



L'ARTISTE COMME « ENTREPRENEUR DE SOI » : INVESTIR SUR SOI À TRAVERS SON ASSOCIATION PROFESSIONNELLE

Maude Gauthier

Université de Montréal

Résumé :

Cet article se penche sur les associations d'artistes professionnels reconnues pour agir comme syndicats. Il propose que les associations d'artistes professionnels, en intervenant sur les conduites possibles des artistes, contribuent à la formation de l'artiste comme « entrepreneur de soi », un sujet qui, en contexte néolibéral, est individuellement responsable de son développement professionnel. Cet article analyse les pratiques de catégorisation des artistes par les associations et les pratiques d'investissement sur soi qu'elles stimulent, tels qu'en témoignent quelques artistes interviewés. Il argumente que la catégorisation effectuée et les services offerts par les associations, en incitant les artistes à investir sur eux-mêmes, placent leur employabilité au centre de leur sécurité sur les marchés du travail.

Mots-clés : artistes, associations professionnelles, entrepreneur de soi, travail, néolibéralisme

Abstract:

This article explores professional artists associations (recognized as unions). We propose that these associations, when intervening on the artist's conduct, contribute to form the artist as an « entrepreneur of self ». In a neoliberal context, this subject thus constituted is individually responsible for his professional development. After interviewing artists, we analyze categorization practices of artists by the associations, as well as the self-investment practices they stimulate, as stipulates. We argue that the categorization made by the associations and the services they offer, by inciting artists to invest on themselves, put artists' employability at the center in terms of security on the job market.

Keywords: artists, professional associations, entrepreneur of self, work, neoliberal.

Introduction

Les associations d'artistes professionnels¹, comme d'autres formes de regroupement du champ culturel, ont fait l'objet de peu de recherches scientifiques jusqu'à maintenant (Saint-Pierre, 2002). Plusieurs recherches sur la culture et les arts ont été inspirées de théories foucaaldiennes (voir Allor et Gagnon, 1994; Lazzarato, 2008a; Robertson, 2006; Banks, 2007 ; Lussier, 2008), mais peu d'entre elles s'intéressent aux associations. Certaines recherches se concentrent spécifiquement sur les artistes (voir Lamoureux, 2009; Bain, 2005) et leur professionnalisation (voir Bellavance et Laplante, 2002). D'autres portent plus généralement sur les travailleurs culturels (voir McRobbie, 2002; Christopherson, 2004). Certaines recherches utilisent les associations comme base d'échantillonnage pour des études statistiques (voir Québec, 2004) ou se chargent de les catégoriser parmi un vaste ensemble d'organismes culturels (voir Martin *et al.*, 2004). Suite à cette recherche de littérature, on constate qu'à ce jour, les mécanismes internes des associations et leurs effets sur les artistes n'ont pas été documentés.

Cet article s'inscrit dans une problématique plus large sur la gestion de carrière qu'implique le travail de l'artiste professionnel. Les mécanismes internes des associations étudiées prennent part à une responsabilisation individuelle du développement professionnel en contexte néolibéral. Je propose une conceptualisation de l'artiste comme entrepreneur de soi, c'est-à-dire comme sujet qui gère sa vie comme une entreprise. Dans un premier temps, je discute d'enjeux qui ont mené à cette conceptualisation. Dans un deuxième temps, je présente une analyse de la catégorisation des artistes par les associations et des investissements sur soi effectués par ceux-ci à travers les services de celles-ci. Dans un contexte de concurrence entre travailleurs autonomes, ces investissements sont liés à l'employabilité des artistes et, au final, à leur sécurité sur les marchés du travail.

¹ Voir en annexe 1 pour la liste complète de leurs noms et leurs abréviations. Au fil du texte, j'utilise « associations d'artistes professionnels », « associations d'artistes », « associations professionnelles » ou simplement « associations » comme synonymes.

Enjeux du travail artistique en contexte néolibéral

Historiquement, la mise sur pied des associations d'artistes professionnels a eu pour but d'améliorer les conditions de travail des artistes. Les associations d'artistes semblent particulièrement importantes pour les domaines artistiques qu'elles représentent, puisqu'elles ont participé à la reconnaissance d'un statut professionnel aux artistes, donnant lieu à l'élaboration de deux lois qui renforcent à leur tour le pouvoir de certaines associations. En effet, les lois ont permis la mise en place d'un tribunal chargé d'en reconnaître quelques-unes pour agir comme syndicats, ce qui leur confère l'exclusivité de représentation d'un secteur (par exemple, une seule association représente les musiciens) et leur permet de négocier des ententes collectives avec les producteurs de ce secteur.² Au fil des ans, elles se sont dotées de plus en plus de services aux membres qui leur donnent la possibilité d'investir sur leur carrière, c'est-à-dire qu'en plus des ententes collectives qui s'appliquent à tous, chacun peut, par exemple, choisir de suivre les formations de perfectionnement offertes.

Après avoir discuté avec quelques membres, qui s'enthousiasmaient davantage pour les services offerts par leurs associations, qui leur rapportaient quelque bénéfice individuel, que pour la perspective d'une quelconque action collective, je me suis intéressée à la façon dont leur discours sur les associations est pour eux l'occasion d'aborder des questions d'investissement sur leur propre carrière. Il m'a semblé y avoir à l'œuvre une logique entrepreneuriale qu'incitaient les pratiques des associations. Par les brèves descriptions qui suivent, je situe deux personnes interviewées, qui ont évidemment des parcours différents, dans le champ culturel québécois. Malgré leurs différences individuelles, le discours qu'elles tiennent sur leur travail et sur les associations traverse le champ culturel québécois indépendamment de leurs domaines respectifs.

Frédérique³ est coordonnatrice de production. Elle a été pigiste sur plusieurs plateaux de tournage en cinéma et travaille depuis plus d'un an dans une boîte de production télévisuelle. Maintenant salariée, elle a tout de même maintenu son *membership* à l'Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS). Maxime est un comédien membre de l'Union des artistes (UDA)

² CRAAAP, *Foire aux questions*, en ligne : <http://www.craaap.gouv.qc.ca/faq/index.html>. Consulté le 15 juin 2009.

³ Afin d'assurer la confidentialité, les noms des interviewés sont fictifs.

ayant d'abord travaillé dans le domaine du théâtre à Québec et travaillant maintenant à Montréal. Il joue dans des publicités tout en maintenant un emploi alimentaire au Casino de Montréal. Si on compare la situation d'emploi de ces deux membres aux statistiques compilées par le gouvernement provincial (Québec, 2004), il y a lieu de croire qu'ils sont dans la même situation que la majorité des membres, c'est-à-dire ayant des revenus de précaires à moyens et combinant travail salarié et travail autonome.

La logique entrepreneuriale qui traverse les entretiens s'inscrit dans un contexte de valorisation du travail autonome. Christopherson (2004) s'est intéressée à la professionnalisation des artistes des nouveaux médias. Elle note que les récentes évolutions économiques et régulatrices font en sorte que les travailleurs des médias traditionnels, qui se définissaient d'abord comme professionnels, ainsi que les travailleurs des nouveaux médias, deviennent de plus en plus entrepreneurs, c'est-à-dire qu'ils investissent sur eux-mêmes et visent le succès en tant que contractants indépendants et non en tant qu'employés à long terme.

En contexte néolibéral, les travailleurs ne sont plus objets de l'offre et de la demande sous forme de force de travail, mais des sujets économiques actifs qui font des choix rationnels au mieux de leur intérêt. Au-delà d'un modèle de marché, un modèle de société émerge, dans lequel les relations entre individus se conçoivent en termes de concurrence. Cette concurrence produit l'insécurité (Lazzarato, 2008b) des artistes, qui ont une haute probabilité d'être affectés par la précarité, et les incite à augmenter leur sécurité sur les marchés du travail. Pour les artistes, individuellement responsables de leur propre développement professionnel (Banks, 2007), gagner de l'argent par leurs productions implique alors l'acquisition individuelle de compétences qui permettent de se démarquer des autres.

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

L'investissement peut être rapidement défini comme une action dont on prévoit qu'elle offrira un rendement à l'individu qui la réalise, comme un engagement pour la production de son propre capital (Lazzarato, 2008a) : une formation qui le rendra plus employable, une cotisation pour l'épargne, etc. Le capital (humain) est compris comme « l'ensemble de tous les facteurs physiques, psychologiques, qui rendent quelqu'un capable de gagner tel ou tel salaire » (Foucault, 1979, p. 230).

Pour Rose (1990), l'individu, autonome et mû par un motif de réalisation de soi, est engagé dans un projet : celui de former sa vie, et le travail est essentiel à cette pleine réalisation de soi :

Work is an essential element in the path to self-fulfillment. There is no longer any barrier between the economic, the psychological, and the social. The antithesis between managing adaptation to work and struggling for rewards from work is transcended, as working hard produces psychological rewards and psychological rewards produce hard work.⁴ (Rose, 1990, p. 118).

Les associations contribuent à la formation d'artistes entrepreneurs de soi, non seulement par l'établissement de normes professionnelles contraignantes et productrices de différences entre artistes, mais aussi par des services qui leur permettent plusieurs investissements. Dans les prochaines pages, je me penche sur les mécanismes par lesquels les associations incitent les artistes à investir sur eux-mêmes. J'y présente la catégorisation des artistes opérée par les associations et la modulation des marchés du travail qu'elle permet, et j'analyse comment leurs services procurent une sécurité à leurs membres à travers des incitations à l'employabilité.

Catégorisation des artistes

Par l'application d'une politique de *membership*, les associations étudiées gèrent l'inclusion des artistes dans leurs catégories de membres selon une échelle de moins à plus professionnels. Le professionnalisme est défini par la dimension économique du travail ; l'artiste est un travailleur autonome qui offre ses services en échange d'une rémunération (sans égard au « contenu » de son

⁴ Ma traduction : Le travail est un élément essentiel à l'épanouissement. Il n'y a plus de barrière entre l'économique, le psychologique et le social. L'antithèse entre s'adapter au travail et lutter pour obtenir des récompenses de ce travail est transcendée, puisque travailler fort produit des récompenses psychologiques et que les récompenses psychologiques produisent des efforts au travail.

travail). Le degré de professionnalisme, évalué selon l'expérience de travail, est ce par quoi s'effectue une gestion des différences (qui, en même temps, produit ces différences) entre artistes. Cette différenciation les incite à atteindre la catégorie de membres pleinement professionnels, puisque différentes catégories déterminent pour quels artistes les services des associations sont rendus accessibles. En général, les membres pleinement professionnels ont droit à tous les services, à des tarifs préférentiels pour les services habituellement payants comme les formations de perfectionnement, alors que les membres moins professionnels ont moins de privilèges.

Dans toutes les associations, on trouve plusieurs catégories de membres, ou au moins deux, qui ont des privilèges et des obligations différents. Les associations créent des catégories de membres permettant d'intégrer ceux qui sont aux marges du professionnalisme, comme les étudiants ou les stagiaires, qui n'auront pas nécessairement les mêmes avantages que les membres complets, modulant ainsi les marchés du travail culturel. La plupart des associations réservent une catégorie de membres pour les étudiants, certaines en réservent pour ceux dont la discipline n'est pas encore reconnue par la CRAAAP/CRT (APASQ), dont le contrat n'est pas encore en vigueur (SARTEC), selon le genre (UNEQ), etc. Il y a aussi des membres honoraires ou à vie, qui sont des personnes nommées pour leur contribution exceptionnelle au milieu ou à l'association, et des membres doyens nommés sur la base de l'ancienneté. Ces membres conservent les privilèges des membres professionnels sans payer leur cotisation.

La catégorisation des membres selon leur degré de professionnalisme est faite en évaluant leur expérience professionnelle, à laquelle s'ajoutent parfois d'autres exigences, comme la formation dans le cas de l'AQTIS. Concrètement, toutes les associations ont une manière de comptabiliser l'expérience professionnelle des dossiers d'adhésion qu'elles évaluent. Parfois, on compte par crédits⁵ (comme à l'UDA), selon le nombre de jours travaillés pour une fonction donnée (comme à l'AQTIS) ou par le nombre d'œuvres réalisées (comme à l'UNEQ). Par exemple, à l'UDA « un membre stagiaire doit accumuler trente (30) crédits pour devenir membre actif [...] après cinq (5) années d'inactivité quant à la prise de permis, votre dossier sera rendu inactif et vous perdrez les

⁵ Un crédit se rapporte à un contrat d'un certain nombre de jours de travail ou de représentations (les modalités diffèrent d'une association à l'autre) pour lequel l'artiste achète un permis de travail à l'association qui a une entente avec le producteur qui l'engage.

permis jusque là accumulés »⁶. Les différences dans la manière des associations de tenir compte de l'expérience sont liées au domaine de travail; parfois on ne peut pas compter à l'unité les réalisations des demandeurs.

Il y a une hiérarchie explicitement obligatoire entre les catégories de membres dans certaines associations comme l'AQTIS et l'UDA⁷. Cette dernière exige de devenir membre stagiaire avant de devenir membre actif (la catégorie pleinement professionnelle). Quant à l'AQTIS, elle demande souvent d'avoir occupé un poste précis avant d'en obtenir un nouveau, de suivre un cours, de faire un stage et exige une évaluation du candidat, par exemple :

Pour devenir 1er assistant à la réalisation, le candidat doit, dans l'ordre :
avoir été 2ème assistant à la réalisation inscrit au répertoire des membres;
suivre le cours de 1er assistant à la réalisation;
faire un stage à titre d'observateur non rémunéré de 20 jours;
cumuler 150 jours de travail (sur au moins deux productions);
un 1er assistant en formation doit avoir une évaluation écrite remplie par son 2ème ou 3ème assistant, non conditionnelle à l'acceptation du poste.
Un 1er assistant en formation est reconnu comme 1er assistant à la réalisation une fois que sa formation, son stage à titre d'observateur et son évaluation sont complétés, et que ses jours de travail sont cumulés.
Durant son stage à titre d'observateur, un assistant en formation ne peut occuper un poste à la réalisation normalement comblé par un membre lors de son stage (le stagiaire ne peut remplacer un 3ème ou un 2ème assistant à la réalisation).⁸

Par l'énonciation de critères déterminant le professionnalisme et la catégorisation des membres selon ces critères, on incite les artistes à un certain cheminement. D'abord, les catégories de membres incitent à devenir professionnel puisque cette catégorie a plus de privilèges. De plus, avec l'accumulation de crédits (ce qui permet de passer d'une catégorie à l'autre) qui peut cesser après un certain délai d'inactivité, il ne faut pas chômer trop longtemps. Le processus

⁶ UDA, *Foire aux questions*, en ligne : <http://www.uniondesartistes.com/pages/uda/public/faq.html>. Consulté le 23 mai 2009.

⁷ Dans d'autres associations, on peut imaginer qu'un artiste pourrait adhérer en tant que membre professionnel sans passer par d'autres catégories avant, s'il remplit les conditions du professionnel et a accumulé ses crédits. Du moins, rien n'indique le contraire.

⁸ AQTIS, *Critères d'adhésion*, en ligne : <http://www.aqtis.qc.ca/permissionnaires/criteres-adhesion/exigencesupplementaires.fr.html>. Consulté le 23 mai 2009.

d'accumulation de crédits peut inciter à travailler tant d'heures ou sur telle production qui a signé une entente avec l'association (et donc qui permet d'accumuler des crédits) plutôt que telle autre. Ce ne sont en effet pas tous les producteurs qui négocient des ententes avec les associations d'artistes et les contrats avec des producteurs n'ayant pas signé d'entente ne donnent pas de crédits aux artistes.

De plus, avec l'émission de permis obligatoires, on fait entrer les non-membres dans le giron des associations. Dans les domaines du cinéma, du disque et de la scène, dès qu'un non-membre de toute association obtient un contrat avec un producteur ayant signé une entente avec l'association d'artiste couvrant son secteur, il est tenu de payer un permis de travail à cette association⁹. Il devient alors permissionnaire. Ce contrôle semble aller à l'encontre de la volonté et des avantages des non-membres. Toutefois, si on se reporte à un contexte syndical traditionnel, on peut voir les personnes qui ne paieraient pas de permis, et n'étant donc pas engagées selon les conditions de l'association, comme manquant de solidarité en offrant du travail à plus basses conditions. Les permis permettent donc un contrôle de l'intégration des artistes et préviennent la mise en péril des emplois et des conditions de travail des membres professionnels.

D'autres restrictions permettent aussi une protection des emplois des membres. Par exemples, Frédérique affirme que l'AQTIS impose un quota de permissionnaires aux producteurs, ce qui les oblige à engager des membres, et l'UDA réserve certains contrats (publicité et postsynchronisation), appelés « contrats protégés », pour les membres actifs¹⁰. Selon Maxime et Frédérique, en devenant membre, une personne a donc plus de chances d'obtenir plus de contrats et des contrats plus lucratifs.

⁹ CRAAAP, *Foire aux questions*, en ligne : <http://www.craaap.gouv.qc.ca/faq/index.html>. Consulté le 15 juin 2009. Lorsqu'un artiste signe un contrat avec un producteur qui a une entente avec l'association qui gère son secteur, il doit acheter un permis de travail. Ce permis équivaut à un ou plusieurs crédits (variant selon les contrats et les associations), ce qui lui permet éventuellement de devenir membre.

¹⁰ UDA, *Foire aux questions*, en ligne : <http://www.uniondesartistes.com/pages/uda/public/faq.html>. Consulté le 23 mai 2009. Maxime affirme que ces contrats sont assez lucratifs.

Parmi les avantages rendus possibles par le *membership* professionnel, les caisses de retraite (REER) et les assurances prennent une place importante dans les propos des membres :

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

Dans un contexte néolibéral, l'individualisation des couvertures sociales (comme les régimes collectifs d'épargne) transforme une protection contre les risques en un affrontement individuel des risques (Lazzarato, 2008a), c'est-à-dire qu'au lieu d'avoir des protections égales pour tous, les individus ont une plus grande part de responsabilité pour assurer leur sécurité. Par exemple, dans le cas de la Caisse de sécurité des arts de la scène (CSAS), le régime suit une logique d'investissement individuel obligatoire :

La Caisse de sécurité des arts de la scène (CSAS) est l'un des avantages que procurent les ententes collectives signées avec les associations de producteurs. Sur le cachet total d'une personne conceptrice, le producteur déduit un pourcentage et y ajoute sa part qu'il verse à la CSAS (les pourcentages diffèrent selon les ententes collectives). Cette contribution est obligatoire et imposable, que l'on soit membre ou non de l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ). Les fonds ainsi constitués servent à offrir, tant aux membres qu'aux permissionnaires, un Régime enregistré d'épargne retraite collectif - REER. Il s'agit là d'un avantage social non négligeable.¹¹

Dans le cas des caisses gérées par les associations comme la CSAS, la redistribution est proportionnelle à l'investissement individuel effectué, à quelques exceptions près (fonds de secours). Certaines associations, comme la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC)¹², détaillent publiquement la répartition des pourcentages des cotisations. Pour cette association, sur les contributions des producteurs à leur Caisse de Sécurité (entre 7 et 11 % de la

¹¹ APASQ, *CSAS caisse de sécurité*, en ligne : <http://www.apasq.org/csas.htm>. Consulté le 22 mai 2009. L'APASQ a la particularité d'offrir un rendement aux permissionnaires, mais d'autres associations réservent le REER pour leurs membres ou ne précisent pas qui en sont les bénéficiaires.

¹² SARTEC, *La Caisse de Sécurité de la SARTEC*, en ligne : http://www.sartec.qc.ca/la_sartec/services/caisse.htm. Consulté le 23 mai 2009.

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

Pour bénéficier de ces services, le processus d'accumulation de crédits peut être long. Frédérique explique un peu plus en détails le système de cumul de crédits de l'AQTIS : il faut 90 crédits minimum, équivalant à 90 jours de travail, pour devenir membre, et pendant ce temps, les artistes sont permissionnaires. Dans son cas, ce temps équivaut à deux ans, et elle s'estime chanceuse d'avoir été engagée par une compagnie qui produit plusieurs films par année, ce qui lui a permis de cumuler un grand nombre de journées (crédits) en peu de temps. Elle spécifie toutefois que certains mettent quatre ou cinq ans à accumuler leurs crédits, et le nombre nécessaire varie en fonction du métier. Par exemple, selon Frédérique, en « caméra », c'est très long, pouvant aller jusqu'à dix ans. « Selon la rumeur » (Frédérique), cette mesure démotiverait les permissionnaires qui sont payés à un taux horaire inférieur à celui des membres. Le processus est donc long et peut être décourageant, et ce serait peut-être un motif, en tout cas certainement un effet, de cette façon de faire. C'est une intervention dans le marché qui réduit le nombre de travailleurs, qu'autrement l'« amour » (McRobbie, 2002) de leur travail inciterait à persister même sans salaire suffisant pour en vivre.

Plutôt que d'un partage professionnel/non-professionnel, on trouve dans les associations différentes catégories d'inclusion. Les exclus sont en fait une modalité de l'inclusion, c'est-à-dire que le professionnalisme s'inscrit sur un continuum de catégories qui se définissent les unes par rapport aux autres et ses frontières ont un certain degré de mobilité. Ces différenciations activent les intérêts individuels des artistes et les incitent à investir sur eux-mêmes. Les catégories de membres, le système de cumul de crédits et les services offerts ancrent les associations dans la formation d'artistes entrepreneurs de soi. Le *membership* résulte déjà d'une série

d'investissements sur soi (dont le choix de contrats dans le but de cumuler des crédits) et forme davantage les artistes membres en entrepreneurs en leur rendant accessibles plusieurs services.

La catégorisation des membres permet aussi de voir que les investissements sur soi effectués pour atteindre la catégorie professionnelle de *membership* sont liés à leur sécurité sur les marchés du travail. Frédérique présente son association comme la « meilleure ressource » pour trouver de l'emploi et pour gérer les risques associés à son statut de travailleur autonome.

Sécurité sur les marchés du travail

Le processus d'inclusion et les investissements sur soi ainsi rendus possibles sont liés à la sécurité des membres, sécurité sur les marchés du travail qu'ils estiment ne pas avoir en tant que travailleurs autonomes, mais qu'ils obtiennent par l'association. La sécurité est quelque chose qu'ils n'ont pas au départ, mais que les services des associations leur procurent. Les marchés, mobilisant des intérêts individuels, produisent de l'insécurité parce que l'autre y est toujours un concurrent. « Si on est tous mus par des intérêts égoïstes, la seule façon [...] de pouvoir coordonner ces intérêts égoïstes, c'est d'introduire les principes de sécurité. » (Lazzarato, 2008b, p. 4) Dans les conditions de marchés du travail flexibles et précarisés comme ceux du travail artistique, la gestion des conduites s'exerce par une modulation de la sécurité. Une « bonne union (sic) » (Maxime) est donc celle qui assure un haut degré de sécurité à ses membres professionnels en imposant certaines restrictions aux membres qui n'occupent pas la catégorie pleinement professionnelle et en offrant divers services dont on peut dire qu'ils procurent à chacun la possibilité d'investir sur soi.

Plusieurs investissements sont rendus possibles pour les artistes qui intègrent les associations, et l'adhésion devient alors un grand investissement qui englobe les formations de perfectionnement, l'accès à des listes de production qui fournissent des noms de compagnies de production où envoyer des curriculum vitae, l'accumulation de REER, etc., comme autant d'autres investissements. Certaines pratiques laissent penser que l'adhésion est un investissement important pour les artistes.

Pour Maxime, « il faut faire ses propres projets ». Il explique un peu comment, alors qu'il n'était pas encore membre actif de l'UDA, faire ses propres projets signifiait travailler dans des domaines non-restrictifs comme le théâtre (des domaines pour lesquels les contrats ne sont pas réservés pour la catégorie professionnelle) afin d'accumuler ses crédits :

C'est restrictif pour les membres qui sont pas actifs, les membres stagiaires au niveau de la publicité pis (sic) au niveau de la postsynchro, mais c'est pas restrictif au niveau du théâtre, tu peux toujours partir ton projet de théâtre pis (sic) euh (sic), voyons, accumuler tes permis aussi en même temps pis (sic) te faire voir comme ça. (Maxime)

En voulant devenir membre d'une association, Frédérique et lui ont tous deux été amenés à effectuer du travail gratuit ou quasi-gratuit. En effet, certaines pratiques permettent à « ses propres projets » de voir le jour et à des artistes d'accumuler leurs crédits en feignant de suivre l'entente de l'association, selon ce que Maxime m'a raconté. Les artistes instaurent alors un système de double comptabilité qui leur permet d'adhérer à l'association, mais se retrouvent parfois avec bien peu de revenus. Selon lui, ils sont souvent amenés à être producteurs et à s'engager eux-mêmes dans leurs productions. Cependant, en payant les artistes aux taux demandés par l'UDA, « juste à t'engager toi-même, tu serais ruiné » (Maxime). Dans ces cas, d'un commun accord avec le groupe avec lequel ils travaillent, ils établissent une comptabilité à l'interne et une comptabilité face à l'UDA. « Ça peut paraître un peu comme euh (sic) déloyal par rapport à l'union (sic) là, mais t'as pas le choix aussi en même temps si tu veux réaliser tes projets. » (Maxime)

Dans la comptabilité-UDA, ils font de faux chèques et comptabilisent ce qui sera imposable sur le revenu de l'artiste par rapport à ce montant. Ensuite, ils donnent à chacun le montant des impôts avec le salaire discuté à l'interne, tout en disant à l'UDA que c'est un autre salaire, le montant officiel sur lequel les impôts ont été calculés, qui a été donné. Les faux chèques, destinés à démontrer à l'UDA qu'ils ont suivi les taux officiels de l'entente collective, ne seront jamais encaissés. Cette pratique mène à du travail quasi-gratuit, le chèque qui est réellement encaissé étant d'un montant moindre que l'autre. Ils sont prêts à accepter ce montant et à risquer de se faire prendre pour devenir membre, et c'est ce qui montre que l'adhésion est un investissement important pour eux.

Les inégalités créées par les catégories de membres forment des mécanismes individualisants qui incitent les artistes à s'appuyer sur des investissements individuels pour assurer leur sécurité (tant par le cumul de crédits que par l'adhésion à chacun des services). Bien qu'ils usent parfois de tactiques et se coordonnent en groupe afin de détourner le processus de cumul de crédits, ils restent dans une logique d'investissement : le but de la double comptabilité est d'accumuler leurs crédits. Cette logique individualiste semble être à la base de conduites comme le travail gratuit ou quasi-gratuit (dans l'espoir que cette expérience constitue un investissement rentable).

Selon de récentes études menées au Québec et au Canada, il semble que les artistes aient en général un salaire plus bas que le salaire moyen de toute la population, mais que les artistes membres d'associations aient des salaires supérieurs à cette moyenne, avec quelques écarts selon les domaines. Selon l'étude de Hill Stratégies Recherche (Hill & Capriotti, 2009), basée sur le recensement canadien de 2006, le revenu moyen des artistes québécois (membres et non-membres) est d'environ 25 000 \$ alors que celui de la population est de 32 600 \$, avec un écart de 25% entre les deux. Cependant, le revenu médian de tous les artistes est seulement de 14 300 \$, avec un écart de 44% par rapport à la population générale. En regardant l'étude « Pour mieux vivre de l'art » du Ministère de la culture et des communications du Québec (Québec, 2004) basée sur les données fiscales de 2001 des membres des associations reconnues pour agir comme syndicats, on constate une grande différence entre les revenus des membres, sur lesquels l'étude du gouvernement du Québec a été menée, et les revenus de tous les artistes analysés par Hill Stratégies Recherche.

Les investissements, comme le *membership*, des individus dans leur « entreprise » leur rapportent certains rendements, dont des variations à leurs revenus, comme on le voit en comparant ces deux études. Certaines informations contenues dans ces études indiquent un rendement général (sous forme de revenus) des investissements des artistes et permettent une comparaison entre deux catégories (membres, non-membres) d'individus créées par les mécanismes des associations.

Dans le cas étudié, on passe d'un revenu moyen de 25 000 \$, en-dessous de celui de la population (en 2006), à un revenu moyen de 37 710 \$ (Québec, 2004), au-dessus de celui de la population

(en 2001), avec pour principale différence entre les deux études, le *membership*. La différence s'atténue en tenant compte du revenu médian des membres (23 620 \$), tout de même légèrement au-dessus du revenu médian de la population et beaucoup plus élevé que celui de tous les artistes (14 300 \$).

Même si l'adhésion à une association semble faire une différence quant aux revenus, il est difficile d'élaborer sur les causes de l'écart de revenus entre les membres et les artistes membres/non-membres ensembles. L'adhésion à une association apporte aux artistes une reconnaissance auprès du gouvernement pour l'impôt, aide à l'élargissement de leur réseau et à leur recherche d'emploi, ce qui leur apporte de meilleurs revenus en augmentant leurs chances d'obtenir des contrats et des contrats lucratifs, surtout dans le cas des contrats protégés. On peut aussi penser, à l'inverse, que le revenu est un critère implicite de sélection du membre professionnel (avec des critères d'inclusion comme les crédits qui signifient qu'un individu obtient déjà des contrats de travail).

Conclusion

L'entrepreneur de soi est intrinsèquement lié à la conception d'une vie humaine individuelle, le « soi », comme une entreprise, et est lié de près à la notion d'investissement. Dans les propos des artistes et les explications des pratiques des associations, les investissements sont repérables par leur aspect de prévision : un investissement a un objectif conscient de rendement. Dans les pratiques analysées, les investissements ont souvent trait aux marchés du travail. Il a été intéressant de voir comment tous ces investissements ne sont pas tant faits dans une perspective d'amélioration de la performance « artistique », comme d'amélioration de leurs perspectives d'engagement. En effet, le marché apparaît, tant dans les propos des artistes interviewés que dans les politiques et services des associations, comme une entité abstraite plutôt englobante, accentuant l'importance des dimensions économiques du travail artistique.

L'employabilité se présente donc comme l'objectif stratégique des associations et des artistes désireux d'investir sur eux-mêmes. Étant donné les structures des productions culturelles dans lesquelles sont impliquées les associations étudiées, l'artiste professionnel est autonome, mais a

besoin de producteurs pour l'engager. Comme il est en concurrence avec d'autres, engagé par contrat, bref travailleur autonome, il devient pour lui-même une sorte d'entreprise, dans laquelle il investit afin d'être plus employable que ses concurrents.

Remerciements

Je remercie Damien Charrierras, Martin Lussier et les trois réviseurs anonymes de Commposite pour leurs commentaires sur une version préliminaire de cet article.

Bibliographie

- Allor, M. et M. Gagnon (1994), *L'État de culture : Généalogie discursive des politiques culturelles québécoises*, Montréal : Groupe de recherche sur la citoyenneté culturelle (GRECC)
- Bain, A. (2005), « Constructing an artistic identity », *Work, employment & society*, vol. 19, n° 1, p. 25-46.
- Banks, M. (2007), *The Politics of Cultural Work*, New York, Palgrave Macmillan
- Bellavance, G. et B. Laplante (2002), « Professionnalisation et socialisation du champ artistique: la formation professionnelle des artistes au XX^e siècle », dans LEMIEUX Denise (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Les éditions de l'IQRC, p. 315-339
- Christopherson, S. (2004), « The Divergent Worlds of New Media: How Policy Shapes Work in the Creative Economy », *Review of Policy Research*, vol. 21, n° 4, p. 543-58.
- Du Gay, P. (1996), « Organizing Identity. Entrepreneurial Governance and Public Management » dans HALL Stuart et DU GAY Paul (dir.), *Questions of Cultural Identity*, London, SAGE, p. 151-169.
- Foucault, M. (1979), « Leçon du 14 mars 1979 : Le néolibéralisme américain » dans *Naissance de la biopolitique*, Paris, Gallimard/Seuil, 221-244.
- Hill, K. et K. Capriotti (2009), « Artists in Canada's Provinces and Territories Based on 2006 Census », *Hill Stratégies Recherche, Statistical insights on the arts*, vol. 7, n° 5.
- Lamoureux, E. (2009), *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Éditions Écosociété.
- Lazzarato, M. (2008a), *Le gouvernement des inégalités : Critique de l'insécurité néo-libérale*, Paris, Éditions Amsterdam
- Lazzarato, M. (2008b), « Saisir le politique dans l'événementiel » entrevue par Brian Massumi et Erin Manning, *Inflexions - Micropolitiques : Explorations de l'éthico-esthétique*, 3, p. 1-15, téléchargeable en ligne : http://www.senselab.ca/inflexions/volume_3/node_i3/lazzarato_fr_inflexions_vol3.html#1.
- Lussier, M. (2008), *Les « musiques émergentes » à Montréal : devenir-ensemble et singularité*, thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département de communication
- Martin, C. et al. (2004), « Les organismes de représentation et de promotion du secteur de la culture et des communications », *Statistiques en bref*, 7, Observatoire de la culture et des communications du Québec

Mcrobbie, A. (2002), « Clubs to Companies: Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds », *Cultural Studies*, vol. 16, n° 4, p. 516-531.

Québec (2004), *Pour mieux vivre de l'art : Portrait socioéconomique des artistes*, Québec, ministère de la culture et des communications du Québec.

Robertson, C. (2006), *Policy Matters: Administrations of Art and Culture*, Toronto, YYZ Books.

Rose, N. (1990), *Governing the soul: the shaping of the private self*, New York : Routledge.

Saint-Pierre, D. (2002), « Les politiques et les institutions culturelles en matière d'arts, de lettres et de communications », dans Lemieux, D. (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Les éditions de l'IQRC, p. 985-1003.

Documents des associations

APASQ, CSAS caisse de sécurité, en ligne : <http://www.apasq.org/csas.htm>. Consulté le 22 mai 2009.

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

CRAAAP, Foire aux questions, en ligne : <http://www.craaap.gouv.qc.ca/faq/index.html>. Consulté le 15 juin 2009.

SARTEC, La Caisse de Sécurité de la SARTEC, en ligne : http://www.sartec.qc.ca/la_sartec/services/caisse.htm. Consulté le 23 mai 2009.

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

Annexe I : Liste des associations et abréviations

Liste des associations

ACTRA : Alliance of Canadian Cinema, Television and Radio Artists
APASQ : Association des professionnels des arts de la scène du Québec
AQAD : Association québécoise des auteurs dramatiques
AQTIS : Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son
ARRQ : Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec
CAEA : Canadian Actor's Equity Association
CMAQ : Conseil des métiers d'art du Québec
CQGRC : Conseil québécois de la Guilde canadienne des réalisateurs
GMMQ : Guilde des musiciens et musiciennes du Québec
IATSE : International Alliance of Theatrical Stage Employes, Moving Picture Technicians, Artists and Allied Crafts of the United States, Its Territories and Canada
RAAV : Regroupement des artistes en arts visuels du Québec
SARTEC : Société des auteurs de radio, télévision et cinéma
SPACQ : Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec
UDA : Union des artistes
UNEQ : Union nationale des écrivains et écrivaines du Québec
WGC : Writers's Guild of Canada

Autres abréviations

CRAAAP : Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs du Québec
REER : Régime enregistré épargne retraite