et arrivait à obtenir plus que le tarif minimum parfois le double. Mais elle s'est battue pour attirer les agents au Québec comme l'exigeait la coutume anglophone, afin que les acteurs puissent travailler à Toronto et à l'étranger. Bérénice a eu plusieurs agents à qui elle rapportait passablement étant donné sa notoriété de l'époque. Mais jamais ils n'arrivaient à l'aiguillonner dans sa carrière, car il s'agissait bien d'un emploi sur lequel Bérénice comptait pour gagner sa vie de mère monoparentale. Elle a tout essayé (sauf la pornographie) sans s'encombrer de problèmes de conscience, car les valeurs véhiculées par certains des téléromans de l'époque s'apparentaient à celles de la publicité. Elle a donc profité de la manne publicitaire de la mode pendant sept ou huit ans.

Son travail de mère accompli, après le départ de son fils, elle a voulu se remettre au travail artistique, mais il était trop tard, elle était fichée et ses auditions s'en ressentaient malgré les encouragements de ses formateurs. Elle avait perdu l'estime du milieu : « J'étais classée comédienne non sérieuse, et ça me fait bien rire parce qu'aujourd'hui tous les comédiens de théâtre font de la publicité à qui mieux, mieux. ». Agences et réalisateurs la considèrent,

depuis ce temps, comme une comédienne superficielle malgré son talent. Mais à l'époque, les deux activités cohabitaient mal dans une même carrière, et cette réalité a considérablement changé le parcours de Bérénice. Pourtant, à travers la publicité la jeune comédienne apprenait à jouer avec la caméra et les éclairages, deux éléments essentiels de la scène. Elle n'avait pas escompté que cet « abus de publicité » la perdrait plus tard. Bérénice constate qu'au Québec les agences de casting ont un pouvoir démesuré et sont intransigeantes. Il est difficile de se défaire d'une étiquette, il faut encore et encore prouver quelque chose, et tout est toujours à recommencer.

Selon la comédienne, un bon agent devrait pouvoir décrocher des auditions pour des séries ou des films et non seulement pour des commerciaux. Il faut pouvoir passer des auditions de théâtre et convaincre les agences de l'intérêt d'un acteur. Un comédien ne peut se contenter de la publicité s'il veut évoluer. Et c'est précisément là où elle en est aujourd'hui, confinée à la publicité.

À l'époque, il y a trente-cinq ans, les acteurs avaient accès directement aux réalisateurs et aux producteurs. Maintenant, assure Bérénice, les acteurs sont des numéros à cause du grand nombre de concurrents ou de la dépersonnalisation. Travailler au théâtre est un sacrifice, car c'est peu payant. Les acteurs font donc des choix alimentaires pour survivre : « Moi j'étais rendue au point où je ne regardais même plus si c'était bon ou mauvais, je le faisais, c'était très alimentaire, j'étais en mode survie [...] Malgré le fait que je travaillais beaucoup, je ne faisais pas une fortune ». En plus des commerciaux, elle a joué dans une quinzaine de longs métrages, dont quelques premiers rôles. Bérénice rappelle qu'aujourd'hui les comédiens sont mieux rémunérés, mais ils sont moins nombreux à travailler.

Dernièrement, elle a entrepris de monter quelques scènes avec un copain dans l'espoir de trouver des débouchés, mais elle se rend compte que c'est plus difficile qu'elle ne l'imaginait. Ce qui est clair, c'est que Bérénice refuse d'avoir à s'adresser au syndicat chaque fois qu'elle veut produire pour sa survie. Et si l'Union trouve le moyen de s'immiscer, elle prétend que payer une amende sera moins coûteux. Elle a la conscience tranquille, car il s'agit de petits projets plus enrichissants que payants, et Bérénice reste persuadée que l'Union n'a pas à se mêler de tout. D'ailleurs, affirme-t-elle, l'UDA ne s'intéresse qu'aux productions payantes!

Et sur la question de la conciliation travail/famille :

Tu passais ton audition, tu avais le film. Il n'était pas question de parler de la gardienne. C'est pas facile. Je me souviens d'une période où je devais faire vivre mon enfant avec ce métier, mais peut-être que si j'avais fait un autre métier pour revenir après et faire ce que j'avais envie de faire? Et encore là, je sais pas si ça aurait valu la peine, c'est fait, c'est fait... et c'est frustrant, vraiment frustrant.

Bérénice est membre de l'UDA et de l'ACTRA depuis trente ans. Au début, elle participait aux réunions (UDA), mais sentait que ça manquait d'organisation. Elle s'y est donc peu intéressée. Les choses vont mieux aujourd'hui, dit-elle, mais ce qui la gêne c'est le double emploi des représentants syndicaux⁷³. Selon elle, ils se trouvent en conflits d'intérêts et sont en position de modifier des règlements. : « J'aurais aimé mieux que notre Union soit représentée par des gens qui font partie du métier, mais qui pour un an ou deux décident qu'ils ne sont plus comédiens pour carrément avoir la tête froide ». Consciente de la facilité à critiquer de l'extérieur, elle rappelle que si elle ne s'implique pas c'est qu'il est impossible d'embrasser toutes les causes et que le travail de « réseautage » est très exigeant. Si elle ne travaille pas au noir c'est par principe personnel, mais elle serait bien tentée de le faire quand elle voit certaines personnalités s'y adonner. Bérénice est plutôt découragée et ne pense pas avoir voix au chapitre. L'Union accepte n'importe qui en son sein, n'importe quel retraité attiré par le métier y a accès, et les acteurs qui y travaillent se font du capital politique.

Bérénice affirme que l'ACTRA est mieux structurée et plus efficace que l'UDA. En plus, l'association anglophone propose des dates d'auditions ce qui n'est pas le cas de l'UDA. Cette dernière offre des stages, mais à prix prohibitifs, surtout pour des formations sans issue puisque les dés sont pipés.⁷⁴ En ce qui a trait aux autres services, l'ACTRA exigerait trois fois moins d'argent que l'UDA pour la même couverture médicale. Il faut gagner le revenu minimum établi par le syndicat pour bénéficier d'une sécurité médicale. Il en est de même à l'ACTRA, mais l'acteur qui le désire peut verser la différence pour arriver au minimum requis pour l'obtention de la couverture. Lorsque l'UDA a décidé de hausser le

⁷³ Les représentants sont des artistes élus par leurs pairs.

⁷⁴ Ici elle fait allusion au doublage qui semble limité à une minorité de membres actifs.

minimum requis de 12,000 \$ à 15,000 \$ (approximativement.) pour une couverture de base, Bérénice s'est insurgée.

Moi j'ai gueulé et j'ai dit, écoutez : c'est pas ceux qui sont riches qui ont besoin de couverture, c'est moi. Si je ne fais pas suffisamment d'argent, j'ai besoin d'une couverture. Donc pourquoi vous me pénalisez, moi? Pourquoi ceux qui sont en haut, qui ont les gros salaires, les 150,000/année⁷⁵? Si on paye une Union, c'est pour qu'en union on soit ensemble pour les bénéfices!

Bérénice accepte de payer sa cotisation annuelle pour continuer à travailler et pour garder son agent. Sans cela elle serait limitée. Du même souffle, elle déplore le fait que les syndicats n'aient pas les bras plus longs, et se demande ce que vont devenir les acteurs à l'heure du multimédia. La comédienne craint les situations où « [...] on va me prendre moi, on va me multiplier à 300,000 et je vais être payée 250, 300 ou 400 piastres pour avoir fait la foule? Et ça va s'appeler rôle muet parce que je ne serai pas reconnue? »⁷⁶ Autre dilemme de la pigiste : membre de deux syndicats, elle se retrouve régulièrement en conflit où elle doit se mettre l'un des syndicats à dos pour satisfaire l'autre. Des choix souvent difficiles. La solution ne viendra pas de l'Union, mais des membres quand ils en auront assez de perdre de l'argent, conclut-elle.

Formation

Bérénice a étudié le mime et l'art dramatique pendant deux ans à Paris. De retour au pays, elle a continué sa formation en cours privés avec des acteurs de théâtres devenus d'excellents formateurs. Au total, elle aura fait quatre ou cinq ans de cours, l'équivalent d'une école, mais sans l'équipe. Malgré tout, elle identifie quelques points forts de sa formation, entre autres, la réflexion sur le texte, et les ateliers de groupe. En général elle était seule avec le formateur, ce qui est contraire au théâtre, et l'absence de partenaire lui a manqué. La solitude pèse. Elle réalise l'importance de la 'gang' avec laquelle on peut créer des spectacles et faire circuler les informations sur les auditions.

Mais aujourd'hui la formation n'a plus d'influence sur le travail, car n'importe qui peut faire le métier d'artiste. Les anciennes générations ont fait leurs classes sur le terrain, rappelle-t-elle,

⁷⁵ Le pourcentage d'acteurs qui gagnent ce montant est infime.

⁷⁶ Le rôle muet se situe entre le figurant principal et le rôle (1,2,3...) à part entière. L'acteur est filmé de manière à ce que le téléspectateur ne reconnaisse pas son visage, et à ce que le producteur puisse moins le payer.

tout en maintenant qu'on ne devrait pas employer des non-acteurs pour jouer des rôles destinés aux acteurs formés. Cela a pour effet de vulgariser le métier, déplore la comédienne. Elle est très déçue du métier et de l'UDA qui condamne le travail au noir, mais accepte n'importe qui. Pourquoi n'avoir pas pris un des enfants aspirants comédiens pour jouer *Aurore l'enfant martyr*? se demande la comédienne, opposée aux auditions ouvertes au grand public.

N'importe qui peut faire la job de comédien, c'est pas difficile. Tout le monde peut faire ça alors pourquoi avons-nous des écoles? [...] Fermons les écoles ça va coûter bien moins cher au gouvernement [...]. C'est rendu tellement 'cheap' ce métier-là que tout le monde peut le faire. Ce n'est qu'une question d'argent.

On finit par faire une télévision ou un cinéma sans art. [...] Moi je me pose la question sérieusement : c'est quoi un comédien à l'heure actuelle?

Son questionnement continue quand elle s'étonne de voir la liste trimestrielle des nombreux nouveaux membres. D'où sortent-ils? Pas des écoles! Bérénice affirme que les vraies questions ne sont pas posées : « Pourquoi existe l'Union des artistes? À quoi ça sert? Et pour qui existe l'Union des artistes? » Elle a l'impression que l'Union existe pour permettre à une minorité d'acteurs de se faire un capital politique et financier. Elle en conclut que l'Union devrait être gérée par des gestionnaires mandatés par des artistes.

À force d'accepter n'importe qui dans l'Union, on se tire dans le pied en enlevant du travail et des moyens de vivre décentement aux professionnels. Lors d'un 'commercial' qu'elle a tourné, dernièrement, elle s'est rendu compte que la moitié des acteurs étaient en fait des employés, porte-parole, propriétaires de la compagnie publicisée. Pourquoi ne pas avoir contracté des acteurs syndiqués pour la totalité de la distribution, se questionne-t-elle.

Maintenant on veut faire vrai, on est dans la réalité des choses. Je regarde les gens qui sont là (et) pour faire vrai, ils font vrai! Font-ils professionnels? Non, mais ils ont l'air du vrai monde et c'est là où on en est maintenant.

3.5 Barbara, comédienne professionnelle, mi-vingtaine. Entretien enregistré au domicile de l'enquêteur en novembre 2004

Situation actuelle

Comédienne professionnelle depuis huit ans, Barbara ne vit pas de sa pratique, comme 96 %⁷⁷ des acteurs, souligne-t-elle. Elle a beaucoup joué au théâtre, mais préfère la télévision, car elle s'ennuie très vite, dit-elle. Comme elle chante également, le théâtre musical lui sied bien, surtout qu'à la télévision elle fait principalement de la figuration.

Conditions de travail

Barbara est entrée dans le Milieu, toute petite, et elle a connu sa première agente à l'âge de seize ans. Elle laisse à son agent le soin de négocier, seul, 96 % de ses contrats. Bien que métisse de mère québécoise, Barbara est visiblement noire et considère qu'un bon agent ne doit pas se contenter de la convoquer pour des rôles de Noirs. « Moi, dans le fond, la première fois que vraiment dans ma vie j'ai eu à dealer avec ma couleur, c'est en entrant dans ce milieu-là à vingt ans ». Elle attend de son agent qu'il la connaisse, la sente et soit très dynamique tout en entretenant une certaine amitié.

Barbara divise les producteurs en deux catégories : les artistes et les gens d'affaires. Ils sont difficilement accessibles à la télévision et au cinéma. Mais au théâtre son expérience est positive, car elle a toujours eu de bons rapports avec les directeurs et, règle générale, elle a joué au moins deux fois pour chacun d'entre eux.

La jeune comédienne a monté quelques spectacles avec des amis, et cette expérience lui a permis d'apprécier le travail de l'équipe de production. Elle s'est rendu compte que de jouer et de tout faire en même temps n'était pas idéal pour la qualité artistique. Elle a appris la gestion des répétitions, les absences, les médias et elle affirme que d'attirer ces derniers malgré la qualité du produit n'est pas chose facile sans une réputation déjà établie. Elle n'initie donc plus ses propres projets, hormis pour le duo de chant dont elle fait partie.

⁷⁷ En fait, 60,5% des artistes, toutes catégories confondues, ont un emploi salarié en plus de leur travail autonome. *Pour mieux vivre de l'art*. 2004.

Membre stagiaire à l'UDA et à l'ACTRA, Barbara n'hésite pas à exprimer sa déception à l'égard de l'association francophone.

Je préfère dix fois, vingt fois, quarante fois ACTRA. Je vais souvent aux réunions annuelles, j'ai pas peur de leur parler⁷⁸, ils sont très aimables, très ouverts [...], mais je ne suis pas impliquée. L'Union des artistes c'est tout un autre monde... Je trouve ça triste ce que c'est devenu. Ils sont devenus très rigides avec leurs règles. Je comprends qu'il faut nous protéger contre le travail au noir, mais certaines clauses briment les stagiaires. J'ai un exemple très précis : quand je vivais à Toronto, une productrice m'a approchée pour faire des voix de petits gars (illustration de la comédienne). Elle voulait me donner quatre contrats de dessins animés à doubler en français. Bon, ça s'est réservé aux membres actifs. Déjà là c'est un peu ridicule. [...]. Est-ce que nos membres sont si insécurisés dans ce milieu de travail pour créer de telles clauses? Eh! c'est du showbizz, c'est la compétition, c'est vrai qu'on est un petit monde au Québec, mais ouvrons les portes!

Elle a donc écrit une lettre expliquant qu'étant une minorité visible elle a moins de travail. Mais malgré une lettre de la productrice et la rareté des rôles pour les gens de sa couleur, l'UDA n'a pas bronché. Il y a autre chose qui a rebuté Barbara, c'est la réponse d'un des derniers représentants de l'UDA à qui elle exprimait son désarroi devant le manque de solidarité avec les minorités visibles :

Sans pour autant faire comme ACTRA⁷⁹ on aurait pu aider les minorités. J'approche le président pour lui expliquer le problème parce que c'est une réalité, c'est dur. [...] Il m'a répondu : « vous ne pensez pas que vous êtes déjà assez, comme ça? De toute façon je ne m'inquiète pas t'es plutôt jolie, tu vas réussir! » Alors, voilà un représentant de notre Union des artistes!

Sur un autre thème, elle rappelle qu'aujourd'hui l'Union donne un demi permis pour la figuration, ce qui inclut monsieur et madame tout le monde. Bien qu'elle en profite, la comédienne est contre cette mesure. Elle insiste pour dire que si personne n'est parfait, l'UDA est tout de même plus fermée que l'ACTRA⁸⁰.

⁷⁸ De nombreux acteurs craignent de s'adresser à l'UDA, perçue comme peu sensible aux réalités des marginaux, aux créateurs et aux plus démunis.

⁷⁹ l'ACTRA demande la moitié des permis requis aux minorités visibles. La comédienne trouve la mesure excessive.

⁸⁰ C'est un sentiment assez généralisé parmi les minorités visibles ou audibles. L'ACTRA revendique, également, le statut de pigiste de l'artiste, c'est ailleurs qu'elle se distingue.

C'est drôle, moi je viens d'un milieu très francophone et très nationaliste, mais [...] quand je suis allée étudier à Dawson, j'ai rencontré Yves Jacques et il m'a dit : 'sors d'ici tant que tu peux'. Je ne comprenais pas ce qu'il voulait dire à l'époque, mais maintenant je comprends.

Formation

Détentrice d'un D.E.C. en théâtre du collège Dawson, Barbara a par la suite suivi un stage de trois mois à New York au « Neighbourhood Playhouse » où elle a appris énormément. L'argent l'a empêchée d'y rester deux ans. Ici, au Québec, elle prétend que les ateliers à l'ACTRA sont plus diversifiés que ceux de l'UDA. Et malgré la férocité de la compétition, ce sont ses cours de chants à New York qui furent le point fort de sa formation. Elle affirme que les acteurs québécois sont choyés et peu compétitifs. Les points faibles à Dawson furent l'augmentation des quotas étudiants jusqu'à 19 ou 20 étudiants. Cette augmentation des apprentis a eu pour effet de baisser la qualité de la formation, en ce sens que les enseignants ont moins de temps pour chaque étudiant. C'est trop pour une pièce, affirme Barbara. Il fallait se diviser en deux groupes. Être comédien, c'est difficile, il faut un entraînement physique. La discipline et la rigueur lui ont fait défaut. Les Cegeps francophones ont également perdu en valeur avec l'augmentation des quotas. De plus, les finissants manquaient d'outils pour apprendre à affronter le monde professionnel : auditions, ordinateurs ou autres. Seules les photos étaient utilisées. Elle pense comme son professeur américain qui disait que chaque acteur est un produit parmi tant d'autres, et qu'il faut être choisi parmi bien d'autres. C'est dur!

La formation, explique Barbara, est relativement importante quand les agences de casting ne connaissent pas l'acteur. Mais c'est un métier de terrain; ce qui a manqué à sa formation, c'est la pratique. Elle ne la regrette pas pour autant, elle en avait besoin, reconnaît-elle. Son sentiment est qu'à l'époque où elle a gradué (fin 90), elle intéressait peu. Avec l'arrivée des tournages américains, elle est redevenue un produit intéressant pour les agences de casting. Elle vient de faire son premier rôle dans les deux langues. Barbara estime que la formation continue fait défaut. L'UDA offre présentement plusieurs ateliers, en collaboration avec Emploi-Québec. Des formations gratuites pour les stagiaires. Malheureusement, ce ne sont que des initiations.

3.6 Maxime, comédienne professionnelle, mi-trentaine. Entretien enregistré au domicile de la comédienne en novembre 2004.

Situation actuelle

Comédienne professionnelle depuis deux ans et demi, Maxime ne vit pas encore de sa pratique, mais comme elle le dit : « L'idée ce n'est pas d'en faire de l'argent, l'idée c'est d'en faire tout le temps. Et pour en faire tout le temps il faut gagner des sous avec ça, donc devenir professionnelle ». La comédienne est persuadée qu'en occupant plusieurs secteurs de la pratique, elle peut arriver à en vivre. Présentement, elle ne vit pas richement, elle a un travail qu'elle est prête à garder des années afin d'explorer en paix sa nouvelle carrière. C'est certes épuisant, mais pour l'instant cela lui permet une certaine liberté de choix dans ses projets.

Elle joue du piano et chante dans une chorale depuis l'âge de huit ans. L'art fait partie de la vie de Maxime depuis son tout jeune âge. Mais son milieu familial ne l'a jamais encouragée. Il était inimaginable d'en faire une profession; alors, Maxime a continué dans sa passion, mais en dilettante, jusqu'au moment où elle a décidé de tenter l'entrée dans une école officielle. Elle a été refusée, mais a suivi des cours privés tout en œuvrant dans le milieu amateur. Son activité artistique ayant augmenté considérablement, elle se voyait mal menant deux carrières parallèlement. Plafonnant dans le domaine amateur et dénuée de responsabilités familiales, Maxime a sauté à pieds joints dans le métier après deux années de cours intensifs. Une folie, selon elle, qu'elle ne regrette pas, car, malgré les difficultés de la profession, ce métier est en harmonie avec elle et lui permet de s'épanouir.

Maxime a un faible pour le théâtre qu'elle désigne comme la base, le plus difficile. La performance devant public, l'énergie, le défi, les répétitions, la collégialité lui plaisent particulièrement. Malgré ce penchant pour la scène, elle en est à un stade où elle veut tout essayer (tout en respectant son code d'éthique personnel); essayer tout ce qu'elle peut faire : théâtre, télévision, cinéma, trois techniques de jeu différentes. Le téléroman est ce qu'elle aime le moins, c'est plus rapide, moins léché, moins approfondi, plus technique, mais elle ne le rejette pas pour autant. Le cinéma, c'est plus magique, mais le théâtre, c'est la base. Elle estime qu'il est possible de vivre exclusivement du théâtre, mais reste curieuse des

autres médias. Elle se voit mal dans les téléromans avec les décors de carton, où elle aurait peur de s'installer. Essayer, mais ne pas durer.

Conditions de travail

Maxime n'a pas d'agent et négocie elle-même ses contrats. En fait, elle ne négocie pas, n'ayant pas de réputation, ni de compétence en la matière. Elle se contente du minimum établi par l'Union, et se réjouit de pouvoir accumuler des permis. C'est elle qui va porter ses curriculum vitae aux agences de casting, dont l'une lui trouve quelques contrats. Une fois sur un plateau elle continue son travail de réseautage, « épiluche les Kinos »⁸¹ pour prendre de l'expérience même si tous les contrats ne donnent pas de permis Union. Elle tourne également des courts-métrages avec des amis, courts-métrages que le syndicat encourage en octroyant le permis sur le champ, et en différant le paiement du membre. Maxime refuse de faire de la figuration pour laquelle l'Union octroie 1/2 permis. Elle craint d'y être confinée comme certains de ses amis, et n'estime pas beaucoup cet aspect du métier. Seuls des contrats utiles à son futur et les coups de main aux amis trouvent grâce à ses yeux. Elle est fière d'avoir accumulé ses vingt-cinq permis sans avoir eu recours à la figuration.

Maxime sera éventuellement à la recherche d'un agent. Celui qu'elle choisira devra bien s'entendre avec elle, s'asseoir et bien écouter les désirs de la comédienne. Il lui faut aussi pouvoir reconnaître les forces de sa pupille. Maxime se rappelle avoir résisté à ses talents de comique et se réjouit, aujourd'hui, de leur avoir cédé. Il doit également connaître le milieu et être bon négociateur. Un bon agent « doit être stratégique » pour l'aider à bâtir la carrière qu'elle imagine. « Parce qu'il y a une stratégie de carrière. C'est agréable le jeu, mais il faut que ça soit en relation avec nos aspirations et nos capacités créatrices, mais il y a une stratégie ». Une stratégie de carrière permet de choisir les domaines à approfondir. Car même avec plusieurs forces, il faut faire une sélection, et tenter de maîtriser les techniques utiles aux postes choisis. Être capable de faire des choix, mais pas seulement financiers. Cela suppose avoir un contrôle sur sa carrière.

⁸¹ Kino : mouvement cinématographique populaire et abordable par lequel les kinoistes, les cinéastes produisent des petits métrages. Les résultats sont projetés rapidement dans des salles de cinéma, mais à un coût dérisoire.

Mon objectif de cette année, qui déborde un petit peu sur 2005, c'est d'arriver à être membre de l'Union des artistes, donc d'avoir mes trente permis. Après ça, c'est de me faire une démo vidéo⁸². Après quoi je vais me trouver un agent, faire des pubs, me faire voir des réalisateurs, et ensuite partir dans autre chose. Ça ne se passera peut-être pas comme ça, je ne suis pas fermée ni limitée, mais il y a quand même ces petites étapes-là pour ne pas prendre tout de front et s'épuiser.

Les coups de cœur, également, entrent dans la stratégie globale de Maxime, mais elle se sent incapable d'appeler un inconnu pour demander un rôle. D'ailleurs, elle n'y croit pas à cause de son expérience passée :

Ayant travaillé dans un domaine des affaires, j'ai toujours cru que les relations personnelles, les relations humaines étaient beaucoup plus fortes que juste un 'cold call'⁸³. J'ai toujours cru que les vraies relations d'affaires étaient dans le relationnel, vraiment [...]. J'ai envie de travailler avec des gens qui me plaisent, c'est-à-dire... je ne les connais pas, moi ces producteurs-là [...]. Je vais faire ça avec les agences de casting parce que je sais qu'elles doivent me connaître. Donc, c'est une première étape. Le début d'une réflexion plus profonde avec eux.

La comédienne considère que les petites agences montantes vont prendre le dessus et mettre en échec les grosses agences surtout intéressées par les têtes d'affiche.

Nouvellement arrivée et toujours en formation, Maxime a fait la rencontre de jeunes créateurs et s'est jointe à eux pour un court métrage diffusé aux Kino, dans l'un des cas; pour une exploration en laboratoire de théâtre qui mènera à une production dans un deuxième cas; elle fait également ses classes en direction d'acteurs, mais sans obligation de résultats, etc. Des projets dont elle se nourrit, dont elle a besoin dans son travail de comédienne, mais pour lesquels elle n'est pas payée. Ce qui n'est pas normal, confie-t-elle en donnant l'exemple d'un copain lyonnais qui après quelques contrats a obtenu l'Assurance-chômage pendant six à huit mois. Période pendant laquelle il a conçu un spectacle avec lequel il a continué à gagner sa vie pendant un temps. Le travail à temps plein étant à peu près inexistant, pourquoi les acteurs n'auraient-ils pas un statut similaire aux travailleurs saisonniers, questionne-t-elle?

⁸² Le démo audio, vidéo ou autre, est l'enregistrement d'une démonstration des capacités de l'acteur dans le but d'obtenir un contrat avec des producteurs.

⁸³ Littéralement : appel à froid. Appeler un inconnu pour demander, en l'occurrence, du travail sans être référé.

Je pense que c'est ça la réelle Assurance-chômage, c'est un levier pour te trouver du travail, pour t'amener plus loin. On parle toujours des travailleurs saisonniers de la pêche, de la foresterie, mais qu'en est-il des comédiens? [...]. On ne demande pas un statut particulier on demande un statut comme les autres, en fait.

Membre stagiaire de l'UDA, Maxime fréquente leur site régulièrement et va au-devant de l'information. Elle connaît les dossiers de l'Union, y a des amis impliqués, suit le groupe des « Bougonnes » sur l'équité entre hommes et femmes, mais faute de temps et d'argent elle ne peut s'y impliquer tout de suite. Mais cela ne saurait tarder, pense-t-elle, car elle croit au syndicat : « Je reconnais le travail de l'UDA. Il n'est pas parfait, mais je suis contente que l'Union existe quand même. J'ai quand même des rentes et le producteur paie! »

Maxime affirme que les changements arriveront par les artistes regroupés en associations qui formeront des lobbies. Ces lobbies feront pression sur les gouvernements pour pallier un espace flou et non reconnu entre la formation et l'industrie. La formation est subventionnée, l'industrie est reconnue par des crédits d'impôt, entre autres, mais le métier de l'artiste, lui, n'a pas de reconnaissance. Le métier d'artiste devrait être reconnu en tant que tel, il faudrait soutenir la précarité du travail, favoriser la créativité des artistes sans pour autant qu'ils soient tenus de devenir Robert Lepage ou le Cirque du soleil.

Il y a une loi, un statut, mais sans conséquence. « En fait, ce n'est pas une vraie reconnaissance, selon moi. [...]. La vraie reconnaissance sera dans la manière avec laquelle on aidera l'artiste à éclore. La fiscalité c'est bien beau, dit-elle, mais le nœud de la question c'est d'avoir à dépenser énergie, temps et talent pour subvenir à ses besoins plutôt qu'à créer. C'est ce qu'elle trouve difficile : « On travaille, on travaille, on travaille, mais il n'y a jamais d'acquis! » Elle explique l'importance du temps dans le travail de l'acteur. Le temps nécessaire à la réflexion, à l'écriture au travail de laboratoire. Autant d'activités formatrices et essentielles à la créativité de l'artiste. Ce dernier n'est pas rémunéré pour ce travail, et la fiscalité n'y remédie pas, ne tient pas compte de toutes les réalités de l'artiste, affirme-t-elle. « À la limite [les aménagements fiscaux], c'est une façon pour le gouvernement de dire : regardez nous avons fait quelque chose. Et on s'en lave les mains. Ce n'est pas ça la reconnaissance de l'artiste ». La solution réside dans le travail de concrétisation du processus de création. C'est un travail invisible et difficile à expliquer, mais sa compréhension par le grand public est essentielle pour lui permettre de faire la différence entre l'artiste et la star instantanée.

Formation

Maxime est une autodidacte. Elle a suivi des cours avec Danielle Fichaud, Mime Omnibus, Alice Ronfard, Patrick Huneault, entre autres, pendant plus de deux ans. Elle applaudit l'UDA où elle a suivi des stages passionnants dont l'un avec Alice Ronfard, et ce, à peu de frais. Elle continue de se former, entre autres, en jeu pour la caméra. Maxime estime que la formation devrait compter surtout au début, lorsque l'acteur n'est pas connu. Après quoi, elle devrait faire partie de l'acteur, de sa créativité, peu importe où elle a été acquise. Mais la réalité est tout autre, au Québec. À Radio-Canada où elle a passé les auditions annuelles, Guy Cournoyer, le directeur de casting lui a répondu : « Je ne peux pas faire grand-chose pour toi, tu n'as pas fait d'école ». Malgré tout, il lui a donné quelques petits contrats, histoire d'accumuler des permis. Elle affirme que l'important c'est l'école institutionnelle et non la formation en tant que telle. La diversité de sa formation, son intensité et la quantité d'heures suivies lui font dire qu'elle a l'équivalent d'une école. Sauf qu'elle n'a pas le papier et les contacts, essentiels pour les débutants. Le TNM, par exemple, a tendance à prendre des têtes d'affiche et sa directrice, Lorraine Pintal lui a dit, malgré quelques années comme membre amateur, qu'elle avait le défaut de ne pas avoir fait d'école. Madame Pintal est redevable à un conseil d'administration devant qui elle doit justifier ses choix. L'important c'est d'avoir une formation en institution ou en dehors des institutions, insiste Maxime, et de faire ses preuves. Même des stages avec des grands maîtres à l'étranger auraient plus de poids que sa formation locale avec de grands comédiens, mais hors des écoles reconnues.

Les écoles, dès fois, forment de manière très générique. Mais à un moment donné on a besoin de diversité, on a besoin d'éclater, on a besoin du choc des idées. Moi, j'ai un background complètement différent, mais j'ai peut-être quelque chose à apporter.

Elle a pris le temps de se former et elle est embêtée par le fait que *Virginie* embauche des gens sans formation. Pire, c'est tout le phénomène des télérealités qu'elle condamne. Ce serait impossible au théâtre.

L'image qu'on envoie c'est qu'il n'y a pas de problèmes; pas besoin de courage dans la vie, pas besoin de persévérance, pas besoin de travailler, de se former, d'avoir une passion, t'as juste à vouloir être connu, et tu peux l'être (claquement de doigts) comme ça.

Maxime estime que dans la vie, en général, il faut travailler et valoriser l'effort. Quelqu'un lui disait qu'un comédien à trente-cinq ans avait la maturité d'une personne de cinquante ans en raison du travail sur soi, de l'incessante remise en question, de la nécessaire polyvalence, des nombreux changements d'équipe, de la gestion des relations humaines et de l'interprétation de personnages divers. Autant de choses qui font qu'on appelle un artiste, artiste.

3.7 Ismaël, comédien professionnel, près de la cinquantaine. Entretien enregistré au domicile du comédien en avril 2005

Situation actuelle

Comédien professionnel depuis vingt-cinq ans, Ismaël ne vit pas de sa pratique, mais pratique sa vie comme il dit. C'est un homme de théâtre que nous avons rencontré, quoique le cinéma l'intéresse aussi. Quand il ne travaille pas comme traducteur, il s'occupe de sa famille. Et en vacances, il fait du théâtre.

Conditions de travail

Lorsque les agences de casting l'appellent directement, Ismaël négocie lui-même ses contrats. Mais en général il n'y a rien à négocier, il accepte le minimum établi par l'UDA ou refuse en prétextant un autre engagement. Il n'en est pas à son premier agent et affirme que même quand les contrats sont négociables, il faut se mêler de la négociation. Il se rappelle un contrat de narration négociable où son agent s'est contenté du minimum, alors que Ismaël excelle dans ce domaine. C'est lui qui a obligé l'agent à exiger un meilleur cachet. Un bon agent doit aimer et connaître ses comédiens. Bien sûr, les premières impressions sont importantes, mais il faut aller plus loin. « Dans notre cas⁸⁴, par exemple, on peut te prendre parce que tu es 'ethnique', mais pas parce qu'ils (producteurs ou agents et metteurs en scène) pensent que tu es bon. Au fond, ils pensent que tu es mauvais, mais tu fais folklorique. ». Il précise que ce n'est pas unique au Québec. Il se rappelle avoir été admis dans une troupe de théâtre mexicaine par solidarité politique. Les Mexicains ne pouvaient pas imaginer qu'un comédien d'un petit pays d'Amérique-Centrale puisse avoir du talent.

⁸⁴ Il interpelle le chercheur sur sa couleur.

C'est l'aveu qu'on lui a fait plus tard. Il en conclut qu'ici comme ailleurs on cherche peu à connaître l'autre vraiment pour ne s'attarder qu'à des aspects plus superficiels. Un bon agent doit avoir une certaine culture et c'est rarement le cas, il rajoute : « Moi je dirais qu'un bon comédien, aussi, doit avoir une culture générale assez solide. Ce serait un bon atout ». En général, les comédiens ne sont pas des artistes cultivés, ils ne se font pas une idée personnelle des pièces, ils se contentent de ce qu'on leur enseigne ou de ce qu'on leur demande.

De même que pour la majorité des acteurs, Ismaël n'a pas de rapports directs avec les producteurs, sauf exception. En plus de son agent et des agences de casting qui le contactent directement, c'est le réseautage qui permet de décrocher des contrats : un technicien ou un ami qui pense à toi. Avec un sourire, il raconte que pendant un tournage il est traité comme un roi, mais après il n'existe plus. Mais il n'attend pas les contrats extérieurs pour pratiquer son art. Ismaël n'a jamais cessé de développer ses projets, car ça lui est essentiel. « On ne peut pas vivre de ça et en même temps il faut y dédier beaucoup de temps ». Et quand on avance en âge, avec les responsabilités familiales, c'est plus difficile, confie-t-il. L'acteur de quarante-huit ans a eu recours une seule fois aux subventions gouvernementales pour une création. Les autres, c'est lui qui les finance de ses poches avec des amis, car selon lui, les projets les plus intéressants, ceux qui lui tiennent à cœur n'intéressent pas les bailleurs de fonds. Il arrive que des amis lui disent qu'il est traducteur avant tout, puisque c'est de cette profession qu'il vit depuis huit ans. Il affirme que non, qu'il est comédien parce que c'est sa vie, c'est ce qu'il sait faire et c'est ce qu'il aime. Il a le privilège d'aimer aussi son emploi salarié, ce qui rend les choses plus supportables. Mais alors qu'il pourrait se passer de la traduction, il n'en est pas de même du théâtre. Et s'il ne peut plus jouer, il trouvera un moyen de rester autour du théâtre. Dans l'enseignement par exemple.

Il est très difficile de concilier travail, famille et théâtre. Il y a quelques mois, encore, Ismaël travaillait à son compte et pouvait disposer de ses heures comme il l'entendait. Mais maintenant qu'il est salarié à temps plein, tout est plus compliqué.

Même si je ne produis pas pour la représentation, je fais un travail en atelier depuis longtemps, qui m'enrichit et enrichit les autres. C'est ce que je vois. Je dis aux autres comédiens : ici, on ne va pas gagner [d'argent] parce qu'on n'est pas en train de faire une production. Ça me dérange cette idée de faire systématiquement avec une obligation de résultat. Je comprends les besoins, mais pourquoi tu le fais pas pour t'enrichir toi-même?

Ismaël est membre de l'UDA. Il se contente de payer son dû et c'est tout. Il raconte une expérience de production où il a tenté d'avoir une entente financière avec le syndicat, car il n'avait pas les moyens d'un producteur subventionné.

J'ai pas aimé la manière avec laquelle le syndicat traite ses propres membres. Il ne s'intéresse pas aux artistes; il n'encourage pas les projets marginaux alors qu'il les sait nécessaires. Le syndicat n'est pas seulement là pour gérer les affaires avec les compagnies de cinéma. Ce serait pas mal d'encourager les nouveaux, les collègues en marge du système, puisqu'on est des pairs.

Finalement, l'arrangement a eu lieu, mais sans encouragements, ce que déplore le créateur. Il avoue ne pas assister aux réunions syndicales et raconte s'être déjà intéressé au secteur du doublage, mais a délaissé les réunions à cause du système de copinage qui y prévaut. On fait appel à lui pour manifester contre le doublage en France, mais quand il s'agit de lui donner des contrats, il n'y a pas de partage. Ce sont les mêmes qui doublent tous les films, affirme-t-il, et c'est un peu triste pour les autres acteurs et pour le public qui doit entendre toujours les mêmes voix. Il ne voit pas l'intérêt de s'impliquer dans le syndicat qui, comme dans la plupart des organismes, fonctionne à la petite politique et c'est une perte de temps. Le travail artistique intéresse peu, et « peut-être ils ont raison, ils sont là pour défendre les intérêts de tous. Il y a des danseurs, des danseurs nus aussi, des chanteurs de cabaret... c'est vaste. » Sa carte de membre lui permet de faire de la publicité, ce qui est payant. Elle donne aussi un statut de professionnel. Ismaël, bien qu'il ne connaisse pas la loi, démontre une pointe de fierté. C'est mieux qu'en Amérique-Latine où les artistes n'ont aucune reconnaissance. Il parle peu de la couverture sociale : caisse de retraite, assurance médicale ou autre. Il ne compte pas sur son syndicat artistique pour l'aider, car il ne gagne pas suffisamment sur scène. Il ne se soucie pas trop de son futur et compte plus sur le syndicat de son emploi salarié pour les assurances. Et sur l'absence de débats idéologiques ou esthétiques dans le milieu, il rajoute :

Mais le pire c'est qu'il n'y a pas d'autres mouvements. S'ils n'existent pas, c'est qu'on n'en a pas besoin. Je ne sais pas pourquoi, mais le besoin ne se fait pas sentir [...] Ce serait bien venu, tout de même, un théâtre brechtien, par exemple, avec lequel je ne serais pas d'accord forcément, mais... L'important c'est qu'il y ait une autre parole⁸⁵.

Formation

Ismaël estime qu'un bon comédien n'a pas besoin d'école et même que ça pourrait lui nuire. Ici, au Québec, il s'agit de bien faire sa job « c'est comme un métier, mais pas un art. Les acteurs se ressemblent tous. Les gens de l'UQAM se ressemblent, un comédien de l'École nationale... il a des tics, des façons de jouer, dans le sens péjoratif. Il y a de très bons comédiens qui viennent de ces écoles-là, mais ils ont des tics ». Les comédiens ne s'intéressent pas à l'art du jeu. « L'important c'est de vivre de son métier, être comme quelqu'un d'autre ». Mais il insiste pour dire que les acteurs ne sont pas comme tout le monde. Un artiste est différent, sinon ce n'est qu'un choriste.

Ismaël a une formation de comédien, complétée par des études en cinéma et en littérature. Il a fait une partie de ses études en cinéma au Québec quand il s'y est installé il y a quinze ans. Auparavant, c'est dans une école très particulière, pour laquelle il ne tarit pas d'éloges, qu'il a étudié pendant quatre ans. Le comédien latino-américain parle avec enthousiasme de l'équipe d'enseignants que regroupait cette école. Un moment heureux où des artistes de divers courants se sont retrouvés en un même lieu : des Espagnols, des États-Uniens, des Salvadoriens formés aux États-Unis, des Argentins. Une école où se côtoyaient des élèves ou des élèves d'élèves de Brecht, Stanislavski, Grotowski, Artaud, LeCoq, le Kitis, le Manhattan Project. L'intellectuel de gauche qu'il était a découvert d'autres voies. Il se rappelle avoir protesté contre « Tchekov, le bourgeois », car les jeunes révolutionnaires ne juraient que par Brecht jusqu'à ce que l'École leur montre d'autres avenues, dont les cours d'expression corporelle et surtout l'exploration sensible des rituels autochtones. Sans reprendre son souffle il rappelle comment la lecture, grâce à laquelle ils apprenaient le monde, était importante, de même que le développement d'une culture personnelle et générale. Il est en constante remise en question à la recherche d'autres voies pour ne pas rester figé. Sa formation à l'école a duré quatre ans, mais il n'avait pas toutes les ressources parallèles qui existent ici comme la musique ou l'escrime, par exemple.

⁸⁵ Ismaël déplore l'absence de polémique, de débats d'idées.

La formation est nécessaire, mais pas forcément à l'école. La pratique tient lieu de formation, comme un maître guide un élève. L'école conserve les traditions, ce qui est nécessaire, mais en Amérique ça n'existe pas.

L'école c'est comme l'Académie. Il faut une Académie pour qu'il y ait une anti-académie. Mais à l'Académie ça va changer plus lentement et c'est tant mieux. Il faut l'attaquer, mais la conserver comme base sinon le savoir va se perdre. C'est la seule façon d'inventer [avoir un passé] sinon les créateurs n'ont pas de références et pensent souvent être des inventeurs d'approches nouvelles.

L'institution est nécessaire, c'est la référence de base (le passé) pour pouvoir évoluer par rapport à « quelque chose ». Dans les Amériques, il y a moins de traditions qu'en Europe. La formation est importante pour développer des outils de survie, pour acquérir certaines techniques comme la narration et le doublage, utiles à la survie de l'acteur, car rares sont ceux et celles qui vivent du théâtre. C'est épuisant le nombre de pièces qu'il faut enfile pour arriver à en vivre (sans excès). À ce rythme, « comment tu peux te concentrer sur une pièce? Comment peux-tu devenir profond? Tous les théâtres traitent de thèmes très profonds, mais la réflexion ne dure que quinze minutes de ta vie, alors c'est pas sérieux ça! » L'école ne crée pas l'artiste, l'école ne fait pas le talent, mais fournit des outils pour le développer. La cote la plus haute va à l'École nationale, puis au Conservatoire, viennent ensuite les cégeps et universités. La corrélation-école officielle/emplois relève plutôt de l'industrie. Mais le préjugé favorable dont les établissements subventionnés jouissent se justifie par le fait que les acteurs y font un travail intensif, sont interdits de jouer à l'extérieur de l'institution, et sont entourés de professionnels de la scène en plus d'avoir déjà, à leur sortie, quelques productions à leur actif. Ils ont été en auditions pendant trois ans en quelque sorte. Les autodidactes, eux, sont moins considérés dans le milieu, car il se peut qu'ils fassent du théâtre en dilettante ou que leur formation ne soit pas complète, ce qui n'enlève rien au talent. Il faut les évaluer au cas par cas. C'est en audition que ça se passe et cela explique les préauditions au Quat'sous et ailleurs. Toute cette hiérarchie de la formation n'enlève rien aux acteurs autodidactes, car elle ne garantit pas de travail aux diplômés des écoles officielles. De plus, les barrières sont nécessaires partout pour accéder à un désir. Ismaël estime que la formation continue est importante pour permettre à l'acteur de se renouveler, de remettre en question ses acquis. Le comédien ne sait jamais où il va apprendre. Ça peut être toutes sortes de choses et des choses insoupçonnées. On ne peut pas s'arrêter définitivement. De toute manière, il ne quittera jamais la scène et continuera

son exploration où il pourra. Son épouse étant comédienne, membre de l'UDA et partenaire de travail, il n'a pas de pression pour passer à autre chose. « C'est trop tard, j'ai déjà le venin dans les veines... ».

CHAPITRE 4

L'INTERPRÈTE, LE CRÉATEUR ET LE CITOYEN

4.1 Le Milieu de l'interprète

Les artistes qui viennent de témoigner maintiennent une pratique artistique, aussi minime soit-elle. Ils donnent l'impression d'être seuls, et pour certains d'être peu préparés à la dure réalité du marché. Ces acteurs issus de toutes les classes sociales vivent sur le qui-vive et ne sont pas différents du citoyen ordinaire. Ni leurs lieux de vie, ni leurs vêtements, ni leur alimentation ne les distinguent de la moyenne, rien ne dépasse. Ils sont des marginaux idéalisés. Professionnels autonomes, c'est discrètement qu'ils revendiquent le droit à la pratique de l'art du jeu. Ils passent beaucoup de temps à imaginer des moyens de ne pas renoncer à la scène. D'un côté ils ont un sentiment d'impuissance, et de l'autre ils se savent responsables de la destinée de leur association professionnelle. Évidemment, les témoins se forgent une opinion depuis leurs réalités propres, comme chaque acteur, comme chaque citoyen. On ne peut partir que de soi-même.

Voyons, maintenant quelques préoccupations exprimées par les témoins. Que ce soit en tant qu'**acteur**, avec leur **agent**, face aux **producteurs** dans le **jeu du marché** où la **compétition** sévit, ils font appel au **syndicat**. **Formés et uniques** les témoins comptent sur leurs **réseaux** et leur besoin de jouer pour créer. Ici, nous tentons d'expliquer comment chaque élément s'inscrit dans l'organisation du travail.

Acteur/Agent. L'agent joue un rôle important dans la vie de l'artiste qui multiplie ses présences à l'écran, surtout. La sporadicité des contrats rend parfois difficile la maîtrise des données syndicales pour les acteurs. Dernier intermédiaire de la chaîne, l'agent libère l'acteur de certains aspects de la négociation et atténue les jeux de l'ego inhérents à la pratique. Il voit également à la conformité des contrats aux règles syndicales, et cherche à obtenir un maximum pour l'artiste, en général, puisqu'il se rémunère en prélevant un pourcentage des

cachets. L'agent travaille pour l'artiste avec lequel il entretient des relations d'affaires, mais celui-ci a peu de pouvoirs réels dans la négociation des contrats, exception faite des têtes d'affiche. Finalement, c'est l'agent qui décide des acteurs qui seront proposés aux agences de casting. Aussi, la composition de son « écurie » pour employer un langage du milieu, doit comprendre une variété de « poulains ». De son côté, l'acteur avec ou sans plan de carrière devient, aux mains de l'agent, un produit à vendre. De nombreux intervenants le précèdent avant une production : auteur, producteur, réalisateur, agence de casting, agent d'artiste. Dans sa stratégie individuelle, il sait que l'absence est coûteuse : loin des yeux, loin des rôles. L'acteur doit fructifier chaque moment en présence d'un producteur, d'un agent ou de toute autre personne susceptible de le mener à un contrat. Que ce soit en audition, en formation ou en réunion il doit, sur place en temps réel, évaluer l'environnement et mettre en œuvre une tactique éclair. Ne pas se faire oublier, accepter des humiliations, générer des projets. De constants compromis. Bien que polyvalent, l'acteur est interchangeable et étiqueté. Aussi, selon les offres, il jongle avec ses jours de congé et ses vacances. Il sacrifie une partie de sa vie active pour « assouvir son besoin de théâtre ». Rien n'est jamais acquis et, pour bon nombre d'acteurs, malgré le stress et la solitude, il s'agit d'un mode de vie obligé.

Jeu du marché. Joanie nous envoie sur la piste du secret entourant les termes d'un contrat. Tout comme elle, Élisabeth Chouvalidzé explique l'intérêt du secret. Tout d'abord, le contrat ne concerne que l'acteur et le producteur. Ensuite, la divulgation de ses termes expose l'acteur aux producteurs. Ces derniers détiendraient une information privilégiée quand il y a négociation. Ce secret permet aux acteurs plus en demande et plus expérimentés de travailler avec de plus jeunes compagnies à moindre coût (à l'intérieur des normes UDA). Le montant du cachet est une mesure de la popularité et des talents de l'artiste, ainsi que de son aptitude à négocier. Quant à la conciliation travail/famille, c'est-à-dire la souplesse du milieu face aux responsabilités familiales des artistes, certains secteurs professionnels conviennent mieux aux horaires des parents, comme le théâtre jeunesse et le téléroman. Le réseau de soutien des mères artistes professionnelles est égal ou moindre à celui des autres travailleurs autonomes. En fait, il est très difficile de prétendre à une famille en étant comédienne de théâtre. Joanie affirme qu'il est normal qu'une femme n'invoque pas ses enfants pour déroger aux règles. Les employeurs ou producteurs seraient tentés de les remplacer par des célibataires ou des hommes. Ce débat sur le comportement des

femmes au travail évolue depuis des années dans tous les milieux de travail, et les acteurs n'ont pas trouvé de solutions originales.

Producteur. Il est indéniable que le producteur a un grand pouvoir dans l'obtention de rôles, mais règle générale, il reste derrière les grandes agences. En effet, le travail de sélection est souvent délégué aux agences de casting et de moins en moins aux réalisateurs. Le producteur donne les paramètres pour la sélection, et des images lui sont envoyées. Il lui arrive d'assister aux auditions. Il peut être à la recherche d'une nouvelle tête, où se laisser embarquer par une proposition audacieuse d'un acteur, à première vue, incompatible avec le rôle. Mais la plupart du temps, il recherche la notoriété et des têtes d'affiche pour les premiers, seconds et troisièmes rôles, afin d'attirer un plus large public et de rentabiliser l'entreprise. Les impératifs de l'industrie commandent ses actions. Toutefois, la plupart des postes concernent la publicité, accessible à un plus grand nombre mais pour des petits rôles. Les agences de casting ont donc un plus grand pouvoir que les agents d'artistes, et sont plus associées aux producteurs qu'aux artistes bien qu'elles représentent, aussi, quelques acteurs. Certains artistes, sans agents, font affaire directement avec ces grandes agences. Au théâtre, les choses se passent autrement. Il n'y a généralement pas d'auditions, ce sont les réseaux divers qui opèrent. L'acteur lui-même peut produire, dans ce cas, il fera également appel à ses réseaux.

Compétition. La loi sur le statut de l'artiste ne protège pas l'emploi des artistes. Malgré la présence d'écoles de grande qualité, n'importe qui peut devenir acteur. C'est une réalité occidentale depuis que le théâtre a quitté la sphère du sacré dans la Grèce antique. La formation compte pour beaucoup dans l'évaluation de l'acteur « nouveau » et pour l'intégration de certains réseaux, mais en même temps le syndicat accepte tous ceux qui cumulent le nombre d'heures réglementaires sur scène et à l'écran pour accéder au titre d'artiste professionnel. Avec l'octroi d'un demi-permis pour la figuration, il sera aussi possible de devenir figurant professionnel. C'est en quelque sorte la reconnaissance de la formation sur le tas et de l'autodidacte. Mais, comme la scène et l'écran sont de plus en plus occupés par des gens de toutes sortes, la notion d'artiste se trouve diluée dans le grand ensemble des membres de l'UDA dont les acteurs, principalement, gardent la direction depuis très longtemps. La compétition est ouverte à tous. D'un autre côté, cet effet contre-intuitif à

l'avantage de renforcer le membership du syndicat, et d'augmenter ses revenus pour améliorer les conditions de travail de ses membres.

Affiliation. Nécessaire pour travailler, l'affiliation au syndicat a des avantages certains. Outre le fait d'encadrer ses membres financièrement (ex. épargne pour la retraite), l'Union offre une gamme de produits, dont une trousse d'assurances. L'Union établit une échelle salariale pour déterminer les services auxquels le membre aura droit. Un revenu minimum annuel en contrats UDA est requis pour avoir accès aux avantages sociaux. Seuls deux des six témoins en profitent, et ils font partie de la minorité du grand ensemble à en tirer profit. Fort de la loi, le syndicat oblige les producteurs à verser des cotisations pour financer ses services et négocie des conditions de travail décentes pour ses membres -le normatif : horaires, déplacements, repas, etc. ainsi que les cachets, bonis, heures supplémentaires, droits de suite, etc.). Il protège les droits des artistes et impose des pénalités aux producteurs délinquants. La force du nombre, et la compétence de ses administrateurs lui ont même permis de mettre sur pied la Caisse de sécurité des artistes, CSA (coopérative financière) maintenant dirigée par des artistes. Elle s'est dotée, également, d'une fondation pour venir en aide aux artistes dans le besoin⁸⁶, et des mesures fiscales permettent à quelques artistes de tenir le coup pendant les périodes chômées involontairement. En plus de sa tâche administrative, l'UDA, poussée par les acteurs du secteur, revendique le doublage⁸⁷ local pour ses membres actifs, et fait du développement de marché international en Amérique latine. Elle milite, toujours à l'international, en faveur de la diversité culturelle pour parer à l'hégémonie d'Hollywood, et pour protéger des emplois locaux.

Pour compenser la diminution du nombre de représentations garanties, l'UDA propose le paiement des répétitions séparément du cachet, qui fait l'objet de négociations entre le syndicat et les associations de producteurs. Lors de notre rencontre avec madame Desroches en 2005, nous lui avons demandé comment les producteurs institutionnels –déjà peu

⁸⁶ Tout comme l'Amicale des débuts : une forme de charité en l'absence de filet social.

⁸⁷ Certains acteurs en vivent, et plutôt bien. Mais leur revenu dépend des « majors » états-uniennes -les grands producteurs de film-, car plus il y aura de films doublés sur place et mieux ils vivront. Bien que l'UDA ait démocratisé le processus de sélection en imposant des auditions, ce sont toujours les directeurs de plateau, tels des réalisateurs qui ont le dernier mot, et qui choisissent les candidats de leurs réseaux, tout naturellement. Plusieurs acteurs dénoncent cette monopolisation du marché du doublage par un petit groupe d'acteurs. Déjà en réservant cet atelier aux membres actifs, le syndicat privilégie une partie de ses cotisants, et en irrite une autre : les stagiaires qui peuvent garder ce statut longtemps. Ainsi, la compétition est réduite.

soutenus- pourraient payer ces suppléments aux acteurs, bien que la revendication soit légitime. La stratégie de l'Union consiste, selon elle, à revendiquer le paiement des répétitions, ce qui obligera les producteurs à augmenter le montant de leurs budgets en demandant plus de subsides à l'État. Le pari est que le gouvernement se conformera à ce changement majeur dans la rémunération des acteurs, et augmentera ses subventions. Depuis l'entrée en vigueur de cette nouvelle mesure, dans les théâtres institutionnels, certains acteurs se plaignent de ne pas voir de gains réels car plusieurs directions utilisent la tactique des vases communicants pour baisser le cachet, compensé par le paiement des répétitions, disent-ils. Ainsi, le montant global déboursé est le même que dans les contrats précédents et l'artiste n'est ni gagnant, ni perdant, c'est le statu quo. Des producteurs affirment se donner deux à trois ans pour adapter leur budget à la nouvelle réalité, mais l'absence de consignes ou de mesures de transition irrite des acteurs qui s'attendaient à gagner plus. Il appert que la mesure rapporte, avant tout, aux acteurs embauchés au tarif minimum réglementaire, et aux plus expérimentés qui savent négocier. Entre les deux, dans la « classe moyenne des artistes institutionnels », s'il n'a pas de qualité de négociateur l'acteur devra attendre le redressement des budgets des producteurs pour profiter pleinement de la nouvelle règle de paiement des répétitions.

Depuis quelques années, le syndicat propose de la formation continue sous forme de stages d'initiation, principalement. Les stagiaires bénéficient de tarifs préférentiels. En revanche, ils sont exclus du doublage et de la publicité, deux ateliers des plus lucratifs. Mais, même en tant que membre actif, il est difficile d'obtenir un contrat de doublage. Malgré les campagnes de sensibilisation, le travail au noir est chose courante parmi les membres, nous révèlent les procès-verbaux de l'UDA. Des sanctions sont prévues à cet effet, mais il est difficile de dire si elles découragent cette pratique illicite, mais essentielle à la survie du milieu.

Pour ce qui est du travail invisible et des périodes chômées, l'Assurance-emploi est incompatible avec le statut de travailleur autonome. Cette situation, jumelée à la quasi-absence de financement public et privé des arts, a pour effet de limiter la prise de risques par l'acteur. De fait, les revenus artistiques permettant difficilement de vivre correctement, les périodes chômées sont consacrées à la recherche d'emploi plutôt qu'à la recherche artistique et à la création d'emploi. La motivation des acteurs à multiplier les contrats pour survivre, les entraîne dans une compétition constante avec, de l'avis général, d'autres pigistes moins solidaires. Une conséquence accentuée par l'absence de filet social. Randy

Duniz de l'ACTRA affirme qu'il faut rester vigilant car le ministère du Revenu ne désespère pas de pouvoir salarier une partie des artistes interprètes. Les témoins se disent peu impliqués dans leur syndicat faute de temps ou d'intérêt. Il est de notoriété publique que les assemblées générales réunissent peu de membres. Mais le syndicat est assez solide pour se passer de la participation de la majorité de ses membres.

L'ACTRA (Association of Canadian Cinema, Television and Radio Artists), deux fois plus grosse que l'UDA, fonctionne sensiblement de la même manière que l'association francophone sauf qu'elle s'est adaptée à la réalité des anglophones de Montréal en exigeant six permis⁸⁸ pour devenir membre actif. À l'ACTRA, le doublage et la publicité sont ouverts à tous, et l'acteur peut combler de ses poches le manque à gagner pour accéder aux assurances diverses. La publication mensuelle de l'ACTRA contient des renseignements sur les auditions, et le syndicat organise, entre autres, des visionnements de courts-métrages. D'autres aspects diffèrent, mais comme la totalité de nos témoins est francophone, nous avons peu entendu de critiques sur le syndicat anglophone. Disons, pour les besoins de ce mémoire, que l'UDA et l'ACTRA ne se reconnaissent mutuellement que partiellement. Aussi, le processus d'affiliation est à faire des deux côtés. Cette absence de reconnaissance occasionne des frais supplémentaires importants pour l'artiste.

L'UDA représente une grande diversité de travailleurs. Bien qu'ayant fragmenté ses membres en secteurs, elle doit se comporter comme une centrale syndicale dont les secteurs sont autant de petits syndicats. Leurs performances dépendent de bien des éléments, dont l'implication des membres, et la « rentabilité » pour les artistes et la « centrale ».

Formation. Bien qu'essentielle, la formation n'est pas un gage de réussite. À la sortie de l'école, elle donne des repères aux producteurs et ouvre certaines portes à l'acteur, dont celles de réseaux déterminants pour la suite. Mais après les débuts, cela n'a plus d'importance, car l'acteur sans aucune formation, ou l'autodidacte (formation à la carte) peut avoir autant de talent que ses collègues formés. Les artistes formés en école apprennent à bâtir un c.v. et se munissent très vite de photos pour se trouver un agent. Mais apprennent-ils le fonctionnement en compagnie ou en autogéré? En 1992, à l'ACT,

⁸⁸ Le coût de chaque permis étant très élevé, l'acteur se trouve à payer pratiquement le même montant dans les deux syndicats.

nous avons organisé une petite campagne de sensibilisation auprès des finissants des Écoles sur la réalité du marché. Cette initiative est née du nombre croissant de nouveaux membres catastrophés après une première expérience dans le Milieu professionnel⁸⁹.

Différence. La différence ethnique pose problème dans tous les pays et se vit de manière plus aiguë quand une couleur (même locale) ou un accent identifient spécifiquement l'acteur. Ce dernier est souvent condamné à jouer son propre rôle, quand il trouve du travail. L'ACTRA, consciente de cette réalité des minorités visibles, n'exige d'elles que la moitié des six permis pour devenir membre. Bien que ce type de mesure cherche à enrayer la discrimination raciale, elle a parfois l'effet inverse en donnant l'impression que l'acteur est sélectionné non pas pour ses talents, mais pour sa différence. L'UDA n'a pas jugé bon d'instaurer de telles mesures en invoquant la règle qui, à l'Union, admet rarement l'exception. La diversité culturelle est toujours difficile à faire accepter. Au Québec, au Canada et en Occident, la couleur fait peur. Malgré les apparences d'ouverture culturelle, les employeurs sont peu enclins à employer des Noirs, en dépit d'un niveau de scolarité comparable aux autres. Il semble que ce soit la couleur (latinos, arabes ou autres également) qui pose problème particulièrement⁹⁰. Le milieu artistique fait des efforts à cet égard. Ajoutons que tous les acteurs sont soumis au dictat de l'apparence. À preuve, selon que l'on soit grande, petite, grosse, blonde, joufflue... les rôles offerts sont très différents. On entend souvent les acteurs se plaindre d'être confinés aux mêmes rôles, correspondants à une image stéréotypée de leur type physique. Le théâtre échappe à cette réalité, parfois.

Réseau. Des réseaux divers se partagent le champ artistique. Ils sont essentiels à la carrière de l'artiste et constituent le groupe de soutien de ce dernier, généralement esseulé. Pour intégrer un réseau l'acteur doit, entre autres, se prêter aux jeux mondains pour se faire voir dans les événements importants ou pertinents.

⁸⁹ En 1987, à Nanterre (France), Émile Kaupferman donnait un cours intitulé : *L'industrie du spectacle*, obligatoire dès la première année de la licence (bacc.). Ce cours avait le mérite de dissuader les moins tenaces et de préparer les plus persévérants à la réalité industrielle qui les attendait. L'UQAM offre un cours semblable.

⁹⁰ Lire à ce sujet le rapport de recherche de James L. Torczyner intitulé *Diversity, Mobility and Change : The dynamics of Black Communities in Canada*. McGill consortium for ethnicity and strategic planning.

Créateur/producteur. Tous les artistes n'aspirent pas à multiplier les contrats à la scène et à l'écran, certains préfèrent la recherche de fond sur le long terme, le développement d'une création par étape. Ce sont des interprètes créateurs, et souvent producteurs de leurs créations. D'autres interprètes se voient abandonnés par les producteurs après une bonne carrière, et entreprennent de se créer des rôles en devenant créateur et producteur. Cette prise en charge de sa pratique sort l'artiste de sa position attentiste et comble son besoin de créer et d'interpréter. Le vrai dilemme de l'acteur est d'arriver à vivre et à jouer; certains vivent pour jouer, et ils sont nombreux à jouer leur vie. L'artiste producteur est souvent un créateur d'emploi précaire, mais un preneur de risques peu considéré, d'autant que l'hyper réglementation, la rareté du public et les coûts fixes et connus d'avance (lieux de répétitions et de représentations, acteurs, techniciens, costume, etc.) annoncent la plupart du temps, un échec financier. L'entreprise privée, étant rarement désintéressée, est peu encline à investir dans des projets à haut risque. Souvent, le créateur-producteur met plusieurs années à se remettre d'une production, même avec un succès d'estime, et l'appui des médias habituellement peu présents hors du milieu industriel. L'absence de tradition théâtrale, et de mécénat, au Québec, empêche les commanditaires privés et publics de se rapprocher du théâtre. Le créateur-producteur est soumis aux mêmes règles syndicales que les producteurs institutionnels, sauf pour les cachets qui sont diminués et certaines mesures qui sont aménagées en négociation pour correspondre, dans la mesure du possible, à leur réalité spécifique. L'acteur va parfois devoir user de son imagination pour contourner les structures conçues pour un mode de production standardisé (convention oblige). L'absence de financement public adéquat fait que l'acteur producteur investit, quand c'est nécessaire, de son propre argent pour mener à bien un spectacle; investissement officiel, ou bénévolat, il n'a pas le choix s'il veut jouer. C'est la loi du marché.

L'Autogéré inc. L'exemple qui suit sur « l'Autogéré inc. »⁹¹, sert bien notre propos pour illustrer les étapes de la production d'un créateur-producteur, certains écueils et des tactiques de contournement du système.

Une fois son intégration professionnelle « assurée » -à temps partiel sur le marché du travail et à temps plein dans les arts-, le créateur-producteur trouve une équipe avec laquelle il

⁹¹ Malgré leur incorporation, et à cause de l'absence de personnel et de revenus fixes, nombre de petites compagnies fonctionnent comme des autogérées déguisées en corporations.

peut explorer, façonner son corps, développer une esthétique et confronter ou commettre un texte. Il commence par une première étape de travail invisible. Une étape fantôme qui se fait dans les cafés, les salons, les sous-sols, les studios, les bords de lac; une étape de liberté totale et souvent de secret complet qu'il convient de préserver ainsi; une étape où naissent et meurent les idées, où se soude l'équipe et se confirment la pertinence et la viabilité du projet (évaluation des ressources immédiates et potentielles). Puis, c'est la seconde étape qui consiste à trouver une salle de répétition, un lieu de travail soit en payant de ses poches, soit en concluant des accords d'échanges de services avec un propriétaire. Les plus habiles ou chanceux trouveront des arrangements à long terme et pourront amorcer le travail d'exploration. Les autres iront de salle en salle, profitant rarement de pauses forcées entre deux espaces, étant plus occupés à trouver l'argent pour continuer. Ismaël, Barbara et Bérénice ont tous emprunté cette avenue à un moment ou à un autre et continuent de le faire, car ils savent que c'est le seul moyen de jouer en attendant l'appel d'un metteur en scène ou d'un réalisateur.

Après la période d'exploration, quand l'équipe décide d'entreprendre la production du spectacle en autogestion -où investissements, risques et profits sont partagés-, c'est le syndicat, première instance officielle, qui intervient pour expliquer aux acteurs le travail en autogéré. Son représentant met en garde l'équipe autogérée, car le partage des risques amène souvent des surprises, à coups sûrs des déceptions et parfois des conflits.⁹² Il est préférable de se comporter en producteur/employé pour bien déterminer les responsabilités et mieux rémunérer les acteurs, le premier souci de l'Union. C'est en substance le discours du syndicat. Mais la plupart du temps, les spectacles sont déficitaires, aussi, la solution de l'incorporation est très risquée pour les acteurs devenus producteurs, car les déficits ne sont pas partagés par l'équipe, mais assumés par le ou les responsables. À partir du moment où le regroupement devient corporation donc employeur, l'Autogéré inc., l'acteur producteur devient « l'adversaire officiel » de son propre syndicat.

Puis pour faire connaître son existence, l'équipe doit accéder, de préférence, à une salle institutionnelle qui assure une couverture de presse raisonnable. L'espace de vie d'une pièce

⁹² Nous avons pu le constater lors de séances de griefs à l'Union des artistes. Madame Picard faisait partie de l'équipe de l'UDA, et nous de celle de l'ACT.

n'est pas forcément choisi en fonction de l'esthétique de la proposition, mais parfois pour des raisons stratégiques. L'esthétique de la pièce s'en trouve forcément altérée. D'ailleurs, la plupart du temps, l'équipe éprouve la scène à peine quelques jours avant la première. La grande majorité des spectacles, dont parle la presse, sont diffusés dans les salles de théâtre institutionnelles.

Une fois la location d'une salle professionnelle acquise, l'Autogéré inc. va suivre le parcours « préformatté » depuis la fin des répétitions jusqu'à la postproduction, en passant par la courte diffusion. S'il a de la chance, avec la petite subvention accordée par le ministère de la Culture ou le CALQ (Conseil des arts et des lettres du Québec), le producteur pourra payer rapidement la salle, les techniciens, les acteurs, les agences de publicité et les attachés de presse, qui se partagent les clients des salles subventionnées.

Le fait est que lorsque tous les secteurs de la production ont encaissé leurs honoraires, il reste aux créateurs-producteurs des dettes et parfois des cachets, sauf s'ils sont incorporés, comme notre compagnie, Autogéré inc. Dans ce cas, ils auront chacun le « minimum Union » garanti⁹³. Mais dans les cas extrêmes, il arrive que les acteurs remettent leur chèque discrètement à la direction de l'Autogéré inc. Laquelle direction cotisera à l'UDA pour contribuer à la caisse de retraite et autres services syndicaux des acteurs. Officiellement, les acteurs admettront avoir respecté les limites d'heures de répétitions imposées par le syndicat et ils diront avoir été payés selon les normes de l'UDA. L'autre cas de figure, plus courant, est celui où les acteurs gardent leurs chèques, et le producteur omet de payer ses cotisations au syndicat. Il sera inscrit sur une liste de producteurs irréguliers, interdits aux membres en règle de l'UDA. Mais les conséquences pour les acteurs sont plus graves car ils perdront une partie de leur cotisation de caisse de retraite. Rappelons que dans le cas qui nous occupe, celui de la troupe,⁹⁴ l'Autogérée inc., producteurs et artistes sont les mêmes. Ils glanent des fonds çà et là, dans les divers ministères.

⁹³ L'acteur ne devrait pas trop y perdre. Mais du point de vue du producteur c'est plus difficile.

⁹⁴ Ce vocable, depuis le virage commercial du théâtre des vingt dernières années, est associé à de l'amateurisme. Il est préférable d'employer le terme compagnie, dont émane le professionnalisme.

4.2 Négociations, compromis et libertés dans la pratique du jeu

Entre l'interprète et le producteur, bien des acteurs se contentent, quand c'est possible, de leur rôle d'interprète exclusivement ; le dernier maillon de la chaîne, celui sans qui un spectacle est impossible. Mais pour l'interprète comme pour le créateur-producteur, ce sont les périodes creuses et la rareté des rôles intéressants qui sont les plus redoutées. En l'absence de contrats, les acteurs cherchent à se maintenir en forme et s'ils en ont les moyens, vont se perfectionner. Mais trop souvent la période de perfectionnement se prolonge indéfiniment, et l'acteur qui n'a pas les moyens et la folie de s'autoproduire finira, comme la majorité de ses pairs, par se convertir à un autre métier.⁹⁵ Il faut dire que la production théâtrale, sans moyens, est une activité intense qui perturbe souvent le rythme de vie habituel du citoyen, tout en l'appauvrissant financièrement. Ismaël « s'autofinance » et vit sa vocation avec ou sans argent, mais il ne joue pas tant qu'il voudrait et se contente d'explorer en attendant l'occasion, les auditions et les contrats. Mais une jeune créatrice de la relève qui cherche à escalader les remparts de ses aînés, réplique qu'il y a un problème de communication :

Il n'y a rien qui passe entre les instances politiques et la relève⁹⁶. Elles n'y comprennent rien. Leur conception de notre réalité reste à un niveau très théorique. Ils ne savent pas ce que ça veut dire, aller vendre du chocolat chaud dans un petit café, après avoir travaillé 8 heures de ta journée sur ta compagnie de théâtre. De finir son shift à 2 heures du matin, d'avoir une réunion de production le lendemain matin à 9 heures...⁹⁷

L'État ne reconnaît pas le travail invisible, le syndicat non plus. Sa structure (ses ententes collectives) correspond au schéma des productions plus commerciales ou institutionnelles, les seuls employeurs tangibles. En France, le régime des intermittents du spectacle avait pour but, entre autres, la reconnaissance de cette étape essentielle à la création.

Le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle est, bien sûr, déficitaire et, dans l'état actuel, structurellement ingérable. Bien sûr, il y a des abus [...]. Le plus gros scandale n'est-il pas cependant dans l'utilisation de ce système par

⁹⁵ Le gouvernement vient de s'engager à soutenir les artistes engagés dans leur reconversion professionnelle.

⁹⁶ Relève désigne une réalité, en principe, réservée aux moins expérimentés, mais qui dans les faits, correspond aussi à la réalité d'acteurs et de plusieurs compagnies plus expérimentées ou connues.

⁹⁷ CQT. Décembre 2005. Marcelle Dubois in *Des gens et des idées numéros 8*, p.3.

les maisons de production pour rémunérer leurs employés? [...] Le régime des intermittents doit être considéré comme une exception culturelle et son financement impliquer les partenaires sociaux et l'État, mais nécessiter aussi, sans doute, un prélèvement sur les bénéficiaires culturels, une sorte de redevance imposée à tous ceux qui s'enrichissent grâce à la culture, ou à l'« aculture », comme les chaînes de télévision privées⁹⁸.

Dans un document de réflexion sur la crise des intermittents la commission des Affaires culturelles du Sénat réaffirme l'importance du maintien du principe, tout en révisant les modalités⁹⁹. C'est avec les mesures de protection gouvernementales (sécurité sociale) et les indemnités de chômage que l'acteur français arrive à gérer l'alternance travail/chômage. De même, au Québec, les artistes sont protégés par certaines lois universelles (ex. Assurance-maladie) grâce auxquelles il peut survivre. Mais, le travail invisible, ici, est laissé aux soins du travailleur autonome qui lorsqu'il n'a pas de bourse d'exploration doit trouver ou déboursier, lui-même, l'argent nécessaire correspondant souvent à la capacité de survivre sans trop travailler en dehors de son projet, ou hors le théâtre. Aujourd'hui, une étude du ministère de la Culture¹⁰⁰, affirme que « le revenu des artistes varie considérablement d'une année à l'autre en raison principalement de leur statut de travailleur autonome, et conséquemment de l'intermittence de leurs activités professionnelles » (*Pour mieux vivre de l'art*, 2004). Malgré tout, l'espoir d'y « arriver un jour » et de profiter de cachets conséquents¹⁰¹ est bien réel chez l'artiste, plus résigné que victime. Dès lors contraint, il accepte de se livrer aux jeux aléatoires de l'offre et de la demande sur le marché des arts. La

⁹⁸ Claude Allègre. 2007. « Exception culturelle » in *L'Express.fr*, p. 2.

⁹⁹ « La politique d'exception culturelle [r]epose sur l'idée que la culture et l'art ont une importance telle qu'ils appellent une responsabilité publique particulière : la création artistique et sa diffusion doivent être soutenues et promues. C'est dans ce cadre que la puissance publique subventionne le théâtre, régule le marché du livre, soutient le cinéma et l'audiovisuel, etc. [C]ette politique s'est cependant développée en comptant trop sur le régime d'assurance chômage spécifique pour en assurer la rémunération. L'apparition de nouveaux intervenants, due en particulier à la libéralisation de l'audiovisuel et au développement de l'industrie des loisirs, a entraîné des dérives, permettant à de nombreux employeurs de faire peser sur l'assurance chômage le poids de la rémunération de leurs employés, même quand les professions concernées ne le justifiaient pas. Ainsi, les annexes VIII et X qui avaient notamment pour objectif de rémunérer le travail invisible de création ont été en partie détournées de leur rôle initial, indissociable de l'exception culturelle, sous le regard passif de l'État. Dans ces conditions, nous estimons que ce système original doit être maintenu dans son principe, mais réformé dans ses modalités, afin de revenir à l'objectif qui a présidé à sa création : atténuer, au nom de la solidarité interprofessionnelle, la précarité inhérente aux métiers liés à la précarité inhérente aux métiers liés à la création artistique [...] » (Valade, Jacques. Sénateur. Rapport d'information fait au nom de la commission des Affaires culturelles. *Session extraordinaire de 2003-2004. Annexe au procès-verbal de la séance du 8 juillet 2004*).

¹⁰⁰ Ministère de la Culture et des communications. *Pour mieux vivre de l'art – Portrait socio-économique des artistes*. Québec, février 2004.

¹⁰¹ Les cachets élevés des postes plus lucratifs ont tendance à amadouer les acteurs attentistes qui en découvrent les avantages ponctuellement.

compétition est féroce. Le phénomène du vedettariat fait en sorte que la même tête d'affiche se retrouvera sur plusieurs chaînes (parfois simultanément), dans plusieurs créations théâtrales et au cinéma en même temps. Elle jouera dans les théâtres privés, institutionnels ou non subventionnés. En terminant cette recherche, nous entendons Albert Millaire affirmer à la radio, comme d'autres avant lui, que dorénavant, la télévision est déterminante dans l'obtention d'un rôle au théâtre¹⁰².

Pour l'acteur qui chemine seul, l'agent d'artiste a pris une place importante et semble presque incontournable. De tous les témoins, seule Maxime encore stagiaire à l'UDA, n'a pas d'agent et négocie ses contrats seule. Mais elle frappe, tout de même, à la porte des agences de casting. Il y a très peu à négocier dans la majorité des cas, affirment-ils tous. Donc, la plupart des cachets n'étant pas négociables les acteurs ont très peu à dire sur leur rémunération. Le minimum légal est la norme¹⁰³. Mais quand l'occasion de négocier se présente, tous disent collaborer avec leur agent¹⁰⁴. C'est à lui de savoir ce que vaut chaque acteur afin de mieux négocier, quand cela est possible. Tout ceci participe du processus de marchandisation de l'acteur, une sorte de gestion des ressources humaines artistiques où l'acteur est à la disposition du producteur; où il attend le rendez-vous et s'y précipite pour peu que sa survie en dépende. Les témoins semblent en accord avec ce processus, mais entretiennent une certaine ambivalence avec leurs agents, qui ont tout de même le mérite de les libérer de l'acte de vente. Dans le même ordre d'idée, les artistes font l'envie de nombreux travailleurs autonomes, car depuis l'adoption de la Loi 90, l'UDA gère les cachets (à la demande de l'acteur), les pensions, les assurances. Ces services sont appréciés, car la seule gestion des horaires et des déplacements est souvent cauchemardesque pour les acteurs. Voilà un aspect de la pratique qui est pris en charge par le syndicat. Dans ce rôle, lorsque l'artiste est dans une bonne période, le syndicat est plus apprécié.

Avec l'expansion du milieu artistique, la place qu'occupent les agences grandit. L'ère des communications et des nouvelles technologies a ouvert de nouvelles avenues aux acteurs,

¹⁰² SRC. 15 juin 2006. *Tour de piste*. Montréal.

¹⁰³ Face à cette réalité l'UDA prend tout son sens, car en établissant un cachet minimum, elle permet au moins à l'acteur de percevoir un minimum respectable, à défaut d'être considérable.

¹⁰⁴ Le montant du cachet se fait par comparaison. On évalue un acteur par rapport à un autre du même calibre et de la même distribution quand c'est une tête d'affiche; pour les autres, on s'en tient au minimum syndical pour chaque catégorie de rôle.

mais leur terrain de jeu est de plus en plus envahi par les nouveaux communicateurs, ainsi que par le citoyen ordinaire. Cette réalité gêne la plupart des acteurs qui voient leurs parcours dévalorisés par l'instantanéité avec laquelle n'importe qui peut décrocher un rôle pour lequel un professionnel travaille pendant des années. C'est ce qui se dégage des commentaires des témoins et de quelques artistes dans les médias. Ils se sentent menacés et dépréciés. L'industrie de l'image est sans pitié et le syndicat peut difficilement agir sur cette tendance mondiale.

4.2.1 La force d'inertie

La grande majorité des acteurs reconnaissent l'importance du travail invisible autant que des répétitions et des représentations, mais bien qu'ils grondent on les entend peu protester sur la place publique contre les incohérences du système. Il n'en demeure pas moins que le syndicat travaille discrètement, parfois bruyamment, à faire avancer certains dossiers. Gilbert David s'étonne de ce qui semble être une posture de contentement des artistes, alors que « le théâtre nourrit difficilement son monde. Mais en même temps, à peu près personne dans le milieu théâtral ne semble souhaiter que l'aide étatique soit non seulement majorée, mais mieux ciblée. » (David, p.16). Les Québécois aiment beaucoup leur « star système », mais surtout leurs vedettes et ils sont nombreux, les artistes, à se conformer au marché; un marché qui ne souffre pas de perdre du temps, et pour qui les producteurs réduisent au minimum le temps de gestation, l'espace et le nombre de représentations. Ils sont encore plus nombreux, les artistes, à croire que les choses ne peuvent être autrement. Le système engendre sa propre force d'inertie. À partir du moment où il fut décidé qu'il était travailleur autonome, incorporé au sein d'un monopole syndical, pour l'artiste, déjà négligé par l'État, de nombreuses avenues se sont compliquées. Parallèlement, il voyait ses conditions de travail s'améliorer. À cet égard, il est intéressant de lire les propos de feu Serge Turgeon, président de l'UDA (1985 –1998) revenant d'une rencontre intersyndicale en Europe.

Donc en résumé, de toutes ces rencontres et de nos relations intersyndicales, je crois qu'on peut dire... que l'Union des Artistes, de par sa structure et son mode de fonctionnement, n'a rien à envier à qui que ce soit. Il faut nous rendre compte combien nous sommes bien organisés, et donc combien nous sommes efficaces vis-à-vis des membres étant donné la représentativité que nous exerçons dans tous les domaines de travail de l'artiste-interprète. En tant qu'organisme syndical

professionnel, nous faisons l'étonnement d'une bonne partie du monde et, j'oserais dire de tout le monde francophone.¹⁰⁵

Ne peut-on pas se demander si cette monopolisation de la représentation n'a pas enlevé aux artistes mécontents toute velléité de protestation? Dans cette relation de pouvoir, l'acteur pêche par « abus d'obéissance ». Sa servitude volontaire, qui n'est pas la léthargie, est générée par un système qui s'en nourrit, et qui fait de l'artiste un complice de sa propre destinée. Revenons à la France, pays avec lequel nous avons beaucoup d'échanges culturels. Les intermittents du spectacle qui sont descendus dans les rues de France n'ont pas réclamé le statut de travailleur autonome comme celui du Québec, mais bien le maintien de leur double statut dont celui de salarié avec droit aux indemnités de chômage. Selon Isabelle Sommier du CNRS, c'est « la faiblesse traditionnelle des organisations syndicales et artisanes »¹⁰⁶, et non une spécificité française, qui expliquerait la vigueur des groupes de pression en France. Le syndicat québécois UDA fort de 10, 200 membres arrive à peine à en attirer quelques uns en assemblée générale¹⁰⁷. Une réalité que déplore l'équipe de l'Union. Yannick Auer dans son mémoire sur l'Union des artistes, explique la léthargie des artistes par le type syndical de l'UDA,

Le syndicalisme étant maintenu dans « [l]e juridisme et le légalisme le plus strict [i] l devient rapidement une activité extérieure aux membres qui se replient dans l'apathie et l'indifférence [...] » (Doré, 1976). Cela laisse à la direction du syndicat les coudées franches. Les permanents dominant ainsi la vie syndicale. Et ce syndicalisme d'experts freine toute démocratie interne.¹⁰⁸

Nous avons là l'illustration d'un contrôle interne, involontaire, et nécessaire à l'organisation (par les outils juridiques) pour limiter les protestations de ses membres (conformité à des règlements éprouvés) et surtout pour les représenter adéquatement. Simultanément, un effet non désiré apparaît : les membres s'en remettent au syndicat, à la loi et aux règlements

¹⁰⁵ Serge Turgeon. 5 octobre 1985. *Rapport de la rencontre intersyndicale France-Belgique* in *Procès-verbal de la réunion du conseil d'administration*.

¹⁰⁶ Isabelle Sommier. 2004. Une France protestataire? In *Sciences humaines* numéro 46, Auxerre, p. 88.

¹⁰⁷ À l'UDA il n'est pas rare de voir des assemblées générales réunir 30 membres (incluant le personnel de l'Union), alors qu'une sectorielle comme celle du doublage intéressera 80 membres. Plus près de nous la mobilisation autour de la rémunération des répétitions à attiré 150 acteurs.

¹⁰⁸ Yannick Auer. 2000. *L'Union des artistes : analyse critique d'un syndicat d'affaires*, p.7.

pour les défendre. En effet, les réunions sectorielles sans enjeux sont désertes. La représentation est solide, la participation minime.

Dans le mémoire de l'UDA, déposé en 1986, les auteurs comparaient le statut de l'artiste dans divers pays. Dans le régime communiste, l'artiste est salarié de l'État, ce qui ne saurait être au Québec « où fleurit la libre entreprise et où prolifèrent les initiatives individuelles », affirment-ils dans le texte. Les auteurs ont donc regardé du côté de pays aux régimes plus proches du nôtre pour conclure que malgré le fait que La France et l'Allemagne protègent mieux leurs artistes, ce n'est pas le fait d'une loi particulière, mais bien parce que les lois générales du travail, là-bas, protègent mieux les travailleurs. Le débat a eu lieu, deux camps se sont opposés, l'un a gagné. Celui de la tradition, celui du libre marché contrôlé. Bien que la question revienne périodiquement avec chaque vague de nouveaux acteurs et les contacts avec l'étranger, les syndicats d'artistes tiennent mordicus au statut exclusif de travailleur autonome.

Paradoxal ou inavouable? Comment expliquer le comportement de l'artiste-collectif (décideur) devant cette question si déterminante dans le sort de nombreux membres? Nous reconnaissons que l'histoire syndicale du Québec est aussi celle de syndicats en forme de guilde. L'UDA est issue de cette mouvance. Est-ce pour cela que la cohabitation de deux statuts est-elle impossible? Nous n'avons pas de réponse à la fermeture assumée de l'UDA, mais le fait de détenir le monopole syndical l'autorise à évacuer le débat. Le gouvernement accorde un monopole et le sort de tous les artistes de la scène est lié à une forme de rémunération unique. La plupart des acteurs sont persuadés qu'il n'y a pas d'autre statut possible au Québec et en Amérique du Nord.

CONCLURE?

Le dilemme du prisonnier

Il s'agit [...] du dilemme devant lequel se trouvent deux criminels qui ont été arrêtés pour le même crime, mais contre lesquels la police ne peut avoir de preuve matérielle autre que la dénonciation qu'elle pourrait obtenir de l'un ou l'autre. Dans cette situation, chacun des deux prisonniers n'a que deux stratégies pour 's'en tirer': soit nier les faits, soit incriminer l'autre. Si tous les deux nient, la police n'a pas de preuve pour ces charges : elle ne pourra obtenir que la condamnation de chacun d'eux à un an de prison pour des délits mineurs. Si l'un des prisonniers accepte de devenir le [*témoin de la couronne*] en dénonçant l'autre, le dénonciateur est libéré, l'autre condamné à vingt ans de prison. Si les deux se dénoncent mutuellement, chacun d'eux écoperera dix ans de prison.

Connaissant ces conséquences, chaque prisonnier sait que la réussite de sa propre stratégie dépendra de celle adoptée par l'autre. Mais étant détenus séparément, ils n'ont aucune possibilité de communiquer et de se concerter. La structure logique du problème est telle que s'ils agissent 'rationnellement', c'est-à-dire en fonction de leurs intérêts personnels, ils dénonceront leur complice et se retrouveront en prison pour dix ans. Soulignons-le : aucun jugement sur la 'nature humaine' n'est impliqué ici : on suppose simplement que chacun d'eux essaiera de gagner et préférera ses propres intérêts à ceux de l'autre. La connaissance du résultat n'y change rien : les deux sont pris dans une 'logique infernale' qui les mène fatalement à l'échec et qui est la conséquence de la structure du problème¹⁰⁹.

Ce dilemme transposé dans le champ théâtral décrit bien, par exemple, la situation d'acteurs, travailleurs autonomes, contraints de taire le contenu de leurs contrats, parce que cette information pourrait servir de munitions aux producteurs qui font jouer la variable des cachets entre acteurs. Dans les faits, des artistes amis s'échangent une partie de l'information. Ils trouvent une manière de détourner partiellement le règlement (ex. ne demande pas moins que...). Chaque contrat appelle une nouvelle tactique, chaque projet comporte son lot d'imprévus. Une fois que l'artiste-collectif a assuré des conditions minimales de travail, c'est à l'artiste-individu de faire valoir ses talents de négociateur pour obtenir plus de l'employeur. Chacun tente sa chance, sachant que de toute façon son sort dépend aussi des décisions de ses pairs, décisions sur lesquelles il n'a aucun contrôle.

¹⁰⁹ Crozier et Friedberg. 1981. *L'acteur et le système L'acteur et le système*, p.18.

En tant que citoyen, l'acteur vit et vote des gouvernements élus démocratiquement qui, selon leurs visions, investiront ou pas dans les arts. L'absence de traditions théâtrales, le manque de culture des élites politiques et économiques et la logique marchande néolibérale, font que peu d'argent est injecté, effectivement, dans les arts. Les subventions diminuent d'années en années. En l'absence d'une politique culturelle crédible et capable d'équilibrer art et argent, industrie et artistes puisent aux mêmes sources étatiques. L'industrie a, en plus, la possibilité d'intéresser les investisseurs privés. Le théâtre identitaire, fort de ses nombreux talents, s'est enfermé dans les théâtres institutionnels, et ne s'est pas propagé dans la société, il n'est pas devenu populaire. Mais il l'a rarement été dans l'histoire sans une volonté politique ferme. Aujourd'hui, le nombre des spectateurs diminue, car c'est le développement d'une « élite » artistique qui a occupé les artistes militants, au fil des ans. Si cette stratégie n'est pas dénuée d'intérêts, elle est inavouable dans un monde de rectitude politique, mais vécue sur le terrain dans la répartition des postes, et la structure syndicale. Elle est pourtant vouée à l'échec si elle ne permet pas la fertilisation du vivier qui verra naître l'élite talentueuse. Présents dans tous les médiums, et surtout à la télévision, les artistes sont concepteurs et producteurs d'un gala annuel de théâtre, en tout point conforme aux autres remises de prix télévisés du cinéma, de la musique ou autre. Animateurs, performances, robes de soirée, tout y est, et rien n'indique que le théâtre florissant, est aussi en crise. Les vedettes québécoises sont, dans la perception des citoyens, des producteurs de loisirs dépendants de l'État, mais essentiels. La télévision leur en donne une idée faussée, celle de vedettes bien nanties. La réalité est tout autre, mais les artistes ne semblent pas en mesure de faire connaître leurs réalités hors de la scène.

Le statut est la position depuis laquelle le « statué » réfléchit et agit. L'artiste, en tant qu'entrepreneur indépendant, est contraint de gagner sa vie, en partie, dans une autre profession. La philosophie de la professionnalisation, très prononcée au Québec, a eu pour effet de rendre cette réalité illicite. Elle serait toujours à combattre, car l'idéal est de vivre entièrement de son art. Ça ne s'est jamais vérifié, et ça ne sera jamais vrai pour une majorité. Et de nombreux artistes qui ont marqué leur milieu, avaient également une autre profession ou détenaient une fortune personnelle. Aujourd'hui, l'État tient le rôle des mécènes qui, à l'origine, cherchaient la protection des artistes. Et c'est la quête de protection qui guide les décisions de l'artiste-collectif UDA.

Les artistes, les artisans de la Loi 90, et les dirigeants de l'UDA sont victimes d'une économie « mondialisante », de l'histoire autant que de leurs propres choix. Interchangeable, chaque acteur est une PME¹¹⁰ contractée selon des normes précises, et sa description de tâches est tout aussi précise et conforme aux règlements de l'UDA. Avant l'adoption de la loi, le statut -non officiel- de l'artiste travailleur autonome était responsable en grande partie de la précarité de son travail. Les choses n'ont pas beaucoup changé pour la majorité des acteurs. L'UDA, gestionnaire d'avoirs, protecteur de droits, promoteur des arts, a privilégié le côté individualiste de l'artiste. Pragmatique, ce choix permet d'intégrer le travailleur culturel à la tradition économique locale corporatiste, bien que le Québec fasse figure de champion des mesures sociales, dans une Amérique du Nord de plus en plus conservatrice. Pourtant, au sein de l'UDA, une quantité non négligeable de membres prônent la recherche d'un filet de sécurité, et du double statut salarié/autonome. On les entend peu, car cela supposerait un changement de mentalité important dans le Milieu. Et il n'est plus à démontrer que ce type de changement est très difficile et long à obtenir. Les lois générales du travail au Québec sont minimales en ce qui a trait à la protection du travailleur. Elles attirent les gens d'affaires de l'étranger, dont de nombreux Français, qui ont des lois beaucoup plus contraignantes pour les employeurs, donc plus avantageuses pour les travailleurs.¹¹¹

L'acteur entreprend, donc, sa vie d'artiste dans la dualité : d'un côté la solitude qui laisse émerger la création, mais qui souvent pèse, et en même temps, l'appartenance au groupe avec son lot de compromis. Professionnellement, seul dans la jungle du marché, il doit trouver à jouer, à explorer et à survivre. En groupe, il espère améliorer ses conditions de travail dont la première est de trouver du travail. La plupart des acteurs recherchent la collectivité artistique, et s'en remettent à la collectivité syndicale, solidement implantée dans la société, pour les questions de protection, ou se désintéressent de cette collectivité. La professionnalisation des acteurs remonte à la Grèce antique alors que la production s'est façonnée par leurs besoins, ou par ceux de leurs directeurs. Les contextes ne sont pas

¹¹⁰ « Les lois sur le statut professionnel des artistes définissent l'artiste comme un travailleur autonome. Ces lois ont pour effet, notamment, de permettre aux artistes de bénéficier d'une présomption de statut de travailleur autonome sur le plan fiscal. Malgré ce statut fiscal, la CSST assimile les artistes de la scène (qu'ils soient à contrat ou à salaire) aux « salariés » dans la mesure où elle constate l'existence d'une relation du type employeur-employé entre le producteur et l'artiste ». Ministère de la Culture et des communications. *Pour mieux vivre de l'art – Portrait socio-économique des artistes*. Québec, février 2004.

¹¹¹ La France a fait le choix politique et coûteux de la solidarité en instaurant le régime des intermittents du spectacle, alors qu'au Québec, en l'absence de volonté politique, les artistes ont proposé une loi, entre autres, pour faire valoir leur statut d'entrepreneurs indépendants. Ce sujet pourrait faire l'objet d'une recherche.

toujours les mêmes, mais la motivation invariable : la nécessité financière pour manger et artistique pour créer. À chaque époque, les contingences sociales, politiques ou économiques obligent les artistes à réinventer leur place dans la société¹¹². En 2006, au Québec, le bassin des spectateurs, loin de s'agrandir, va plutôt en diminuant, et l'avenir n'augure rien de bon.

Les mots de la fin

Au Québec, le travail artistique reconnu par la politique culturelle et par la loi est visible et prévisible. C'est donc par ses propres moyens (tactiques) ou par le biais de subventions du Conseil des arts et des lettres que l'acteur, s'il est sélectionné par ses pairs, trouvera les moyens d'explorer. Une minorité, a priori plus talentueuse ou prometteuse, aura droit à une partie du maigre budget des arts. La rareté du créateur serait une plus-value, le signe qu'il y a sélection. L'évaluation par les pairs est un sous-système bien implanté dans le Milieu, et le conflit d'intérêts y est présent. Mais, les artistes sont, à toute fin pratique, toujours en situation de conflit d'intérêts.

À l'origine de cette recherche, il s'agissait de comprendre comment les acteurs survivent dans « le milieu », et composent avec les associations de professionnels. Au terme de cette enquête, plusieurs questions restent sans réponses dont la plus difficile est le refus du syndicat d'aborder la question du statut exclusif de l'artiste travailleur autonome. Pourtant, les chiffres démontrent, une fois de plus, que la majorité des artistes vit sous le seuil de la pauvreté. Ce constat est répété chaque année, décliné sous plusieurs formes. Malgré ses efforts, le problème étant systémique, le syndicat en voit peu les effets sur leurs niveaux de vie, et cherche de nouvelles avenues. C'est pour contrer la baisse de revenus occasionnée

¹¹² Professionnels à Athènes, ils [les acteurs] ont vu leur rôle grandir en même temps que se tarissait la création poétique, si bien qu'au III^e siècle avant notre ère les concours dramatiques n'étaient plus, bien souvent, que des concours entre acteurs. Bien rémunérés et bien considérés, ils bénéficiaient d'une sorte d'immunité diplomatique que leur conférait leur vie itinérante : certains eurent même un véritable rôle d'ambassadeur, monnayant leurs services à la cause la plus offrante, et l'on sait que Démosthène s'insurgea contre ces acteurs « qui prennent prétexte de leur art pour faire le plus grand mal à la cité ». Dès 279, les acteurs s'organisent en associations (*synodoi*) « d'artistes dyonisiaques » comparables aux corporations et, comme elles, fortement structurées. Ces associations acceptaient aussi bien les acteurs indépendants que les troupes organisées, les poètes que les musiciens, et leur existence dura jusqu'à la fin de l'Empire romain. L'histriion romain, à l'inverse de l'acteur grec, était généralement un esclave ou un affranchi placé sous la dépendance d'un directeur (*dominus gregis*). Celui-ci était le véritable responsable du spectacle puisqu'il achetait les pièces aux auteurs et assurait l'organisation matérielle et artistique de la représentation. Cette dépendance des acteurs romains n'empêchait cependant pas certains d'entre eux de jouir d'une réelle faveur, au point que Néron envia leur célébrité. (Couty, Daniel et Rey, Alain. *Le théâtre*, Larousse, Turin, 2003. p. 15).

par la réduction du nombre de représentations garanties que le syndicat a imaginé séparer la rémunération des répétitions et des représentations. Étant donné son pouvoir, l'UDA est la seule structure en mesure de se faire entendre des pouvoirs publics, au nom des artistes. D'ailleurs, elle a collaboré à la mise sur pied du Secrétariat permanent à la condition socioéconomique des artistes, une nouvelle cellule du gouvernement provincial.

Certes, le rapport des artistes au travail est unique et complexe. Interprète, il est essentiellement dans une relation de dépendance avec le producteur, ce qui justifie un regroupement de type syndical classique. Mais l'interprète est aussi un artiste libre, offrant ses services aux producteurs de son choix, ou créant ses propres œuvres, caractéristiques propres au travailleur autonome. Ce qui justifie un syndicat en forme de guilde. Libres et dépendants, les artistes sont sans cesse en quête d'indépendance artistique et économique. Cette quête est en partie responsable de leur insécurité, mais la précarité, elle, vient surtout de l'absence de lois générales du travail généreuses, et de l'absence de scènes, de lieux de création variés. L'impossibilité de bénéficier de l'Assurance emploi aggrave la situation. La précarité vient aussi de la difficulté, voire de l'impossibilité pour un acteur de regrouper tous ses revenus artistiques au sein d'un même syndicat, pour se constituer une retraite décente, puisque seuls les contrats UDA sont reconnus. Et l'UDA est le seul organisme compétent pour gérer les avoirs des artistes. En Europe occidentale, où les lois générales du travail reculent sur certains acquis, la tendance est à la création de syndicats mixtes, où les deux statuts sont reconnus.

L'Union des artistes a un réel pouvoir. Sa force réside dans son expérience, sa durée de vie, la qualité et la quantité de ses membres. Suivant les recommandations de l'UNESCO,¹¹³ le syndicat s'est battu pour obtenir le droit à la négociation collective, en principe pour tous les artistes interprètes. Mais ne représentant que les travailleurs indépendants, il précise : « Ce faisant nous ne cherchons en aucune manière à empêcher d'autres artistes, également professionnels, de rechercher un emploi permanent ou de se faire représenter par un syndicat d'employés » (Mémoire UDA, p.30). Cette démonstration de démocratie tourne court, quand on sait que les membres de l'UDA ne peuvent jouer qu'entre eux-mêmes, que les secteurs de travail les plus lucratifs sont réservés aux membres actifs, que toute apparition sur scène, à la télévision et ailleurs, doit être autorisée par le syndicat. Comment,

¹¹³ Voir déclaration en annexe.

si on est acteur, ne pas s'affilier à cette corporation? Le syndicat n'est pas responsable des maux des artistes, loin de là. Il contribue, par ses actions et ses revendications, à l'amélioration du sort de ses membres. Mais les programmes gouvernementaux doivent correspondre aux formes de productions en vigueur dans le champ artistique, et sur ce plan, le syndicat peut agir efficacement.

Bon ou mauvais le théâtre commercial et standardisé est celui qui reçoit le plus d'attention, le plus léché, le plus présentable, le plus « vendable ». Mais, imaginons pour un instant que le théâtre infiltre la ville, que chaque Maison de la culture possède sa troupe amateur, que des organismes désirent embaucher des artistes sur une base régulière, que... Et si les journalistes s'intéressaient au théâtre amateur, si les amateurs se reconnaissaient dans la pièce du quartier -encadrée par des professionnels-, peut-être qu'avec une meilleure connaissance de la pratique, les citoyens seraient plus tentés d'aller voir dans les « institutionnelles », également. Une politique artistique et culturelle, appuyée de moyens financiers, est essentielle. Mais les artistes sont aussi responsables de la propagation de leur art. De le confiner dans les lieux professionnels n'en augmentera pas la visibilité. Le Milieu artistique est un monde de stratégies et de séductions qui recèle suffisamment d'ingéniosité et de ressources pour donner le ton et montrer aux gouvernements le chemin à suivre.

Alors que nous mettons un point final à cette recherche, le Conseil québécois du théâtre annonce, pour 2007, la tenue des États généraux du théâtre professionnel.

APPENDICE A

LOI SUR LES ARTISTES-INTERPRÈTES, CRÉATEURS ET ARTISANS. 1984.

LOI

SUR LES ARTISTES-INTERPRETES

CREATEURS ET ARTISANS



COMMISSION SUR LE

STATUT DE L'ARTISTE

Projet approuvé par le Conseil
d'administration de l'UNION DES
ARTISTES, à sa séance des
9 et 10 juin 1984.

JUILLET 1984

LOI SUR LES ARTISTES-INTERPRÈTES, CRÉATEURS ET ARTISANS

CHAPITRE I

Dans la présente Loi, à moins que le contexte n'indique un sens différent, les mots ou expressions suivantes signifient ou désignent:

- a) association professionnelle: un syndicat professionnel regroupant tous les artistes-interprètes pigistes, et dont les membres oeuvrent dans les ou un domaine(s) prévu(s) au chapitre 2.
- b) fédération: un regroupement d'associations professionnelles tel que prévu à l'article 19 de la Loi des Syndicats professionnels, LRQ, C.S. 40
- c) interlocuteur autorisé: tout groupe de producteurs ou de diffuseurs ou tout producteur ou diffuseur spécialisé
- d) producteur: tout individu, toute société, toute compagnie ou tout autre regroupement juridique qui, pour ses activités, utilise les services d'artistes-interprètes, dans les champs d'application prévus au chapitre 2.
- e) diffuseur: tout individu, toute société, toute compagnie ou tout autre regroupement juridique qui, pour ses activités, utilise les services d'artistes-interprètes, dans les champs d'application prévus au chapitre 2.
- f) association professionnelle reconnue: l'association reconnue comme représentante de l'ensemble des artistes-interprètes pigistes francophones du Canada
association d'interlocuteurs reconnue: l'association reconnue dans un domaine particulier pour représenter les intérêts des producteurs ou diffuseurs

- g) entente collective: le contrat général régissant les relations et les conditions de travail entre l'artiste-⁹⁹interprète pigiste et l'interlocuteur reconnu dans un domaine particulier.
- h) artiste-interprète: toute personne qui crée ou assure l'interprétation d'une oeuvre de l'esprit ou d'un rôle, de quelque manière que ce soit, et/ou la prestation de l'oeuvre est appelée à être vue ou entendue sur scène, au cinéma, à la radio, à la télévision, sur disque, en personne ou par le biais de tout procédé de transmission et/ou de communication, et sans restreindre la généralité de ce qui précède, toute personne agissant dans l'une ou l'autre des fonctions ou à l'un des titres prévus aux statuts et règlements de l'association professionnelle reconnue.
- i) artiste-interprète pigiste: tout artiste-interprète dont la profession s'exerce sur une base contractuelle non permanente et non exclusive dans un des domaines prévus au chapitre deux, ou qui contracte dans plusieurs des domaines prévus au chapitre deux.
- j) tribunal administratif: le tribunal administratif créé par la présente Loi.

Champs d'application

La présente Loi s'applique aux artistes-interprètes pigistes et à tout interlocuteur autorisé dans les domaines suivants:

1. le domaine de la télédiffusion
2. le domaine de la câblodistribution
3. le domaine de la radiodiffusion
4. le domaine du doublage
5. le domaine des annonces publicitaires
6. le domaine de la scène
7. le domaine du cinéma

et

tout autre moyen existant ou à venir, impliquant la diffusion, la distribution et la représentation de la prestation d'un artiste-interprète, le tout tenant compte des compétences respectives du Gouvernement fédéral et des Gouvernements provinciaux.

EXCEPTION: cette Loi ne s'applique pas aux salarié(e)s ou employé(e)s au sens du Code du Travail du Québec.

1. Tout interlocuteur autorisé est tenu de reconnaître l'association professionnelle reconnue, sous peine d'être déclaré irrégulier, et de perdre tous ses droits et privilèges.
2. Les parties doivent, dans un délai raisonnable, conclure une entente générale et collective sous peine de recours à des moyens autorisés par la Loi pour arriver à la conclusion de cette entente.
3. Tout membre de l'association professionnelle devra respecter l'entente générale et collective sous peine d'exclusion de l'association professionnelle.

1. Le membre de l'association professionnelle ne pourra négocier aucun autre contrat général et collectif à l'exception des conditions particulières négociées dans un contrat individuel prévu au contrat général et collectif, qui en fait partie intégrante, et qui ne peut contenir aucune disposition qui lui est inférieure.
2. A défaut d'entente entre les parties, suite à un avis donné au tribunal administratif, par l'une ou l'autre des parties, un médiateur est nommé dans les quinze (15) jours de la réception dudit avis.
3. Le médiateur doit faire rapport dans les quatorze (14) jours de sa nomination.
4. Dans les sept (7) jours suivant la réception du rapport, les parties devront se prononcer sur son acceptation ou son rejet. Dans le cas d'une première entente collective, si l'une ou l'autre des parties est en désaccord avec le rapport du médiateur, cette dernière peut alors s'adresser au tribunal administratif, et celui-ci devra désigner une commission composée de trois (3) personnes: un (1) représentant des producteurs, un (1) représentant de l'association professionnelle et un (1) président qui devront, après avoir entendu les parties, élaborer et imposer la première entente collective dont la durée ne saurait excéder deux (2) ans à compter de la date d'imposition.

Dans le cas où il ne s'agit pas d'une première entente collective, et où l'une ou l'autre des parties rejette le rapport du médiateur, les mécanismes habituels prévus à la Loi s'appliquent.

5. Pendant la période couvrant les étapes régies par les paragraphes 2, 3 et 4, l'entente contractuelle reste en vigueur

mais la nouvelle entente est rétroactive à la date de terminaison de l'entente précédente.

6. Dans le cas d'une première entente collective, l'accord négocié ou imposé est rétroactif à la date de l'avis du début des négociations.
7. Toute entente collective conclue en vertu de la présente Loi doit fixer les normes et conditions de travail applicables au domaine spécifique de l'entente, prévu au chapitre 2. de la Loi.
8. Nul ne peut, sans l'autorisation de l'association professionnelle reconnue, conclure d'entente ni générale et collective ni particulière avec un individu ou une autre association non reconnue.

1. Un artiste-interprète pigiste a le droit d'appartenir à un syndicat professionnel de son choix. Cette appartenance lui permet de participer aux activités et à l'administration de ce syndicat.
2. Tout membre d'un syndicat peut démissionner en transmettant un avis écrit au secrétaire et au président. Sa démission prend effet à compter de la réception d'un tel avis.
3. Un syndicat professionnel est libre d'adhérer ou de ne pas adhérer à une fédération.

1. Toute association professionnelle qui veut être reconnue aux fins de représenter les artistes-interprètes pigistes doit transmettre au tribunal administratif une requête à cette fin et y joindre une copie certifiée conforme de ses statuts et règlements, et de la résolution l'autorisant à présenter une telle requête.

2. Lorsqu'une requête ainsi que les documents visés à l'article 1. sont présentés au tribunal administratif, celui-ci doit s'assurer du caractère représentatif de l'association professionnelle en regard des artistes-interprètes pigistes, et s'assurer que les statuts et règlements de cette association:
 - a) ne contiennent aucune disposition ayant pour effet d'empêcher injustement un artiste-interprète pigiste de devenir membre s'il rencontre les conditions d'adhésion;
 - b) prévoient le droit des artistes-interprètes qui sont membres, d'assister et de voter aux assemblées de l'association professionnelle;
 - c) confèrent le droit à dix pour cent (10%) des artistes-interprètes qui sont membres d'obtenir la tenue d'une assemblée générale spéciale de l'association professionnelle.

3. Une association professionnelle qui demande la reconnaissance doit établir à la satisfaction du tribunal administratif, et par le mode de preuve que ce dernier juge approprié, qu'elle représente la majorité des artistes-interprètes pigistes oeuvrant dans l'ensemble des domaines d'activités prévus au chapitre 2.

4. Lorsqu'une association qui demande la reconnaissance établit son caractère représentatif et remplit les autres conditions ¹⁰⁶ prévues à la présente Loi, le tribunal administratif doit lui conférer la reconnaissance.

Une seule association peut être reconnue.

5. La reconnaissance entre en vigueur à compter de la publication par le tribunal administratif d'un avis dans la Gazette Officielle du Québec, selon le cas ou toute date ultérieure qui y est indiquée, et elle reste en vigueur tant qu'elle n'est pas révoquée conformément à la présente Loi.

1. La reconnaissance confère à l'association professionnelle reconnue les droits, pouvoirs et devoirs suivants:
 - a) promouvoir, défendre et développer les intérêts économiques, sociaux et moraux de ses membres;
 - b) agir dans son champ de juridiction exclusif à titre de porte-parole de ses membres;
 - c) représenter les artistes-interprètes, pigistes, entrepreneurs indépendants, auprès des pouvoirs publics, de toute agence, de toute régie, commission ou groupement, chaque fois qu'il est de l'intérêt général des artistes-interprètes pigistes de le faire, et coopérer avec tout organisme poursuivant des fins similaires;
 - d) dans le cas de la création d'une fédération, concilier et coordonner les activités des associations professionnelles reconnues à l'intérieur de la fédération, lorsqu'elles poursuivent des politiques et des objectifs généraux semblables;
 - e) faire des recherches et des études en rapport avec le développement de nouveaux marchés pour les artistes-interprètes, et s'assurer que tous les nouveaux champs d'activités soient régis;
 - f) établir, prélever et recevoir toutes cotisations ou redevances de et par ses membres, et redistribuer à ses membres les redevances auxquelles ils ont droit.

1. Tout interlocuteur autorisé à titre de producteur ou de diffuseur se doit de se qualifier pour être partie à cette Loi.
2. L'interlocuteur autorisé doit faire partie d'une association d'interlocuteurs reconnue par la Loi.
3. Pour représenter les producteurs ou diffuseurs dans un champ d'activités spécifique, l'association des interlocuteurs autorisés doit transmettre au tribunal administratif une requête à cette fin, et y joindre une copie conforme de ses statuts et règlements, et d'une résolution l'autorisant à présenter une telle requête.
4. Lorsqu'une association d'interlocuteurs autorisée dépose une requête prévue à l'article 3., le tribunal administratif doit s'assurer que les règlements de cette association ne contiennent aucune disposition ayant pour effet d'empêcher injustement soit un producteur, soit un diffuseur, de devenir membre.
5. Une seule association d'interlocuteurs autorisée peut être reconnue pour chacun des champs d'application prévus au chapitre 2.
6. Le fait pour une société de la Couronne ou pour une entreprise publique ou para-publique de faire partie d'une des catégories ne signifie pas que les contraintes gouvernementales auxquelles elle est soumise s'appliqueront à l'ensemble du secteur.

Révocation

109

1. Après avoir fourni à l'association concernée le droit d'être entendue, le tribunal administratif doit révoquer la reconnaissance de ladite association qui n'a plus le caractère représentatif nécessaire.
2. Une révocation visée au premier alinéa du présent chapitre ne peut être faite par le tribunal administratif que dans les quatre-vingt-dix (90) jours qui précèdent immédiatement l'expiration d'une période de trois (3) ans à compter de la reconnaissance, et par la suite dans le même délai précédant immédiatement l'expiration de chaque période additionnelle de trois (3) ans.
3. Toute révocation visée aux articles 1. et 2. devient exécutoire à la date de la publication par le tribunal administratif d'un avis à cette fin dans la Gazette Officielle du Québec ou à toute date ultérieure qui y est indiquée.

1. Sur requête de toute association professionnelle reconnue, qui a signé un contrat collectif, dans le cadre de sa juridiction, le Gouvernement peut décréter que cette entente s'applique à l'ensemble des activités des artistes-interprètes pigistes dans le domaine visé par cette entente.
2. Le décret est publié dans la Gazette Officielle du Québec, et suite à cette publication, les clauses de l'entente reproduites dans le décret deviennent exécutoires pour tous les membres de la ou des associations d'interlocuteurs reconnues, et pour tous les autres producteurs et diffuseurs dans le domaine visé.
3. La publication du décret rend non recevable toute contestation soulevant l'incapacité des parties à l'entente collective, l'invalidité de cet avis et, à tous autres égards, elle crée généralement une présomption irréfragable établissant la légalité de tous les procédés relatifs à son application. L'adoption du décret rend obligatoire toutes les clauses de l'entente collective. Ces dispositions sont d'ordre public.

Aux fins de la présente Loi, tout artiste-interprète est présumé être un artiste-interprète pigiste, et entrepreneur indépendant, à moins qu'il ne soit exclu par la définition prévue au chapitre 1. de la présente Loi.

APPENDICE B

**LOI SUR LE STATUT PROFESSIONNEL ET LES CONDITIONS D'ENGAGEMENT
DES ARTSITES DE LA SCÈNE, DU DISQUE ET DU CINÉMA. 1987.**

Québec >> Lois et règlements >> L.R.Q. S-32.1 >> Texte complet

Référence : Statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma, Loi sur le, L.R.Q. c. S-32.1
Version du 2004-11-04 (Dernière mise à jour effectuée par IJCan le 2004-11-04)

URL : <http://www.ijcan.org/qc/legis/loi/s-32.1/20041104/tout.html>

Règlement associé : Règles de preuve et de procédure de la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs, R.Q. c. S-32.1, r.1

Informations sur ce texte

Refonte: A jour au 1er octobre 2004

© Éditeur officiel du Québec
Ce document n'a pas de valeur officielle.

À jour au 1er octobre 2004

L.R.Q., chapitre S-32.1

**LOI SUR LE STATUT PROFESSIONNEL ET LES
CONDITIONS D'ENGAGEMENT DES ARTISTES DE LA
SCÈNE, DU DISQUE ET DU CINÉMA**

CHAPITRE I

CHAMP D'APPLICATION ET DÉFINITIONS

Application.

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.

1987, c. 72, a. 1; 2004, c. 16, a. 6.

Interprétation:

2. Dans la présente loi, à moins que le contexte n'indique un sens différent, on entend par:

«artiste»;

«**artiste**» 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;

114

«film»;

«film» une oeuvre produite à l'aide d'un moyen technique et ayant comme résultat un effet cinématographique, quel qu'en soit le support, y compris le vidéo;

«producteur».

«producteur» une personne ou une société qui retient les services d'artistes en vue de produire ou de représenter en public une oeuvre artistique dans un domaine visé à l'article 1.

1987, c. 72, a. 2.

Société ou personne morale.

3. Le fait pour un artiste de fournir ses services personnels au moyen d'une société ou d'une personne morale ne fait pas obstacle à l'application de la présente loi.

1987, c. 72, a. 3; 1997, c. 26, a. 1.

Gouvernement lié.

4. La présente loi lie le gouvernement, ses ministères et organismes.

1987, c. 72, a. 4; 1997, c. 26, a. 2.

Restriction.

5. La présente loi ne s'applique pas à une personne dont les services sont retenus pour une occupation visée par une accréditation accordée en vertu du Code du travail (chapitre C-27) ou par un décret adopté en vertu de la Loi sur les décrets de convention collective (chapitre D-2).

1987, c. 72, a. 5.

CHAPITRE II

STATUT PROFESSIONNEL DE L'ARTISTE

Artiste à son compte.

6. Pour l'application de la présente loi, l'artiste qui s'oblige habituellement envers un ou plusieurs producteurs au moyen de contrats portant sur des

prestations déterminées, est réputé pratiquer un art à son propre compte.

115

1987, c. 72, a. 6.

Association.

7. L'artiste a la liberté d'adhérer à une association d'artistes, de participer à la formation d'une telle association, à ses activités et à son administration.

1987, c. 72, a. 7.

Conditions d'engagement.

8. L'artiste a la liberté de négocier et d'agréer les conditions de son engagement par un producteur. L'artiste et le producteur liés par une même entente collective, ne peuvent toutefois stipuler une condition moins avantageuse pour l'artiste qu'une condition prévue par cette entente.

1987, c. 72, a. 8.

CHAPITRE III

RECONNAISSANCE D'UNE ASSOCIATION D'ARTISTES

SECTION I

DROIT À LA RECONNAISSANCE

Exigences préalables.

9. A droit à la reconnaissance, l'association d'artistes qui satisfait aux conditions suivantes:

1° elle est un syndicat professionnel ou une association dont l'objet est similaire à celui d'un syndicat professionnel au sens de la Loi sur les syndicats professionnels (chapitre S-40);

2° elle rassemble la majorité des artistes d'un secteur de négociation défini par la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs instituée par l'article 43.

1987, c. 72, a. 9; 1997, c. 26, a. 3.

Règlements.

10. Une association ne peut être reconnue que si elle a adopté des règlements:

1° établissant des conditions d'admissibilité fondées sur des exigences de pratique professionnelle propres aux artistes;

2° établissant des catégories de membres dont elle détermine les droits, notamment le droit de participer aux assemblées et le droit de voter;

3° conférant aux membres visés par un projet d'entente collective le droit de se prononcer par scrutin secret sur sa teneur lorsque ce projet comporte une modification aux taux de rémunération prévus à une entente liant déjà l'association envers une association de producteurs ou un autre producteur du même secteur;

4° prescrivant l'obligation de soumettre à l'approbation des membres qualifiés toute décision sur les conditions d'admissibilité à l'association;

5° prescrivant la convocation obligatoire d'une assemblée générale ou la tenue d'une consultation auprès des membres lorsque 10 % d'entre eux en font la demande.

1987, c. 72, a. 10; 1997, c. 26, a. 4.

Interdiction.

11. Les règlements d'une association d'artistes ne doivent contenir aucune disposition ayant pour effet d'empêcher injustement un artiste d'adhérer ou de maintenir son adhésion à l'association d'artistes ou de se qualifier comme membre de celle-ci.

1987, c. 72, a. 11.

Interdiction.

11.1. Aucun artiste, ni aucune personne agissant pour un artiste ou pour une association reconnue d'artistes ne peut chercher à dominer, entraver ou financer la formation ou les activités d'une association de producteurs, ni empêcher quiconque d'y participer.

Interdiction.

Aucun producteur, ni aucune personne agissant pour un producteur ou pour une association de producteurs ne peut chercher à dominer, entraver ou financer la formation ou les activités d'une association reconnue d'artistes, ni empêcher quiconque d'y participer.

1997, c. 26, a. 5.

Interdiction.

11.2. Nul ne peut user d'intimidation ou de menaces pour amener quiconque à devenir membre, à s'abstenir de devenir membre ou à cesser d'être membre d'une association d'artistes ou d'une association de producteurs.

117

1997, c. 26, a. 5.

SECTION II

PROCÉDURE DE RECONNAISSANCE

Demande à la Commission.

12. La reconnaissance est demandée par une association d'artistes au moyen d'un écrit adressé à la Commission.

Autorisation.

La demande doit être autorisée par résolution de l'association et signée par des représentants spécialement mandatés à cette fin.

1987, c. 72, a. 12.

Secteurs de négociation.

13. Une association peut demander à être reconnue pour un ou plusieurs secteurs de négociation.

1987, c. 72, a. 13.

Période de la demande.

14. Une reconnaissance peut être demandée:

1° en tout temps à l'égard d'un secteur pour lequel aucune association n'est reconnue;

2° dans les trois mois précédant chaque cinquième anniversaire de la date d'une prise d'effet d'une reconnaissance.

Demande de reconnaissance.

Toutefois, lorsque la Commission a déjà été saisie, par une association d'artistes, d'une demande de reconnaissance pour un secteur, une autre association ne peut présenter une demande pour ce même secteur ou partie de celui-ci, que dans les 20 jours suivant la publication de l'avis visé à l'article 16.

1987, c. 72, a. 14; 1988, c. 69, a. 51; 1997, c. 26, a. 6.

118

Copie des règlements.

15. La demande de reconnaissance doit être accompagnée d'une copie certifiée conforme des règlements de l'association et de la liste de ses membres.

1987, c. 72, a. 15.

Détermination de la représentativité.

16. Lorsqu'elle est saisie d'une demande de reconnaissance, la Commission peut prendre toute mesure qu'elle juge nécessaire pour déterminer si les effectifs de l'association constituent la majorité des artistes du secteur visé. Elle peut notamment tenir un référendum.

Avis dans deux quotidiens.

La Commission doit donner avis dans au moins deux quotidiens de circulation générale au Québec du dépôt d'une demande de reconnaissance. Elle doit pareillement donner avis de son intention de procéder à une détermination de la représentativité de l'association et des mesures qu'elle juge nécessaires de prendre à cette fin. Elle doit indiquer, dans l'avis, la date limite pour présenter une demande de reconnaissance pour le secteur visé ou partie de ce secteur ou pour intervenir en vertu de l'article 17.

Territoire visé.

Lorsque la reconnaissance porte sur un secteur de négociation défini pour une partie seulement du territoire du Québec, un avis prévu au deuxième alinéa peut être donné une fois dans un quotidien de circulation générale au Québec et une fois dans un quotidien circulant dans la partie du territoire visé par la reconnaissance.

1987, c. 72, a. 16; 1988, c. 69, a. 52; 1997, c. 26, a. 7.

Intervention.

17. Lors d'une demande de reconnaissance, les artistes et les associations d'artistes de même que tout producteur et toute association de producteurs peuvent intervenir devant la Commission sur la définition du secteur de négociation.

Parties intéressées.

Toutefois, seuls les artistes et les associations d'artistes du secteur ainsi défini sont parties intéressées en ce qui a trait au caractère majoritaire des adhérents à l'association requérante.

Délai de présentation.

Ces interventions doivent être présentées à la Commission dans les 20 jours suivant la publication de l'avis prévu à l'article 16.

1987, c. 72, a. 17; 1997, c. 26, a. 8.

Acceptation de la Commission.

18. Si elle constate que l'association rassemble la majorité des artistes du secteur et si elle estime que ses règlements satisfont aux exigences de la présente loi, la Commission accorde la reconnaissance.

1987, c. 72, a. 18.

Médiateur.

18.1. Lorsque la Commission a été saisie d'une demande de reconnaissance pour un secteur et qu'une autre association présente une demande pour ce même secteur ou partie de celui-ci, les parties peuvent conjointement demander à la Commission de désigner un médiateur.

Frais.

Les parties assument les frais et la rémunération du médiateur.

1997, c. 26, a. 9.

Avis à la G.O.Q.

19. Lorsque la Commission accorde la reconnaissance, elle en donne avis à la *Gazette officielle du Québec* après l'expiration d'un délai de quinze jours de la transmission de la décision aux parties intéressées. La reconnaissance prend effet à compter de la date de cette publication.

1987, c. 72, a. 19.

SECTION III

ANNULATION DE LA RECONNAISSANCE

Vérification.

20. Sur demande d'au moins 25 % des artistes du secteur dans lequel une association a été reconnue ou sur demande d'une association de producteurs visée par la reconnaissance, la Commission doit vérifier si cette association rassemble la majorité des artistes du secteur.

Périodes.

Une demande de vérification ne peut être faite qu'aux périodes visées au paragraphe 2° de l'article 14.

Annulation.

La Commission annule la reconnaissance d'une association si elle estime que celle-ci ne rassemble plus la majorité des artistes du secteur.

1987, c. 72, a. 20.

Effet de la reconnaissance.

21. La reconnaissance d'une association d'artistes annule la reconnaissance de toute autre association d'artistes dans le secteur de négociation visé par la nouvelle reconnaissance.

1987, c. 72, a. 21.

Causes d'une annulation.

22. La Commission peut en tout temps, sur demande d'une partie intéressée, annuler une reconnaissance s'il est établi que les règlements de l'association ne sont plus conformes aux exigences de la présente loi ou ne sont pas appliqués de manière à leur donner effet.

1987, c. 72, a. 22.

Avis à la G.O.Q.

23. Lorsque la Commission annule la reconnaissance, elle en donne avis à la *Gazette officielle du Québec* de la même manière qu'une décision accordant une reconnaissance. L'annulation prend effet à compter de la date de cette publication.

1987, c. 72, a. 23.

SECTION IV

EFFETS DE LA RECONNAISSANCE

Droits et pouvoirs.

24. Dans le secteur de négociation qui y est défini, la reconnaissance confère à l'association d'artistes les droits et pouvoirs suivants:

121

1° défendre et promouvoir les intérêts économiques, sociaux, moraux et professionnels des artistes;

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;

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;

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;

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.

1987, c. 72, a. 24; 1997, c. 26, a. 10.

Liste des membres.

25. L'association reconnue doit sur demande de la Commission et en la forme que celle-ci détermine, lui transmettre la liste de ses membres.

Modification aux règlements.

Elle doit également transmettre copie à la Commission de toute modification à ses règlements.

1987, c. 72, a. 25.

Association de producteurs.

26. Toute association de producteurs et tout producteur ne faisant pas partie d'une association de producteurs doivent, aux fins de la négociation d'une entente collective, reconnaître l'association reconnue d'artistes par la Commission comme le seul représentant des artistes dans le secteur de négociation en cause.

1987, c. 72, a. 26; 1997, c. 26, a. 11.

122

Rétention sur rémunération.

26.1. À compter du moment où l'avis de négociation prévu à l'article 28 a été transmis, une association reconnue d'artistes et une association de producteurs ou un producteur ne faisant pas partie d'une association de producteurs peuvent convenir par écrit qu'un producteur devra retenir, sur la rémunération qu'il verse à un artiste, le montant visé au paragraphe 4° de l'article 24.

Versement à l'association.

Dans le cas où une entente écrite est conclue entre les parties ou qu'une décision est rendue par un arbitre en vertu du troisième alinéa, le producteur est tenu de remettre à l'association reconnue d'artistes, selon la périodicité établie, les montants ainsi retenus avec un état indiquant le montant prélevé pour chaque artiste.

Défaut d'entente.

Un an après la transmission de l'avis prévu à l'article 28, à défaut d'entente sur la retenue ou d'entente collective, l'une des parties peut demander à la Commission de désigner un arbitre qui fixe le montant et détermine les modalités d'application de la retenue. Les dispositions du livre VII du Code de procédure civile (chapitre C-25) s'appliquent à cet arbitrage, compte tenu des adaptations nécessaires.

Frais de l'arbitre.

Les parties assument les frais et la rémunération de l'arbitre.

1997, c. 26, a. 12.

Aliénation de l'entreprise.

26.2. L'aliénation de l'entreprise d'un producteur ou la modification de sa structure juridique par fusion ou autrement ne met pas fin au contrat de l'artiste.

Personnes liées.

Ce contrat lie l'ayant cause du producteur. Celui-ci est lié, notamment, par la rémunération qui peut devenir due à tout artiste qui a initialement contracté avec le producteur, si les productions visées par ces contrats sont transférées au nouveau producteur.

APPENDICE C

**MÉMOIRE DE L'UNION DES ARTISTES
SUR LE STATUT DE L'ARTISTE INTERPRÈTE PIGISTE. 1984.**

MÉMOIRE
de l'Union des Artistes sur
LE STATUT DE L'ARTISTE-INTERPRÈTE PIGISTE



Union des Artistes FIA

La Commission sur le Statut de l'Artiste est une commission ad hoc du Conseil d'administration de l'Union des Artistes.

Ses travaux se sont échelonnés sur huit mois et le CA de l'Union adoptait, en juin dernier, le projet de loi visant à clarifier le statut de l'artiste-interprète pigiste.

Les membres de cette Commission furent:

Marie-Lou Dion, responsable de la Commission

Yves Létourneau, alors Président de l'UDA

Serge Turgeon, responsable de la Commission Porex

Robert Rivard, membre du CA de l'Union des Artistes

Me Marc Trahan, conseiller juridique de l'Union des Artistes

Tous, membres en règle de l'Union des Artistes

et

Serge Demers, Directeur général de l'Union des Artistes

Andrée Lemieux, secrétaire-recherchiste de la Commission.

Les suites du dossier sur le Statut de l'Artiste sont maintenant sous la responsabilité de la Commission Porex et du Conseil d'administration de l'UDA.

T A B L E D E S M A T I È R E S

126

Présentation générale	1
1 ^o ÉTAT DE LA SITUATION	
1. À l'origine du projet de Loi: l'Union des Artistes	2-3
2. L'UDA ses services aux membres ses ententes collectives	4-7
3. Problèmes de reconnaissance de l'UDA et conséquences sur les artistes-interprètes membres	8-11
4. Les conditions de travail de l'artiste-interprète pigiste	12-28
5. La problématique pigiste/employé, une clarification s'impose.	29-30
6. Protection légale de l'artiste-interprète dans divers pays.	31-34
2 ^o LOIS CONCERNÉES	35-36
3 ^o LES PROBLÈMES ET LEURS SOLUTIONS	
1. Professionnellement et individuellement	37-38
2. Professionnellement et collectivement	38-39
3. Une solution	39
4 ^o IMPLICATIONS	
1. Financières	40
2. Gouvernementales	40
5 ^o CONSULTATION ET INFORMATION SUR LE PROJET DE LOI	41-44
6 ^o CALENDRIER DE TRAVAIL	45-46
7 ^o CONCLUSION	47

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Ce projet de loi a été rédigé au terme d'une année de travail de la Commission sur le Statut de l'Artiste, commission mandatée par le Conseil d'administration de l'Union des Artistes.

Nous croyons essentiel de préciser que les membres UDA oeuvrant au sein de cette commission sont tous actifs dans un ou plusieurs domaines à titre d'artistes-interprètes. Comédiens, comédiennes, annonceurs, commentateurs, c'est à la télévision, à la scène, à la radio, au cinéma que tous exercent leur profession de pigiste entrepreneur indépendant.

Leur mandat origine de la confiance placée en eux par les membres de l'Union des Artistes en mars 1983. Dans son manifeste électoral, l'équipe dirigeante actuelle s'engageait durant son mandat à ce que.

Le Conseil de l'UDA prenne tous les moyens nécessaires pour obtenir des gouvernements fédéral et provincial les amendements législatifs visant:

- 1) à adapter les législations du travail à la nature particulière des activités de ses membres;
- 2) à reconnaître par législation le caractère de pigiste de ses membres.

1^o ÉTAT DE LA SITUATION

1. À l'origine du projet de Loi: l'Union des Artistes

L'origine véritable remonte à novembre 1937. "Un groupe de chanteurs lésés dans leur droit le plus fondamental, celui d'être payé pour leur travail". (Annexe 1.A)

C'est ainsi que commence l'histoire de l'Union des Artistes, racontée aux membres trente-huit ans plus tard, à l'occasion du 1er Congrès de l'Union. (1975)

Des chanteurs d'abord, puis des annonceurs, des comédiens, des bruiteurs joignent les rangs, désireux de négocier des conditions de base décentes essentielles à l'exercice de leur métier.

Le local de Montréal de l'American Federation of Radio Artists est créé et constitue la première reconnaissance juridique de l'Union.

Dès janvier 1938, des échelles de cachets minimums sont votées et en février, une charte du comité américain de New-York de l'AFRA est accordée.

Deux ans plus tard, un noyau de membres se forme à Québec et s'affilie au local de Montréal de l'AFRA.

Ces artistes travaillant au Québec ressentent bientôt le besoin de donner à la fédération des assises provinciales.

En 1942, ils obtiennent pour leur Union le statut d'un Syndicat professionnel qui, par la volonté de ses membres, ira chercher des juridictions.

Dès le départ, cette histoire est jalonnée de droits lésés qu'il faut surveiller, de cachets minimums à réclamer, de marchés du travail à protéger par un principe: celui de ne travailler qu'avec des membres en règle. Avantages sociaux, Caisse de Secours (1938), Galas des Artistes (années 40). Tout cela concourt à assurer la survie de l'Union, seul moyen de garantir la défense des droits fondamentaux des artistes-interprètes.

En 1960, les artistes de la région d'Ottawa fondent le Syndicat du Spectacle et en 1973 s'effectue la fusion de la Société des Artistes de Québec et de l'UDA.

En 1976 un nouveau point de service voit le jour à Toronto.

L'UNION DES ARTISTES EXISTE LÉGALEMENT COMME SYNDICAT PROFESSIONNEL ET COMME TEL, VEILLE À DÉFENDRE LES DROITS ET LES INTÉRÊTS DE SES MEMBRES.

Note: Les Annexe 1.B, 1.C, 1.D fournissent au lecteur de ce mémoire des documents qui rappellent les étapes de travail de notre syndicat professionnel, depuis le mandat que nous nous étions engagés à remplir jusqu'au texte du projet de loi lui-même.

5. La problématique pigiste/employé, une clarification s'impose

Quelles seraient selon vous les structures d'un régime permanent d'emploi qui pourrait garantir à nos membres la possibilité de travailler simultanément ou alternativement à la scène, au cinéma, à la télévision, aux annonces; quel est le régime qui assurerait le paiement de leurs frais de promotion, leurs jours chômés ainsi que leurs bénéfices marginaux et leurs avantages sociaux?

Quelles sont les entreprises de théâtre,
de danse,
de cinéma,
de publicité,
de télévision privée,
de télévision d'État,
de disque et
de câblodistribution

qui consentiraient, individuellement ou collectivement à garantir un tel programme permanent d'emploi englobant 3000 membres et 4000 stagiaires?

Le sous-comité fédéral sur l'imposition des créateurs et des interprètes a implicitement reconnu que tout geste engageant les artistes dans la voie du salariat et dans un statut d'employé mènerait au cul de sac puisqu'il en arrive à cette conclusion:

"le sous-comité estime que la présomption de travail autonome devrait s'appliquer aux artistes de la scène en général (...)" (1)

Le Conseil actuel de l'UDA a choisi de faire reconnaître aux artistes-interprètes un statut de pigiste et d'entrepreneur indépendant et par voie de conséquence d'exclure de la juridiction de l'UDA tout salarié ou employé au sens du Code du travail.

Ce choix qui s'inscrit dans la ligne de l'UDA, syndicat incorporé en vertu de la loi sur les syndicats professionnels, est dans la logique d'une solution reconnue aussi bien par les artistes eux-mêmes que par les producteurs.

(1) Rapport du sous-comité sur l'imposition des créateurs et des interprètes, Comité permanent des communications et de la culture, juin 1984, P. 21.

Tout artiste-interprète qui touche ces revenus est dans l'obligation de multiplier et de diversifier ses apparitions sur scène, à la télévision, en publicité, etc. C'est l'essence même du métier.

Cette position de l'UDA sur la fiscalité, nous l'avons longuement exprimée, en mars 1984, devant le sous-comité fédéral sur l'imposition des créateurs et des interprètes. Compte tenu de l'importance de notre mémoire, nous vous prions de le considérer telle une partie intégrante du présent document. (Annexe 5.)

D'ailleurs, à la suite de nos propos devant ce sous-comité fédéral sur la fiscalité, ses membres concluaient à notre satisfaction:

"Que le simple fait d'assumer des dépenses importantes crée une présomption de travail autonome pour tous les artistes de la scène." (1)

Nous comprenons cependant que le mandat de ce sous-comité fédéral était limité à la stricte étude des faits et par conséquent ne pouvait apporter, à travers les recommandations de ses membres, que des correctifs temporaires.

NOUS CROYONS ESSENTIEL QUE LES EFFORTS EN VUE D'ACCORDER À L'ARTISTE-INTERPRÈTE PIGISTE UN STATUT FISCAL APPROPRIÉ SOIENT MAINTENUS EN CE SENS.

(1) Rapport du sous-comité sur l'imposition des créateurs et des interprètes, Comité permanent des communications et de la culture, juin 84, P. 22.

Ce faisant, nous ne cherchons en aucune manière à empêcher d'autres artistes, également professionnels, de rechercher un emploi permanent ou de se faire représenter par un syndicat d'employés.

Cependant l'UDA renonce à inclure dans ses rangs ces artistes salariés ou employés.

AUX ÉLECTIONS DE MARS 83, NOUS LE RAPPELONS, LES MEMBRES DE L'UDA ONT PAR UN VOTE LARGEMENT MAJORITAIRE, MANDATÉ LE CONSEIL ACTUEL NON SEULEMENT À MAINTENIR LE STATU QUO QUANT À LEUR APPARTENANCE À UN SYNDICAT PROFESSIONNEL, MAIS AUSSI À OBTENIR DES MESURES LÉGISLATIVES QUI CONSACRERAIENT CE STATUT DE PIGISTE POUR TOUS LES MEMBRES ET QUI ÉTENDRAIENT LA JURIDICTION DE L'UDA À TOUTES LES SPHÈRES D'ACTIVITÉS OÙ ILS OEUVRENT, SANS EN EXCEPTER AUCUNE.

7^o CONCLUSION

En guise de conclusion, qu'on nous permette d'affirmer que l'artiste-interprète québécois a pleinement droit à ce qu'on lui reconnaisse un statut juridique véritable. Les conditions précaires, instables, occasionnelles, multiples et variées de son travail sont universellement reconnues. Il n'est plus besoin d'y revenir.

Il est indispensable qu'on sorte enfin l'artiste-interprète, de quelque secteur qu'il soit, de cette zone grise où on l'a maintenu contre son gré et au détriment de sa subsistance économique.

Il est absolument vital pour l'artiste en tant qu'individu que la juridiction de son Syndicat professionnel soit maintenue où elle a réussi à s'implanter, soit étendue à tous les secteurs existants qui lui échappent et à tous ces autres secteurs que l'imagination fertile de l'homme voudra bien lui ouvrir dans l'avenir.

Notre société québécoise n'a pas le droit de reculer devant cette décision historique qui fera à l'artiste sa juste place en son sein, le protégera et assurera son épanouissement.

Que le geste d'adopter cette loi serve d'exemple à tous les autres pays qui hésitent encore et qui n'ont pas su trouver la voie où nous nous sommes sereinement engagés après une réflexion longuement murie et après des consultations nombreuses auprès de personnes sages et éclairées.

Veuillez agréer ce projet de loi comme le reflet de notre expérience et de notre volonté.

UNION DES ARTISTES

Décembre 1984

APPENDICE D

DÉCLARATION FINALE

**CONGRÈS MONDIAL SUR L'APPLICATION DE LA RECOMMANDATION
RELATIVE À LA CONDITION DE L'ARTISTE**



CLT/CONF/206/9
Paris, 20 juin 1997
Original : français

**CONGRÈS MONDIAL SUR L'APPLICATION DE
LA RECOMMANDATION RELATIVE
À LA CONDITION DE L'ARTISTE**

organisé par
l'Organisation des Nations Unies
pour l'éducation, la science et la culture

en coopération avec
le Ministère français de la culture et de la communication
et la Commission nationale française pour l'UNESCO

et avec la collaboration du
Getty Conservation Institute

16-20 juin 1997 - Siège de l'UNESCO, 7 place de Fontenoy, 75007 Paris

DÉCLARATION FINALE

1. Nous artistes, auteurs et artistes interprètes, de toutes les Régions, réunis du 16 au 20 juin 1997 par l'UNESCO, avec le concours de ses partenaires, dans le cadre du Congrès mondial sur l'application de la Recommandation relative à la condition de l'artiste, réaffirmons, à l'aube du troisième millénaire, que la création artistique constitue le patrimoine culturel de l'avenir.
2. Nous rappelons avec force que la faculté de créer est une capacité particulière dont la puissance et l'originalité proviennent de l'artiste et qu'il importe d'encourager la révélation et l'épanouissement du talent de chacun, comme manifestation d'une liberté fondamentale.
3. Nous reconnaissons aussi que, dans le contexte des transformations qui marquent l'évolution des sociétés contemporaines, la création artistique représente un facteur déterminant pour la préservation de l'identité des peuples et la promotion du dialogue universel.
4. Ainsi sommes nous pleinement conscients de la contribution essentielle que l'art et les artistes apportent à une meilleure qualité de vie, au développement de la société et au progrès de la tolérance, de la justice et de la paix dans le monde.
5. Nous proclamons, en conséquence, que l'encouragement à la création, la protection des oeuvres et la promotion des activités artistiques doivent se fonder sur l'application des droits de l'homme et sur la recherche de l'épanouissement individuel et collectif des habitants de la planète.
6. A l'égard des politiques culturelles existantes, nous nous félicitons de l'adoption des mesures constitutionnelles, législatives et réglementaires, inspirées de la Recommandation de l'UNESCO de 1980, par ceux des Etats membres qui ont ainsi donné l'exemple, de la décentralisation accrue des responsabilités au niveau de toutes les collectivités territoriales, dans de nombreux pays, et de la collaboration internationale, régionale et sous-régionale qui devrait cependant encore se renforcer.
7. Nous sommes convaincus que les artistes doivent participer à l'élaboration et à l'exécution des politiques culturelles nationales, à la fois pour veiller à une évolution de leur condition et pour mieux jouer leur rôle de conseil vis-à-vis des gouvernements et des collectivités territoriales.
8. A cette fin, il importe en particulier que le développement des organisations professionnelles indépendantes soit encouragé et que des mécanismes de concertation soient mis en place là où il n'en existe pas encore.
9. Nous exprimons notre préoccupation face à la diminution des ressources publiques consacrées à la création artistique et appelons l'attention des pouvoirs publics sur les risques que cette réduction peut impliquer.
10. Nous sommes conscients que la tendance à l'uniformisation des modes de pensée et des productions culturelles qui est souvent le fait de considérations de rentabilité maximale et immédiate, constitue un danger pour la diversité de la création. Tout en appréciant l'intérêt croissant du secteur privé vis-à-vis de l'encouragement à la création, surtout lorsque sa contribution évite que des talents créateurs soient perdus par manque de moyens, nous

réaffirmons l'importance de maintenir le financement public des arts.

11. Il nous apparaît aussi indispensable que le rôle des créateurs au sein de la société toute entière soit reconnu. Cela suppose d'accroître, par tous les moyens, et en particulier l'éducation et l'information, l'intérêt du public pour l'art et la création.

12. L'enseignement artistique doit être introduit et développé dans l'éducation formelle et non-formelle à tous les niveaux. La contribution des artistes est une donnée indispensable dans le cadre d'une stratégie à définir en commun.

13. L'information par les médias constitue un des principaux moyens de démocratiser l'accès à l'art et de susciter l'intérêt pour les pratiques artistiques.

14. Les nouvelles technologies permettent de favoriser les échanges artistiques. Elles-mêmes constituent un vaste champ d'investigation pour les artistes par les potentialités qu'elles recèlent en faveur de la création et de la formation. En même temps, elles suscitent des interrogations sur l'avenir de certaines formes d'expressions artistiques et sur le respect des règles établies. Il en résulte un appel au droit, pour que l'artiste soit mieux protégé et l'oeuvre, préservée dans son intégrité.

15. Parce que la société d'aujourd'hui est déjà société de l'information, il appartient aux artistes, tournés vers l'horizon de l'avenir, de tracer les voies d'une nouvelle alliance entre éthique, technique et esthétique. De l'écoute de l'artiste et du respect de sa condition dépend ainsi, pour une large part, le devenir des sociétés.

16. La Recommandation de 1980 apparaît plus actuelle que jamais. Enrichie par l'apport de nouveaux instruments internationaux, elle constitue une source d'inspiration indispensable pour l'Etat et la société.

17. C'est pourquoi le Congrès mondial décide de faire siennes les propositions suivantes pour une mise en oeuvre renforcée de la Recommandation de l'UNESCO sur la condition de l'artiste :

FINANCEMENT DES ARTS

18. Dans chaque pays, 1% au moins du montant global annuel des ressources publiques devrait être consacré aux activités de création, d'expression et de diffusion artistiques. Les nouvelles voies de financement privé, de la grande fondation à la petite entreprise, doivent être encouragées comme sources complémentaires, notamment pour appuyer la création, l'expression et la diffusion des oeuvres contemporaines.

19. Les sources de financement publiques et privées sont invitées à s'ouvrir aux demandes des artistes des pays en développement ou en transition. L'action de l'UNESCO est particulièrement sollicitée pour recenser et faire connaître les possibilités existantes de financement privé en faveur des arts, à travers le monde.

20. La participation des artistes au choix des oeuvres bénéficiant d'un appui financier est la meilleure garantie de la sauvegarde de la liberté de création. Plusieurs mécanismes ont déjà

montré leur efficacité à cet égard, comme la mise en place de comités artistiques interdisciplinaires et le développement de réseaux consultatifs.

21. La constitution de groupements d'artistes, notamment dans le cadre de projets novateurs, est un facteur positif pour mobiliser les ressources. La création de petites industries culturelles, gérées par les artistes eux-mêmes, représente un mode de production et de diffusion qui mérite d'être promu.

APPUI À LA CRÉATION

22. L'action de l'UNESCO devrait favoriser l'échange d'expériences en matière de politiques culturelles afin de mettre en lumière celles qui ont réussi, compte tenu de la diversité des contextes.

23. Les artistes de tous les pays doivent être incités et aidés à s'associer. Leurs organisations doivent recevoir le soutien nécessaire pour se structurer et mener une action efficace.

24. Il revient à l'UNESCO de favoriser le rassemblement et la diffusion des données utiles aux artistes pour le libre exercice de leur profession, en sensibilisant les Etats et en suscitant la collaboration des organisations non-gouvernementales.

25. Dans l'accès et le déroulement des carrières artistiques aucune forme de discrimination fondée sur le sexe, la race ou la religion ne peut être admise. Les femmes et les hommes doivent être considérés à égalité, en droit comme en fait.

26. Les pouvoirs publics à tous les niveaux sont invités à mettre à la disposition des artistes des espaces propices à la pratique de leurs activités, notamment dans le cadre de la réhabilitation de certains quartiers.

EDUCATION ET FORMATION ARTISTIQUES

27. Compte tenu du rôle prépondérant de l'art, de la création et de l'expérience artistique dans le développement intellectuel, physique, émotionnel et sensitif des enfants et des adolescents, l'initiation aux différentes disciplines et leur apprentissage doivent être considérés à part égale avec les autres matières dans les systèmes éducatifs.

28. Il y a essentiellement deux manières complémentaires d'intégrer l'éducation artistique dans le processus éducatif : en enseignant, d'une part, les disciplines pour elles-mêmes et en utilisant, d'autre part, les langages artistiques comme un moyen d'enseigner d'autres matières.

29. L'éducation artistique doit être multiculturelle, prendre en compte la culture dans sa diversité, et proscrire toute tentative de hiérarchisation entre les expressions artistiques des différentes cultures.

30. L'éducation artistique devrait être accessible tout au long de la vie. Au regard de l'émergence de nouveaux besoins, des développements réguliers et des réformes en matière d'éducation artistique sont et continueront d'être nécessaires.

31. La reconnaissance mutuelle par les Etats des formations et des diplômes artistiques

devrait être promue.

32. Il est de la responsabilité des Etats d'assurer le financement continu de la formation des artistes, de promouvoir son développement, et de soutenir la reconversion de certaines catégories d'artistes, tels que les danseurs professionnels. Il est demandé à l'UNESCO de créer un réseau international pour diffuser, discuter et mettre à jour les données sur les "expériences positives" dans le domaine de l'éducation et de la formation des artistes professionnels.

L'ART ET LES NOUVELLES TECHNOLOGIES

33. Les nouvelles technologies ne peuvent pas se substituer au contact direct entre l'artiste et son public, ni aux pratiques traditionnelles des arts.

34. Le succès des réseaux d'information et de communication électroniques dépend largement de la qualité des contenus qu'ils sont susceptibles de véhiculer. C'est pourquoi :

- a) il convient d'encourager le secteur de l'informatique à rendre plus facile l'acquisition des équipements nécessaires par les institutions d'enseignement artistique, notamment dans les pays en développement ;
- b) il importe que les artistes soient incités à se familiariser avec les outils technologiques, en vue d'accroître leurs propres possibilités de création. La coopération entre les artistes et les experts en nouvelles technologies devrait être renforcée à cet effet ;
- c) il est recommandé d'utiliser les nouvelles technologies pour la sauvegarde du patrimoine culturel, notamment des traditions orales.

35. Afin de préserver la diversité des expressions artistiques et des cultures, il est demandé aux Etats de soutenir les organisations professionnelles d'artistes, dans leur volonté de maîtriser les nouveaux outils de communication, pour garantir le libre accès de tous les artistes à la diffusion de leur oeuvre, dans le respect de leurs droits.

36. Un Parlement universel des artistes, sous la forme d'un Forum virtuel, pourrait constituer un moyen privilégié d'échanges à l'échelle planétaire. Des efforts particuliers seraient nécessaires pour assurer la participation des artistes de toutes les régions à ce nouveau dispositif qui serait placé sous les auspices de l'UNESCO.

DROITS D'AUTEUR ET DROITS DES ARTISTES INTERPRÈTES

37. Les Etats sont appelés à renforcer, clarifier et rendre effective la protection des droits légitimes des auteurs et des artistes interprètes en leur permettant de contrôler les différentes formes d'exploitation de leurs oeuvres et prestations, particulièrement dans le domaine audiovisuel, et d'obtenir la juste rémunération due à l'effort créateur.

38. Il est particulièrement important que :

- a) les exceptions aux droits dans l'environnement numérique soient limitées aux usages qui ne portent pas un préjudice injustifié aux intérêts légitimes des auteurs

et des artistes interprètes ;

- b) le transfert des droits des auteurs et des artistes interprètes soit soumis à un cadre juridique qui fixe les conditions de ce transfert et associe dans le temps les auteurs et les artistes interprètes aux revenus successifs des différents modes d'exploitation de leurs oeuvres et prestations ;
- c) les usagers, y compris les distributeurs, soient légalement tenus de fournir aux auteurs et aux artistes interprètes ou à leurs représentants, les informations identifiant les oeuvres et prestations, nécessaires à la détermination de la rémunération à percevoir et à sa répartition équitable aux ayants droit ;
- d) soient soutenus, avec la participation de l'industrie, les efforts des auteurs et des artistes interprètes pour normaliser de manière contraignante au plan national et international les techniques et modalités d'identification permettant de suivre l'exploitation de leurs oeuvres et prestations dans l'environnement numérique ;
- e) dans l'intérêt général, la gestion collective des droits des auteurs et des artistes interprètes et la négociation collective soient encouragées par une réglementation sans être soumise au droit de la concurrence ou autre législation contraignante.

39. L'UNESCO est invitée :

- a) à sensibiliser les Etats à la reconnaissance et au respect du droit moral des auteurs et des artistes interprètes ;
- b) à leur suggérer instamment d'étudier les modalités leur permettant de contrôler les manipulations numériques ;
- c) plus généralement, à encourager la protection des droits des artistes dans le monde, dans le cadre de la Recommandation de 1980.

40. L'UNESCO, l'OIT et l'OMPI sont invitées à proposer la révision de la Convention de Rome de 1961 et à continuer à promouvoir sa ratification.

41. Le commerce international ne devrait pas porter atteinte à la diversité culturelle. Il est nécessaire de soutenir l'effort des pays en développement pour la protection et la promotion de la culture traditionnelle et populaire au moyen de la propriété intellectuelle.

CONDITIONS DE TRAVAIL, FISCALITÉ ET SANTÉ DES ARTISTES

42. L'artiste a droit à une rémunération digne pour l'exercice de sa profession. Cela doit être réaffirmé particulièrement dans le cas des nouvelles productions multimédia.

43. Les Etats sont invités à établir des mécanismes d'aide à l'insertion professionnelle des artistes et à créer des fonds de soutien à cet effet.

44. En raison de la tendance croissante, dans la plupart des secteurs artistiques, à la précarité de l'emploi et à l'insécurité des conditions de travail des artistes interprètes, il convient de

réaffirmer qu'aucun artiste ne devrait subir de discrimination en termes de fiscalité, sécurité sociale et liberté d'association, du fait de son statut professionnel, et de reconnaître aux associations et syndicats représentatifs des artistes le droit à la négociation collective pour l'ensemble des professionnels, ainsi que celui d'être associés aux processus de décision de toute nature affectant leurs intérêts.

45. Une meilleure coordination entre les instances gouvernementales compétentes au niveau national apparaît indispensable pour assurer aux artistes des conditions de vie prenant en considération la durée limitée de l'exercice de leur profession, notamment dans les arts du spectacle.

46. Des discussions entre les instances gouvernementales et intergouvernementales compétentes devraient avoir lieu, en vue de promouvoir des conditions justes en matière de fiscalité, sécurité sociale et conditions d'emploi des artistes dans tous les pays, compte tenu de l'accroissement de la mobilité internationale relative à l'emploi des artistes. L'UNESCO est invitée à établir un inventaire des frais fiscalement déductibles pour les artistes dans les différents pays. Une réunion conjointe des artistes et des représentants des différentes instances gouvernementales concernées pour réexaminer les régimes fiscaux et de sécurité sociale ainsi que pour proposer des mesures d'harmonisation adaptées aux spécificités des métiers artistiques, serait à prévoir.

47. L'UNESCO, l'OIT, l'OMS et les Etats sont invités à étudier, au niveau mondial, les conditions de santé et de sécurité dans lesquelles s'exercent les activités des différents professionnels des arts. Ces études devraient servir de base à l'adoption d'instruments internationaux spécifiques.

PROMOTION DE LA RECOMMANDATION DE 1980

48. Constatant que la Recommandation de 1980 demeure le principal texte de référence relatif à la condition de l'artiste et regrettant que sa mise en oeuvre se soit limitée à un nombre réduit d'Etats, le Congrès invite l'UNESCO à renforcer sa diffusion par tous les moyens et à hâter sa relecture par tous les Etats. La création d'un mécanisme de suivi périodique, avec le concours des ONG internationales représentant les artistes, chargé d'analyser les progrès accomplis dans les différents Etats, de faire rapport aux organes directeurs de l'Organisation et de proposer de nouvelles initiatives visant l'application de la Recommandation, apparaît vivement souhaitable.

49. L'UNESCO, avec le concours des ONG internationales représentatives des artistes, est invitée à élaborer des dispositions-types adaptables aux différents systèmes juridiques et économiques et aux divers contextes culturels, susceptibles de guider les législateurs nationaux dans la mise en oeuvre de ladite Recommandation.

50. Les conclusions adoptées par le Congrès doivent être portées à la connaissance des organes directeurs de l'UNESCO.

APPENDICE E

LES MOTS DE LA FIN DES TÉMOINS*

* Nous présentons, dans ce chapitre, les propos des témoins résumés par les chercheurs et ponctués de citations 'dans les mots'. Les commentaires des chercheurs, quand il y en a, sont relégués en note en bas de page.

Les mots de la fin de Carel

Les agents d'acteurs devraient se regrouper pour revendiquer ensemble des moyens de parer aux pressions des producteurs. Pourquoi ne pas demander de voir les contrats au moins vingt-quatre heures à l'avance pour les signer à tête reposée et non sous la pression des producteurs après de longues heures de tournage? Les situations litigieuses non réglées compliquent le travail subséquent, car, inévitablement, les acteurs finissent par retravailler avec les mêmes agences de publicité. Puis, elle revient sur la rivalité

C'est tellement compétitif. On a beau s'embrasser, on est supposés être tous bien affectueux en théâtre, on sent souvent une rivalité entre collègues. Même si on s'acharne à dire le contraire, on la sent cette rivalité.

Les vedettes sont avantagées socialement et professionnellement. Les producteurs et les réalisateurs pensent à elles avant les autres, on leur offre des rôles sans auditions pour des personnages divers qui leur conviennent ou non. Les acteurs moins connus n'ont pas ces avantages. Ils sont souvent cantonnés dans des troisièmes, et plus rarement des deuxième rôles, mais plus souvent des rôles muets. Ils sont aussi plus souvent lésés dans les contrats, car moins au fait des règles puisqu'ils travaillent moins.

Malgré tout au Québec, le fait français et la culture font en sorte que les artistes jouissent d'un plus grand respect qu'ailleurs au Canada. En Ontario, les francophones jouissent du même respect, contrairement aux anglophones qui connaissent surtout leurs vedettes consacrées par les États-Unis.

Les mots de la fin de Bérénice

Les acteurs sont habitués à tenir un discours en groupe, et à agir autrement individuellement. C'est le côté ingrat du guide comme de l'acteur, du pigiste, quoi. Ils sont égoïstes. La solidarité n'existe pas. À moins d'avoir des principes personnels forts, l'allégeance à la communauté est très faible, la survie l'emporte. Seule l'apparence de solidarité persiste.

Bérénice affirme que l'équité n'existe pas dans la distribution des rôles, sauf dans *Virginie*, parce que c'est écrit par une femme. « Fabienne Larouche a des couilles, et se tient debout », affirme-t-elle.

Au Québec, aujourd'hui, on emploie les mêmes acteurs qui au lieu de se faire un salaire de 50 ou 75,000 \$/année font le double ou le triple, alors que la majorité doit se contenter d'un maigre revenu de 4 ou 5,000 \$/année, selon la comédienne, un tant soit peu frustrée. Ce sont toujours les mêmes deux cents comédiens qui travaillent et font leur argent sur scène, autant que dans les talk-shows pour lesquels ils sont payés. Selon Bérénice notre système ne soutient que les vedettes. « Le soir, tu regardes la télévision, tu passes d'un canal à l'autre et ce sont les mêmes comédiens, c'est à s'y méprendre. C'est la folie furieuse! » Les producteurs recherchent des valeurs sûres, ne prennent pas de chance. Les gens n'ont pas d'imagination. C'est le même phénomène aux U.S.A., c'est une réalité mondiale et matérialiste. « Je suis désillusionnée, c'est un métier d'individualistes, de survie et de stratégies. ».

Je continue à faire mon métier, mais je vais le faire pour moi, en n'ayant pas d'attentes [...] pour me satisfaire, pour chercher une nourriture spirituelle, pour l'âme, l'esprit et le corps, pour faire le métier que j'ai appris à faire, comme je veux, sans contraintes en faisant mes choses, même en circuit plus ou moins fermé [...]. L'Union ne viendra pas gérer ce que tu fais dans ton salon. Il y a un 'boutte' à tout!

Les mots de la fin de Barbara

L'artiste est encore considéré comme un paumé, constate la comédienne. Il n'a pas de place dans notre société. Il faut se battre pour se faire une place. Travailler dans son domaine exige de l'argent, c'est le nerf de la guerre, et malheureusement il n'y a pas d'assurance chômage. Elle raconte l'histoire d'un acteur qui, après dix ans de travail intensif a eu un passage à vide de deux ans et rien pour l'aider. Elle considère que les syndicats briment les acteurs : « Tu leur dois tout, tu n'as pas le droit de travailler à l'extérieur de leurs projets, mais ils ne te font pas travailler ». Barbara considère qu'on devrait avoir plus de programmes pour encourager les artistes car il y a une grande créativité, ici. Les gens de l'extérieur adorent le Québec. Le gouvernement devrait créer un banque d'acteurs qu'il ferait circuler dans l'armée, par exemple, ou ailleurs. L'enseignement du théâtre dans les écoles serait un

moyen de survie intéressant, mais il est réservé aux professeurs de français. Un cours de pédagogie devrait suffire à préparer les artistes professionnels à l'enseignement, estime-t-elle.

Le milieu artistique a tendance à uniformiser et n'encourage en rien les différences. Elle déplore le fait que les Noirs dans l'histoire du Québec ont été oubliés. Ils existaient bien avant les pièces de Michel Tremblay, affirme-t-elle. Elle rappelle qu'on l'avait condamnée à jouer les servantes au théâtre. De fait, il y a peu de rôles pour les Noirs.

Les mots de la fin de Maxime

Les stars instantanées prennent la place d'artistes formés et expérimentés, et le public les accepte. Ces nouvelles vedettes mettent en évidence l'absence de reconnaissance de l'artiste par la société. Elles sont instantanées et ne mettent la vie de personne en danger (comme on pourrait penser des médecins ou des agriculteurs), mais on tue quelque chose tout de même. Au fait que la réception des spectateurs est la même pour un acteur formé que pour une star instantanée qui a su les toucher, Maxime répond que « c'est une culture sociale. Si le statut de l'artiste était reconnu, s'il y avait un encadrement, et un soutien au niveau social, cette perception changerait ». Le phénomène continuerait d'exister, certes, mais son impact serait moindre. L'industrie est de plus en plus forte. Le travail de l'artiste ne peut pas être commercialisé ainsi. Les décisions patronales sont dorénavant mues par les bénéfices. À ce moment-ci, Maxime précise qu'elle préfère parler d'artiste que d'acteur, car dans l'esprit de certains, acteur est réducteur : un acteur ne serait qu'un interprète, quelqu'un qui exécute. Et pour finir, Maxime affirme que la société très individualiste se reflète dans le milieu :

C'est un milieu où il y a une certaine individualité, une certaine solitude. Il devrait avoir plus de communautés, de solidarités. Je trouve qu'il n'y en a pas tant que ça. L'individualisme de la société globale influe beaucoup sur notre façon d'être artiste, et c'est dommage.

Les mots de la fin d'Ismaël

Ismaël est frappé par le manque d'intérêts des acteurs pour l'approfondissement et la recherche, et il constate que les institutions forment des techniciens du jeu plutôt que des artistes. C'est à l'acteur individuellement de se développer et de s'enrichir au-delà des techniques du jeu. Le paradoxe de l'acteur réside dans le fait qu'il doit s'intéresser à sa personne : son corps, son âme, et en même temps puiser à l'extérieur et s'intéresser aux autres également. C'est un tour de force. Depuis son arrivée au Québec, Ismaël s'étonne de voir les acteurs se comporter comme des fonctionnaires. Les théâtres sont interchangeable bien que les missions diffèrent sur papier, et la plupart des acteurs passent d'une scène à l'autre puisque tout se ressemble. « Le TNM c'est une machine à fabriquer des pièces. Il n'y a pas de vision, un artiste devrait avoir une vision » dit-il, désolé. Les discours autour des pièces sont creux, le temps de travail est si court qu'il est impossible d'approfondir. L'émphase est mise sur la production : la visibilité, les décors, le budget. Le producteur investit très peu dans le travail à proprement parler. Le mode de production est le même partout et tout doit venir de l'État. Ce qui est plus dur à comprendre pour l'acteur latino-américain, c'est le conformisme des jeunes qui refusent de prendre des risques, tous veulent vivre du théâtre au Québec! Quant à la perception de l'acteur dans la société, il dit qu'on les voit soit comme des vedettes, soit comme des fonctionnaires. Ils sont encouragés à devenir professionnels, à devenir « comme il faut ». Il constate avec étonnement et résignation qu'il n'y a pas de transgresseur, pas de parias, plus d'irrévérencieux, plus de bohème. Et en riant, il dit que « la gauche, c'est seulement pour dépasser sur la route ». Il n'y a pas de gauche idéologique, mais une gauche mécanique, pour aller plus loin avant de reprendre sa place, à droite. « Une fois le dépassement effectué, tu te remets en ligne. Et s'il vous plaît, ne dérangez pas! Si on sort de la ligne, on risque d'être les derniers ».

Ismaël déplore l'absence de théâtre amateur, alors que l'art y existe aussi. « Le théâtre amateur, ici, ça n'existe pas, ça n'a pas d'importance et puis c'est mal vu. Ce qui est dommage parce qu'en Europe, ils ont des troupes assez bonnes. Moi je pourrais être appelé un amateur parce que je fais un autre métier et je pratique le théâtre dans mes moments de liberté ». Il se demande si tout ce système de réussite en vaut la peine.

APPENDICE F

CURRICULUM VITAE DE CLAUDE MOÏSE

CLAUDE MOÏSE**Curriculum vitae**

Adresse : 5465, rue Coolbrook, Montréal, QC. H2A 3E3
 Téléphone : (514) 486-4487
 Courriel : gotzker@gmail.com

Comédienne / Mise en scène / Écriture**Agence artistique Diane Riel**

450-963-1075 Membre de **UDA** et de **ACTRA**

Langues parlées et écrites : français, anglais, espagnol, portugais (parlé).

Théâtre

2004

Autour d'un foyer, crise 2 de P. Duval, prod. **Th. Du Nouvel Ontario**, Sudbury, Ontario.

1995

Un Poldave heureux de J. Provencher et A. Rousseau, prod. Dérives Urbaines, **Espace René-Provost**, Hull.

1994

Rise up my people/Debout mon peuple de M. Cadieux, série **À vous de juger/You be the jury** prod. CMB, théâtre pour adolescents. **Centre national des arts**, Ottawa.

1994-1995

Membre de la compagnie de théâtre **du Musée canadien des civilisations**: interprétation de contes et de personnages historiques; recherche. Hull.

1993

Tout le monde sur la place! de D. Pasquale, prod. La Grosse Valise, Musée de la **Pointe à Callières**, Montréal.

Clair Obscur, de M.L. Nadeau (théâtre forum), prod. M.L. Nadeau, Montréal.

1992

Le voyage millénaire où le dit des bords du monde de C. Moïse, d'après un conte de P. Chamoiseau, prod. th de l'Harmattan, **La Licorne**, Montréal.

1990

Le soleil brûle-t-il les dieux? de C. Moïse, prod. Th. de l'Harmattan. **Complexe Desjardins**, Montréal.

1989

Le fromager ensorcelé, contes d'Afrique et des Antilles de C. Moïse et C. Guissé, prod. Th. de l'Harmattan, **Espace Go**, Montréal.

1988 à 1994

Contes des 1001 mondes, de C. Moïse, adaptation de légendes et mythes du monde pour divers événements, Montréal, Toronto.

1984 à 1986

Le bourreau d'Antigone de P. Chamoiseau, prod. théâtre de l'AIR, Paris, Province (France), Cayenne (Guyane), **Université de Louvain-la-Neuve** (Belgique).

1984

Le Zulu de T. U'Tamsi, prod. théâtre Noir, Pari. **Festival international de la poésie** de Leuven (Belgique).

1983

Gouverneurs de la rosée de R. Depestre, prod. théâtre Noir, Paris, Nancy, Leuven (Belgique).

Les enfants de Zombi de G. Desportes, prod. théâtre Noir, Paris, **Journées théâtrales de Carthage** (Tunisie).

1982

Espace, poésie et lumière de E. Vétier, prod. théâtre Noir, Paris.

Télévision

2005

Naked Josh/TV series.

2002

Mental Block / TV series on cable TV.

2001

Histoire Max, épisode 37, **Le grand rendez-vous** de M. Cadieux, réal. M. Maltais. Prod. Charbonneau, **TFO**.

Exercices publics

1993

Superstitions de C. Moïse, th. de l'Harmattan, **Belmont sur le boulevard**, Montréal.

1992

Un mariage en propre de G. Turp, prod. théâtre de l'Opsis. **La Licorne**, Montréal.

1988 et 1989

Tales of a 1001 worlds, prod. th del'Harmattan et Knightwood theatre, **Groundswell festival**, Toronto.

Narration / Doublage

2006

Mind me good now! Doublage d'un film d'animation de la série des *Petits conteurs*, **ONF**, Montréal.

1991

Derrière la barricade de P.Tousignant. Narration et doublage pour une série sur les Autochtones. Prod. Nitassinan, Montréal.

1988

Les passagères de l'Express.

Bamako-Dakar. Narration et doublage d'un documentaire, Montréal.

Lecture d'un poème de René Depestre pour une émission réalisée par Nancy Huston.

Radio-Canada, Montréal.

Lecture de contes. Radio centre-ville, Montréal.

1986

Martinique Isle aux fleurs. Doublage d'un montage touristique supervisé par Marcel Carné, Paris.

1983

Lecture de contes. Radio-France, Paris.

Publicité

2004

Santé et... Gouvernement du Québec, Héma Québec.

2002

Canada Vie. Voix hors-champ.

Plus...

Rôles muets à la télévision (téléromans), Montréal.

2006

La pomme clandestine du cyberspace, un article pour la revue franco-ontarienne **Entr'Acte**. Ottawa.

1991

Rédaction d'articles pour **Images**, hebdomadaire, Montréal.

1984

Les ripoux de C. Zidi (rôle muet- d'une putain, Paris.

Traduction pour la revue **Recherches amérindiennes**, Montréal.

Autres aventures

1994

Association des compagnies de théâtre, membre du conseil d'administration puis coordonnatrice générale, Montréal.

Conseil Québécois du théâtre, bref passage comme membre du conseil d'administration.

1988

Journées du cinéma africain, assistante à l'attachée de presse: Françoise Wera, Montréal.

1987-1994

Théâtre de l'Harmattan, membre fondateur. Compagnie de théâtre professionnel. Directrice générale, jeu, mise en scène, écriture et recherche, Montréal, Toronto.

1999

ADRA –ONG angolaise : Direction d'un atelier de théâtre auprès d'enseignants et d'éducateurs. Angola.

1997-1999

FOS- Fonds voor Ontwikkelings Samenwerking (Fonds d'aide au développement) ONG belge-flammande; **développement international**. Consultante, puis coordonnatrice nationale, Angola.

1987

Réseau d'aide pour les personnes seules et itinérantes, agent de communication. Montréal.

1984-1986

Théâtre de l'AIR. Comédienne, membre et administratrice. Jeu et encadrement des productions professionnelles et étudiantes, Paris.

Formation

2006

Stage de **jeu pour le théâtre de Koltès** dirigé par Frédéric **Dussenne**. Théâtre **l'Instant**, Montréal.

2003-2004

Jeu pour la caméra, Patrick **Huneault**. Montréal.

2002

Scénarisation. Parlimage, Montréal.

Doublage. Parlimage, Montréal.

1992

La tragédie: stage dirigé par Guy Freixe. Th. La grosse valise, Montréal.

1982-1984

Université de Nanterre, Paris X, France.

Lettres et Etudes théâtrales. Étudiante libre.

1978-1980

Cours privés de **Jeu au théâtre** avec Sita Riddez, Montréal.

1977

Cours d'**art dramatique**. Conservatoire Lassalle, Montréal.

1971-1979

École de musique **Vincent d'Indy**, Montréal, Canada. **Harpe, piano et théorie de la musique**.

BIBLIOGRAPHIE

Générale

- Allègre, Claude. 2007. « Exception culturelle » in *L'Express.fr*. Paris, 5 pages.
- Banu, Georges (dir.). *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*. Paris : Actes sud, 177 pages.
- Brook, P., Dux, P., Rosner, J., et Vincent, J.P. 1977. « Quelques remèdes contradictoires pour guérir l'institution théâtrale. » In *Le Monde*. Paris.
- Caron, Louis. 1987. *La vie d'artiste. Le cinquantenaire de l'Union des artistes*. Montréal, Éditions du Boréal, 217 pages.
- Cloutier, Anne-Marie. 2005. *Le dépit amoureux, créateurs et critiques au théâtre*. Fides. Canada, 235 pages.
- Collectif. 1980. *L'Art qu'on assassine: la vie d'artiste d'aujourd'hui à demain*. Paris : Le Sycmore, Syndicat français des artistes interprètes.
- Conseil québécois du théâtre. 2005-2006. *Des gens et des idées numéros 3 à 9*. Montréal, 27 pages.
- Dagenais, Angèle. 1981. *Crise de croissance : le théâtre au québec*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture. 71 p.
- David, Gilbert. 2001. *Une institution théâtrale à géométrie variable*. In *Le théâtre québécois de 1975-1995*. dir. Dominique Lafon. Montréal : Fides, p. 13-36.
- De Certeau, 1990. *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard, collection Folio essais, 347 pages.
- Deslauriers, Jean-Pierre. 1991. *Recherche qualitative: guide pratique*: coll. "Thema", Montréal : McGraw-Hill Éditeurs, 139 p.
- Féral, Josette. 1990. *La culture contre l'art: essai d'économie politique du théâtre*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 341 p.
- Féral, Josette. 2001. *Les chemins de l'acteur: former pour jouer*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 341 pages.
- Foucault, Michel. 1984. « Morale et pratique de soi. » Chap. in *L'usage des plaisirs*. p. 32-39, Paris : Gallimard.

- Gruslin, Adrien. 1981. *Le théâtre et l'État au Québec*. Montréal : VLB éditeur. 413 p.
- Jourdheuil, Jean. 1979. *Le théâtre, l'artiste, l'État*. Paris : Hachette, l'échappée belle.
- Lacroix, Jean-Guy. *La condition d'artiste : une injustice*. Montréal : VLB éditeur, 1990. 249 pages.
- Lafon, Dominique (dir.). 2001. *Archives des lettres canadiennes. T.X : Le théâtre québécois 1975-1995*. Montréal : Fides, 523 p.
- Lafond, Pierre Claude. 2001. *Introduction au droit et à la méthodologie*. Recueil de textes. Montréal : Université du Québec à Montréal, Faculté de droit et des sciences politiques. 487 p.
- Laplante, Benoît. 1990. *La vocation de l'acteur*. Montréal : Université de Montréal. 36 f.
- Laplante, Benoît. 1998. *Estimation des besoins prioritaires de perfectionnement professionnel du secteur culturel de la région de Montréal*. Sainte-Foy : INRS. 47 p.
- Przychodzen, Janusz. 2001. *Vie et mort du théâtre au Québec : introduction à une théâtritude*. Paris : L'Harmattan, 431 p.
- Scarpetta, Guy. 1990. *La règle du jeu : littérature philosophie, art, politique*. Paris : Grasset.
- Sommier, Isabelle. 2004. « Une France protestataire? » in *Sciences humaines* numéro 46, Auxerre, 95 pages.
- Tindermans. 1989. « Le théâtre et la loi. » in *Jeu* no. 50. Montréal (Qc).

Sociocritique

- Angenot, Marc et Przychodzen, Janusz . 1994. *Bibliographie de la sociocritique et de la sociologie de la littérature*. Cahiers de recherche no.17. Montréal : Centre universitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes.
- Angenot, Marc. 1993. *L'utopie collectiviste*. Paris : PUF, 396 p.
- Auer, Yannick. 2000. "L'Union des artistes : analyse critique d'un syndicalisme d'affaires (Montréal, 1937-1980)". Mémoire de maîtrise. Montréal: Uqam, 104 pages.
- Baudrillard, Jean. 1982. *À l'ombre des majorités silencieuses, ou la fin du social*. Paris : Denoël/Gonthier, 114 p.
- Bauman, Z. 1987. *Legislators and Interpreters: on Modernity, Post-Modernity, and Intellectuals*. Ithaca (N.Y.) : Cornell University Press.

- Belleau, André. 1983. « La démarche sociocritique au Québec. » in *Voix et images VIII*.
- Boisvert, Yves. 1995. *Le postmodernisme*, Montréal : Éditions Boréal. 124 pages.
- Bourdieu, Pierre. 1984. « Mais qui a créé les créateurs? » Chap. in *Questions de sociologie*. p. 207-221, Paris : Éditions de Minuit.
- Buenaventura, E. 1978. « La professionnalisation dans le "nouveau théâtre". » in *International Théâtre Information*.
- Cambron, Micheline. 1990. *Une société, un récit : discours culturel au Québec, 1967-1976*. Montréal : l'Hexagone.
- Crozier, Michel et Friedberg, Erhard. 1981. *L'acteur et le système: les contraintes de l'action collective*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points politiques, 500 p.
- Dubois, Jacques. 1985. « Champ, appareil et institution? » in *Sociocriticism* no. 2. pp. 25-29.
- Duvignaud, Jean. 1984. *Sociologie de l'art*. Paris : PUF.
- Duvignaud, Jean. 1993. *L'acteur*. Écriture : Paris, 286 p.
- Foucault, Michel. 1994. *La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 211 p.
- Lipovetsky, Gilles. 1989. *L'ère du vide: essai sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, 313 p.
- Morel, Christian. 2002. *Les décisions absurdes*, sociologie des erreurs radicales et persistantes. Paris. 371 pages.
- Morin, Edgar. 1990. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : ESF éditeur. 158 pages.
- Zima, Pierre V. 1985. *Manuel de sociocritique*. coll. "Connaissance des langues". p. 9-28. Paris : Picard, 252 p.

Juridique

- Canada. 1999. *Loi sur le statut de l'artiste annotée*. Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs. Services juridiques. Scarborough, Ont. : Carswell. 143 p.
- France, ministère de la culture. *Le statut de l'artiste*. Code de la propriété intellectuelle : L. 212-1.; Code du travail : L. 762-1. Paris : Légifrance, 5 p.
- Québec, ministère de la culture. 1987. *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*. Lois refondues du Québec : S-32.1. Québec : Les publications du Québec, 23 p.

Publications officielles

- Boilard, Gilberte. 1990. *Statut de l'artiste : bibliographie sélective et annotée*. Assemblée nationale. Québec : La Division. 92 p.
- Côté, André C. 1986. *Le régime syndical des artistes interprètes pigistes* (étude du projet de loi de l'UDA sur les artistes-interprètes, créateurs et artisans). Étude réalisée pour le Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste. Québec. 120 pages.
- Gagné, Jacques. 1969. *Situation du théâtre au Québec*. Office national du film du Québec, Ministère des affaires culturelles, Québec.
- Issalys, Pierre. 1983. *Le travailleur culturel et la législation fédérale et québécoise de sécurité sociale*. Québec. Ministère des affaires culturelles. 105 pages.
- Pichette, Claude. 1984. *Le statut juridique de l'artiste interprète: étude*. Québec : Ministère des affaires culturelles, Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste. 143 p.
- Canada. 1986. *Le statut de l'artiste*, rapport du groupe de travail Gélinas-Siren. Ottawa. 100 pages.
- Québec. 1984. *La politique du théâtre au Québec*. Coll. à la rédaction Odette Blouin-Cliche. Ministère des affaires culturelles. 79 p.
- Québec. 1986. *Bilan 1981-1986 du Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste*. Ministère des affaires culturelles. 95 p.
- Québec. 1987. Service gouvernemental de la propriété intellectuelle. *Esquisse d'une problématique du statut de l'artiste: document de travail*. Ministère des affaires culturelles. 42 f.
- Québec. 1992. Ministère de la culture, direction des communications. *La politique culturelle du Québec : Notre culture, notre avenir*. Bibliothèque nationale, 150 p.
- UNESCO. 1997. *Recommandation relative à la condition de l'artiste*. Congrès mondial sur la condition de l'artiste. Paris.