



## UNE ÉVALUATION DES CONDITIONS PROFESSIONNELLES DES ARTISTES D'ART PERFORMANCE AU CANADA

### — RÉSUMÉ

#### RAPPORTS

Le présent document résume les points et les conclusions clés des deux rapports suivants :

1. Artist-Run Centres and Collectives Conference / Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés (ARCA), *Assessing Professional Conditions for Performance Artists in Canada: Key Findings and Recommendations*, août 2018.
2. Canadian Artists' Representation / Le Front des artistes canadiens (CARFAC) et Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV), *Assessing Professional Conditions for Performance Artists in Canada: Research Findings*, novembre 2018.

#### CONTEXTE ET OBJECTIFS

Le CARFAC et l'ARCA discutent ensemble depuis 2014 de l'amélioration du barème des tarifs minimums recommandés pour l'art performance dans le but de mieux répondre tant aux besoins des artistes qu'à ceux des diffuseurs. Deux sondages distincts ont donc été créés afin de mieux comprendre les pratiques courantes en matière de paiement des artistes d'art performance au Canada. L'un des sondages a été conçu à l'intention des artistes, l'autre, à l'intention des diffuseurs. Les deux sondages ont été pensés de façon à se compléter.

Le sondage de l'ARCA a été transmis du 2 au 19 mai 2018, principalement, mais non exclusivement, en ligne et au sein des réseaux de centres d'artistes autogérés et d'organismes de festivals d'art performance au Canada. L'objectif était de recueillir des renseignements quant aux conditions actuelles offertes aux artistes d'art performance par les diffuseurs canadiens et d'informer le CARFAC/RAAV des meilleures pratiques des organismes qui se spécialisent dans la présentation d'œuvres d'art performance ou qui incluent régulièrement des œuvres d'art performance dans leur programme.

Le sondage du CARFAC/RAAV a été transmis entre juin et novembre 2018 dans le but de recueillir des renseignements sur les pratiques actuelles en art performance et d'évaluer la grille des redevances minimums pour droit d'exposition du CARFAC/RAAV pour l'art performance. Le sondage comportait deux volets : un questionnaire bilingue en ligne à l'intention des artistes d'art performance; et b) des entrevues individuelles avec des artistes d'art performance. Les trois organismes à l'origine de cette étude (CARFAC, RAAV et ARCA) ont retenu les services de Mariane Bourcheix-Laporte pour diriger les recherches et préparer les rapports.

## **SONDAGE DE L'ARCA : CONCLUSIONS**

### ***Participants***

Au total, 51 répondants ont participé au sondage de l'ARCA, y compris des centres d'artistes autogérés (58,82 %), des festivals d'art performance (9,8 %, soit la totalité ou presque des festivals d'art performance au Canada), des galeries universitaires ou collégiales (9,8 %) et des galeries publiques (3,92 %), mais aucun musée ni aucune galerie commerciale. La vaste majorité des organismes ayant participé au sondage existaient depuis plus de 10 ans (94,12 %).

### ***Financement***

La plupart des organismes sondés avaient un budget de fonctionnement annuel de moins de 500 000 \$. La plupart d'entre eux ont indiqué que les subventions de base du gouvernement constituaient leur principale source de revenus. En moyenne, les organismes ont indiqué que leur situation financière était stable ou plutôt stable, les centres d'artistes autogérés étant les plus nombreux à déclarer une stabilité et les festivals étant les moins nombreux à le faire. Les festivals ont indiqué que le financement de projets était leur principale source de financement pour les programmes d'art performance et qu'ils consacraient la plus grande part de leur budget (entre 50-75 % et 100 %) aux programmes d'art performance, la part de budget totale consacrée à ces programmes se situant en moyenne entre 10-25 % et 25-50 %.

### ***Lieux de présentation***

En général, les œuvres d'art performance étaient présentées dans le cadre d'événements ponctuels mettant en vedette un seul artiste ou collectif (62,5 %), tandis que les festivals avaient lieu lors de festivals annuels ou de biennales (100 %), lesquels comprenaient aussi parfois des séries d'événements et des événements ponctuels. Les centres d'artistes autogérés avaient tendance à privilégier l'espace d'exposition de leur organisme, tandis que les festivals avaient pour la plupart eu recours aux espaces d'exposition d'organismes partenaires ou à des espaces in situ/publics.

### ***Droits d'entrée et frais***

Dans la vaste majorité des cas (93,75 %), l'entrée aux événements était gratuite. Sondés sur la question du paiement des artistes, à savoir s'ils avaient payé les tarifs minimums recommandés en 2018 par le CARFAC/RAAV (pour des représentations multiples lors d'une même soirée, des performances majeures solos, des expositions individuelles ou des performances lors d'expositions collectives ou d'expositions/d'événements en cours), les répondants ont offert des réponses variées, allant de « toujours » à « jamais ». Cela dit, les réponses semblaient suggérer un certain respect du barème de tarifs, car c'est exactement le tarif recommandé qui a été payé « parfois ou la plupart du temps ». Des répondants ont indiqué avoir payé des tarifs plus élevés « parfois », d'autres « la plupart du temps », et un petit nombre d'entre eux « toujours », tandis que la plupart des répondants ont indiqué payer des tarifs plus bas « jamais ou parfois » et une poignée d'entre eux, « jamais ». D'après les réponses, il semblerait que l'opinion générale soit que les tarifs recommandés pour les performances avec représentations multiples lors d'une même soirée ne sont pas assez élevés, les répondants de toutes les catégories ayant indiqué que ces tarifs étaient soit « adéquats » ou « trop bas ». Pour déterminer les frais, la plupart des organismes ont tenu compte du budget alloué au projet ainsi que de la forme et de la durée de l'œuvre, mais 42,86 % des répondants ont indiqué avoir simplement offert le même tarif à tous les artistes. La plupart des organismes ont payé des tarifs plus élevés aux collectifs, et ce, parfois ou toujours.

### ***Autres formes de soutien financier offert aux artistes***

En ce qui a trait aux coûts de déplacement et d'hébergement des artistes, la majorité des répondants ont indiqué être en mesure de payer la totalité de ces dépenses « la plupart du temps ou toujours »; les festivals, en particulier, ont indiqué payer seulement la totalité de ces dépenses (c'est-à-dire qu'ils ont choisi l'option « jamais » à la question demandant à quelle fréquence ils payaient une portion du

montant ou n'offraient aucun soutien). Pour ce qui est de verser une indemnité quotidienne, la tendance est plus floue, les réponses allant de « jamais » à « la plupart du temps ». Quant à la question du paiement des coûts de production des artistes, il semble qu'une couverture complète soit plutôt la norme, les réponses allant de « parfois » à « la plupart du temps », tandis que les réponses associées à une absence de soutien allaient de « jamais » à « parfois ».

## **SONDAGE DU CARFAC/RAAV : CONCLUSIONS**

### **Participants**

Au total, 154 participants ont répondu au sondage du CARFAC/RAAV, 95 % d'entre eux se présentant comme des artistes professionnels canadiens et 5 % d'entre eux se présentant comme des membres d'un collectif d'artistes. Les provinces du Québec et de l'Ontario ont été les mieux représentées, la participation étant moins grande dans l'ouest du Canada, au Nouveau-Brunswick et à Terre-Neuve-et-Labrador, et complètement nulle à l'Île-du-Prince-Édouard, en Nouvelle-Écosse et dans les Territoires. Une part de 45 % des répondants a indiqué faire partie de groupes visés par l'équité<sup>1</sup>. En moyenne, les répondants ont indiqué que leur niveau professionnel, selon leur propre évaluation, se situait entre « artiste à mi-carrière » et « artiste établi », la barre penchant davantage du côté de « artiste à mi-carrière ».

Les entrevues ont été menées en personne, par téléphone ou par vidéoconférence auprès de dix artistes d'art performance établis, l'une des entrevues ayant été faite auprès d'un collectif formé de deux artistes. La liste des artistes interviewés a été dressée de façon à inclure une vaste palette de perspectives, de parcours et de lieux d'origine. Les conclusions sont présentées sous forme de résumés anonymes.

Veillez noter que la plupart des points, *mais non tous les points*, ont été abordés à la fois dans le sondage et dans les entrevues.

### **Développer et maintenir une pratique d'art performance**

#### ***Types de pratiques d'art performance et rapport avec les autres pratiques artistiques***

Les participants au sondage ont indiqué que la performance en direct représentait entre 25-50 % et 50-75 % de leur pratique artistique. La performance en direct était de loin la pratique la plus courante (90,83 %) parmi les pratiques d'art performance rapportées.

#### ***Rapport entre les pratiques d'art performance et les autres pratiques d'arts visuels/arts médiatiques***

La plupart des participants au sondage ont rapporté des pratiques d'art performance associées aux arts visuels; les pratiques associées aux arts interdisciplinaires et aux arts médiatiques, beaucoup moins nombreuses, se classant au deuxième et troisième rang des réponses les plus fréquentes.

Interrogés sur la façon dont ils définissent leur pratique, les artistes interviewés ont, pour la plupart, déclaré avoir une approche fluide, ne se limitant pas à une seule démarche et faisant appel à d'autres pratiques artistiques. L'importance de développer une bonne relation avec les galeries et les commissaires a été soulignée, étant donné qu'il peut être difficile de maintenir une pratique en l'absence d'occasion de présenter ses œuvres. Les résidences ont également été mentionnées

---

<sup>1</sup> Autochtones, personnes sourdes ou handicapées, personnes noires et de couleur, LGBTQ2S+, groupes minoritaires de langue officielle

comme moyens d'offrir aux artistes les ressources qui leur sont essentielles (temps, espace, soutien financier, etc.). Les artistes interviewés ont également indiqué une demande accrue pour les œuvres d'art performance et déclaré que le fait d'exercer aussi des pratiques basées sur du matériel ou un média en plus de leur pratique d'art performance pouvait multiplier les occasions de présentation.

#### ***Représentations multiples d'une même performance***

D'après leurs réponses, les participants au sondage tendent à ne pas présenter la même performance plus d'une fois. Le taux de présentation d'une même performance était un peu plus élevé dans les cas où celle-ci était présentée lors de festivals *différents* ou d'expositions *différentes*.

Les artistes interviewés ont confirmé cette tendance, soutenant que présenter une même performance à plusieurs reprises se rapprochait un peu trop du théâtre. Néanmoins, ils étaient ouverts à l'idée de présenter de nouvelles versions d'une œuvre créée dans le passé. Cela dit, qu'on leur demande de « refaire » une œuvre issue d'un stade antérieur de leur carrière a été signalé comme une source potentielle de problèmes. Par ailleurs, les artistes interviewés qui ont créé des œuvres qui se prêtent bien aux représentations multiples ont soulevé la possibilité de faire une tournée ainsi que la possibilité de retravailler ou d'adapter une œuvre en cours de tournée.

#### ***Présentation simultanée d'une performance et d'une exposition***

D'après les réponses obtenues, il serait relativement peu courant de présenter une performance et une exposition conjointement. Les participants au sondage ont pour la plupart choisi l'option « performance présentée en dehors du vernissage » comme mode de présentation le plus fréquent, l'option « performance présentée lors du vernissage » se classant tout juste après, au deuxième rang des réponses les plus fréquentes.

Les artistes interviewés ont décrit deux modes de présentation dans les cas où une performance est présentée en même temps qu'une exposition : a) en tant que *partie intégrante* de l'exposition (individuelle ou collective); et b) en tant qu'*ajout* à l'exposition. Étant donné que le barème des tarifs du CARFAC/RAAV recommande des tarifs distincts pour l'artiste dans le cas de la deuxième option, la distinction entre ces deux modes de présentation peut entraîner des répercussions financières. Les artistes interviewés ont également remarqué que lorsque cette distinction n'est pas comprise de la même façon par l'artiste et par le diffuseur, un conflit peut naître concernant le tarif à payer. Il arrive qu'un diffuseur refuse de payer des frais supplémentaires pour des raisons budgétaires, alors qu'un autre recommande d'ajouter une performance comme prétexte pour hausser le cachet de l'artiste, même si cet ajout exige peu de travail supplémentaire de la part de celui-ci. Si cette dernière situation peut s'avérer payante pour l'artiste, elle peut aussi exiger plus de travail que le diffuseur ne se l'imagine. Les artistes interviewés ont de plus indiqué que les diffuseurs comprennent parfois mal la nature de l'art performance et demandent des performances de type « chanteur de rue » n'exigeant pas une attention soutenue de la part des spectateurs.

#### ***Durée des performances en direct***

Les participants au sondage ont indiqué que la durée moyenne de leurs performances en direct se situait entre 30 minutes et 5 heures. Peu d'entre eux ont indiqué une durée de plus de 5 heures (13,21 %) ou une durée très courte (< 10 %).

#### ***Exécution des performances en direct***

La plupart des participants au sondage (78,3 %) ont indiqué des performances exécutées par eux-mêmes ou par leur collectif seulement. Près de 50 % d'entre eux ont indiqué des performances exécutées par eux-mêmes ou par leur collectif avec l'aide de collaborateurs.

#### ***Processus de production***

Ce sujet n'a pas été abordé dans le sondage. Les artistes interviewés ont soulevé le fait que le temps nécessaire pour produire une œuvre d'art performance était beaucoup plus long que ce que les

diffuseurs supposaient parfois. Selon leurs dires, l'échéancier de création d'une nouvelle œuvre peut ainsi s'étendre sur un mois comme sur plusieurs années. La période de répétition peut également être longue — un des artistes a affirmé que la création d'une performance de 30 minutes pouvait exiger 100 heures de répétition. Il est également apparu que de nombreux artistes « travaillent sans arrêt », réalisant parfois plusieurs projets simultanément, ce qui complique l'évaluation du temps consacré à chaque œuvre. Le cachet des artistes reflète rarement ce temps de travail.

Les artistes interviewés ont aussi remarqué que la recherche occupe une place importante dans le processus de création d'une performance et peut exiger de faire différentes activités, comme lire, dessiner, rédiger un scénario, voyager ou s'immerger pendant un certain temps dans des « pratiques, des concepts, des histoires et des communautés ». Faire reconnaître le travail de recherche n'est pas toujours évident. Cependant, il est parfois crucial de faire de la recherche pour comprendre un lieu ou un contexte. Certains établissements, comme les universités ou les galeries universitaires, sont bien outillés pour soutenir le travail de recherche de certains artistes.

Parce qu'il est important de répéter une performance, il faut avoir accès à un espace de répétition ou de production et, dans certains cas, avoir l'occasion de faire une « répétition générale » avec tous les éléments techniques comme l'éclairage, le son, les projections, etc. Souvent, les diffuseurs négligent ces aspects et ne fournissent pas aux artistes les ressources nécessaires, pensant à tort que ceux-ci vont simplement « se pointer sur place » et faire leur performance.

Les artistes interviewés ont souligné l'importance du travail administratif en lien avec une performance : les négociations quant aux tarifs et au matériel ou à l'équipement requis; la gestion du soutien technique et publicitaire; le recrutement et la coordination des performeurs; la production d'archives, etc.

Les artistes interviewés ont également mentionné que les résidences étaient utiles pour avoir accès à du temps, un espace, et des ressources financières ou matérielles. Il est apparu que les résidences qui comportent un soutien financier ont davantage la cote que les résidences que les artistes doivent financer de leur poche, et que les résidences offertes par les universités sont vues comme particulièrement avantageuses, car elles s'accompagnent d'un soutien financier, de ressources et d'une communauté et d'un public particuliers.

#### ***Coûts associés aux pratiques d'art performance***

Les participants au sondage ont indiqué que le matériel et les accessoires représentaient leur principale dépense (79,17 %), le reste de leurs coûts étant liés, en ordre décroissant d'importance, à la prise d'images photo ou vidéo à des fins de production d'archives, aux déplacements et à l'hébergement, à l'accès à de l'équipement, au perfectionnement professionnel et aux salaires des collaborateurs/performeurs.

Les artistes interviewés ont suggéré que les diffuseurs devraient assumer au moins une partie du fardeau que représentent les coûts liés au matériel à usage unique ou jetable (à l'instar des galeries qui réservent une part de leur budget au montage). Ce pourrait être fait par l'entremise d'un budget prévu dès le début, d'une allocation accordée à la demande de l'artiste ou sous forme de remboursement après la performance. Les collaborateurs (par opposition aux membres d'un collectif) ont été classés en deux catégories lors des entrevues : a) ceux qui ont un rôle dans la performance; et b) ceux qui contribuent à produire le matériel ou les accessoires pour la performance. Les artistes interviewés ont suggéré que les diffuseurs pourraient réserver un budget à l'intention des collaborateurs en sus du cachet de l'artiste. Ils ont aussi déploré le fait de ne pas pouvoir payer les collaborateurs le salaire qu'ils méritent et ont insisté sur l'importance d'offrir une rémunération juste lorsque l'on bénéficie d'une subvention majeure. La question des déplacements — et du financement des déplacements — a été discutée, les artistes interviewés remarquant que lorsqu'ils présentent une performance ailleurs au Canada ou dans le monde, ils ne peuvent pas faire

transporter leurs œuvres comme le font les artistes qui exercent une pratique matérielle. Parmi les dépenses abordées, il y a eu entre autres l'acquisition et l'entretien d'outils, l'accès à du matériel de recherche, l'accès à un atelier et l'acquisition de permis ou d'assurances.

### ***Soutien financier pour la production***

Les participants au sondage ont indiqué qu'ils finançaient leur pratique d'art performance principalement à l'aide du soutien financier offert par les établissements où ils performant (49,17 %), d'un revenu d'emploi (48,33 %), de leur cachet d'artiste (46,67 %), de travail d'enseignement en arts (40,83 %), de subventions du Conseil des arts de leur province/territoire (36,67 %) et de subventions du Conseil des arts du Canada (25 %).

Les artistes interviewés ont souligné l'importance d'avoir un emploi à temps partiel ou à temps plein pour soutenir leur pratique artistique, mais ont aussi indiqué que leur cachet d'artiste était primordial. Comme ces cachets sont souvent peu élevés, les montants supplémentaires obtenus pour des activités connexes comme des tâches d'installation et de préparation, des exposés ou des ateliers représentent un atout certain. Les subventions (fédérales et provinciales) sont considérées comme essentielles, y compris les subventions de voyage, lesquelles permettent aux artistes de sortir du Canada, où les occasions de performer sont, somme toute, relativement limitées. De nombreux artistes ont déclaré qu'il leur aurait été impossible de créer des œuvres sans l'aide de subventions de production, tandis que d'autres ont déclaré qu'un artiste ne devrait pas laisser l'absence de subvention l'empêcher de créer de nouvelles œuvres.

### ***Viabilité des pratiques d'art performance***

Les participants au sondage ont indiqué différentes difficultés associées aux pratiques d'art performance, y compris la nécessité de travailler dans plus d'un domaine artistique ou avec plus d'un média (c'est-à-dire, au-delà de l'art performance) pour avoir suffisamment d'occasions de se produire, la faible rémunération compte tenu du temps et des efforts consacrés à une œuvre, le manque d'occasions commerciales, et bien d'autres. Ils ont également indiqué que la performance est largement sous-évaluée et mal comprise, et qu'il peut être difficile d'obtenir une reconnaissance pour cet art au Canada.

Les artistes interviewés ont, eux aussi, souligné le manque de compréhension par rapport à la pratique d'art performance au Canada. Bien que l'art performance soit relativement en vogue et que le public soit plus réceptif à son égard, il n'en demeure pas moins que cette forme artistique peine à se tailler une place légitime dans le monde de l'art — et même dans certains centres d'artistes autogérés. L'impression évoquée est que l'art performance n'est pas enseigné adéquatement dans les établissements postsecondaires ni traité à sa juste valeur dans les revues et les journaux. Les artistes ont également précisé que l'art performance avait évolué grandement au cours des dernières années, et que son évolution se poursuivait à l'heure actuelle et allait se poursuivre à l'avenir. Enfin, les artistes interviewés ont critiqué le barème des tarifs minimums du CARFAC/RAAV, jugeant que les tarifs qu'il recommande sont trop peu élevés et qu'il renforce ainsi l'idée selon laquelle l'art performance a une valeur moindre ou exige moins d'efforts que les autres formes d'art.

## **Soutien des établissements**

### ***Espaces de présentation et événements***

Les participants au sondage ont indiqué avoir présenté des performances dans des espaces de présentation in situ/espaces publics (66,04 %) et des centres d'artistes autogérés (64,15 %). Entre 25 % et 50 % d'entre eux ont mentionné avoir performé dans des galeries publiques, des galeries universitaires/collégiales, des établissements d'enseignement, des théâtres et des lieux comme des

bars ou des cafés, tandis que moins de 25 % d'entre eux ont indiqué avoir performé dans des musées, des centres communautaires et des galeries commerciales ou sur des plateformes en ligne.

### ***Types d'événements***

Les participants au sondage ont indiqué avoir présenté des performances en direct lors d'événements qui comportaient plusieurs performances par plusieurs artistes/collectifs (66,04 %), ainsi que, par ordre décroissant, lors d'expositions collectives; de festivals d'art performance; d'autres festivals d'art; de résidences ou d'ateliers; et d'autres occasions.

Les artistes interviewés ont énuméré diverses expériences de présentation, aussi bien des projets autonomes que des performances au Musée des beaux-arts du Canada, et semblaient à l'aise de passer d'un extrême à l'autre en matière de contexte de performance. Ils ont aussi signalé un nombre grandissant de festivals d'art performance, davantage d'occasions de présenter dans des galeries et une participation accrue lors de performances in situ. Malgré tout, nombre d'entre eux ont mentionné des problèmes en matière de soutien dans ces contextes, l'augmentation des occasions de performance découlant possiblement de l'initiative de diffuseurs ne possédant pas suffisamment d'expérience de l'art performance. Les artistes interviewés ont indiqué qu'ils avaient reçu le meilleur soutien dans les centres d'artistes autogérés et les galeries publiques. De telles galeries peuvent offrir un soutien à la conservation, ce que les festivals, vu leur nature « intermittente », ne peuvent pas offrir.

### ***Occasions de présentation/de soutien des établissements***

Les participants au sondage ont indiqué avoir eu en moyenne 8,89 occasions payantes et 4,27 occasions non payantes de présenter une performance en direct au cours des 3 dernières années. Le niveau de satisfaction des artistes le plus élevé correspond aux performances présentées au Canada et à la participation à des résidences/ateliers, tandis que le niveau de satisfaction le plus bas correspond aux commandes d'œuvres d'art performance et à l'acquisition de telles œuvres pour des collections privées ou publiques.

Les artistes interviewés ont exprimé des préoccupations morales quant au fait de travailler sans recevoir une compensation financière adéquate et ont remarqué que le fait de payer un seul artiste de façon inadéquate pouvait, au bout du compte, avoir des répercussions sur l'ensemble des artistes. Ils ont indiqué être souvent prêts à travailler de façon bénévole pour des cas particuliers, comme pour une collecte de fonds, une activité communautaire, un événement ou un festival organisé par de jeunes organismes ou des organismes sous-financés, et ainsi de suite.

### ***Paiement des redevances pour une œuvre d'art performance***

Pour la plupart, les participants au sondage ont indiqué avoir été payés généralement moins que les tarifs recommandés par le CARFAC/RAAV au cours des trois dernières années, plutôt que d'avoir touché des honoraires égaux ou supérieurs aux recommandations. Cette tendance était plus marquée parmi les artistes émergents et les artistes appartenant à des groupes visés par l'équité.

Pour la plupart, les artistes interviewés ont indiqué recevoir des tarifs équivalents ou supérieurs aux tarifs recommandés par le CARFAC/RAAV, et ce, pour toutes sortes d'événements, mis à part les performances majeures solos. Ils ont aussi dit accorder la priorité aux diffuseurs qui payaient ce genre de tarifs. Beaucoup d'artistes ont d'ailleurs dit avoir recommandé aux diffuseurs qui s'y connaissaient peu en art performance de consulter le barème des tarifs recommandés du CARFAC/RAAV, et voyaient donc celui-ci comme une précieuse ressource. Les artistes interviewés ont également indiqué éprouver de l'empathie pour les diffuseurs, lesquels doivent souvent composer avec des contextes budgétaires difficiles, et ont souligné l'importance de prendre en considération la réalité du diffuseur au moment d'évaluer si oui ou non un tarif est acceptable.



Les artistes qui font partie de collectifs ont exprimé de la frustration à cause d'une rémunération insuffisante, disant devoir souvent partager le cachet unique entre tous les membres du collectif. Par ailleurs, dans les cas où le diffuseur ne peut pas se permettre de payer un cachet plus élevé au collectif, celui-ci cherche parfois d'autres sources de revenus (causerie, atelier, etc.) pour faire en sorte que la performance soit rentable.

Les artistes interviewés ont été plusieurs à se dire prêts à refuser des occasions de présentation lorsque les conditions sont inacceptables, mais ont précisé qu'à leurs débuts, ils n'avaient pas toujours eu cet aplomb. Pour faire respecter son travail, il faut parfois savoir dire non.

#### ***Autres frais et formes de soutien financier***

Les participants au sondage ont indiqué qu'un soutien financier était offert pour les déplacements et l'hébergement « parfois, voire la plupart du temps », que les dépenses de production étaient couvertes « parfois », et que le plus rare était de recevoir une indemnité quotidienne et un remboursement pour les frais de préparation, d'installation ou de répétition et les redevances de reproduction liées à l'utilisation d'archives.

Les artistes interviewés ont mis l'accent une fois de plus sur l'importance d'obtenir un soutien financier pour les déplacements, la présence de l'artiste étant essentielle lors d'une performance et les occasions de présentation au Canada étant peu nombreuses. De manière générale, ils étaient d'avis que l'artiste ne devrait pas avoir à puiser dans son cachet pour payer ses déplacements.

#### ***Autres formes de soutien***

Les participants au sondage ont indiqué, lorsqu'interrogés sur les autres dépenses pour lesquelles ils avaient reçu du soutien au cours des trois dernières années, la documentation photo, le soutien technique et les repas/boissons gratuites (50 % des réponses). Entre 25 % et 50 % d'entre eux ont indiqué la documentation vidéo; les ateliers/causeries payés; la rédaction de textes sur l'œuvre d'art performance; et les ateliers/causeries non payés, tandis que moins de 25 % d'entre eux ont indiqué la traduction/l'interprétation; et la marchandise, le matériel promotionnel ou les cadeaux.

Les artistes interviewés ont souligné la nécessité d'obtenir du soutien publicitaire et promotionnel. Certains d'entre eux ont indiqué avoir dû enseigner les bases du « outreach » aux diffuseurs. L'importance de faire de la promotion de façon opportune et récurrente avant une performance a été rappelée. Pour les événements ponctuels ou présentés dans des espaces à faible capacité, il a été suggéré qu'une approche universelle en matière de promotion était peut-être insuffisante et qu'il serait préférable de privilégier une approche au cas par cas.

### **Documentation pour une œuvre d'art performance**

#### ***Considérations sur la documentation pour une œuvre d'art performance***

Les artistes interviewés ont souligné l'importance de la documentation pour conserver des traces de leurs œuvres d'art performance. Certains participants au sondage ont indiqué qu'ils avaient l'impression qu'une performance, peu importe l'importance qu'elle avait pu avoir au moment d'être exécutée, cessait d'exister si aucune documentation n'avait été produite. L'importance de la documentation dans la promotion d'une pratique ou dans une demande de subvention a aussi été soulignée. Certains des artistes interviewés ont indiqué préférer certaines formes de documentation à d'autres, parfois en fonction de la nature ou du cadre de l'œuvre, et ont aussi indiqué que les archives pouvaient même jouer un rôle dans le processus de recherche d'un artiste.

Certains des artistes interviewés ont déploré le fait que les diffuseurs ne fournissaient pas toujours un soutien adéquat pour la documentation ou pour documentation de qualité suffisante, ou ne



voyaient pas la documentation comme un besoin essentiel qui justifiait un soutien financier. Par conséquent, les participants au sondage ont dit avoir souvent fait appel à des professionnels et avoir payé ceux-ci de leur poche pour documenter — une dépense qui leur avait parfois coûté cher. Il a également été indiqué que les diffuseurs qui avaient l'habitude des performances avaient tendance à fournir un meilleur soutien pour la documentation.

#### ***Paiement des droits de reproduction***

Les artistes interviewés ont relaté des expériences très variées en ce qui a trait au paiement des droits d'auteur pour la reproduction de leurs archives. Selon leurs dires, on demande souvent aux artistes de fournir gratuitement des archives (lesquelles, en général, ne sont pas considérées comme des œuvres artistiques) et certains diffuseurs n'ont carrément pas les moyens d'offrir un prix adéquat pour celles-ci. Il arrive que les diffuseurs présumant que ces dépenses sont comprises dans le cachet de l'artiste.

#### ***Utilisation des archives d'une œuvre d'art performance***

Les artistes interviewés ont indiqué qu'artistes et diffuseurs ne s'entendent pas toujours quant à la façon d'utiliser les archives, ce qui provoque parfois des frictions. Par exemple, il arrive qu'un diffuseur souhaite diffuser la documentation vidéo lors d'une exposition, mais que l'artiste refuse parce que cette documentation « ne fait pas partie de l'œuvre ». Il arrive même que des diffuseurs utilisent la documentation comme une façon « simple et peu coûteuse » de remplir des espaces vides dans la galerie.

#### ***Propriété des droits d'auteur sur les archives d'une œuvre d'art performance***

Au total, 41,05 % des artistes/collectifs ont indiqué détenir la propriété exclusive des droits d'auteur pour leurs archives au cours des 3 dernières années, tandis qu'une portion équivalente d'entre eux a indiqué partager la propriété de ces droits avec les membres de leur collectif, le photographe/vidéographes ou l'établissement ayant présenté l'œuvre. Dans certains cas, le photographe/vidéographes (27,37 %) ou l'établissement ayant présenté l'œuvre (15,79 %) détenait la pleine propriété des droits d'auteur. Les participants au sondage ont fait état d'un besoin urgent d'établir des normes et des pratiques exemplaires plus solides en matière de documentation et de droits d'auteur.

Les artistes interviewés ont insisté sur le fait qu'il était important que les artistes demeurent propriétaires des droits d'auteur liés à leurs archives, mais ont reconnu que le diffuseur devait avoir la possibilité d'utiliser ces archives à certaines fins (par exemple, pour faire de la promotion, pour ses propres archives, etc.). Peu de répondants avaient vécu des situations dans lesquelles ils n'avaient pas conservé la propriété des droits sur leurs archives, mais ceux à qui c'était arrivé avaient trouvé cette situation plutôt problématique. Cependant, les artistes interviewés étaient pour la plupart très à l'aise de partager la propriété des droits avec les photographes/vidéographes ayant produit les archives et de leur attribuer le mérite qui leur revenait. L'accent a été mis sur la nécessité d'établir des lignes directrices pour aider les artistes à négocier la propriété des droits d'auteur avec les diffuseurs et à établir une entente claire entre les deux parties.

### **Grille des redevances minimums pour droit d'exposition du CARFAC/RAAV — Performances**

#### ***Structure et clarté de la Grille des redevances minimums pour droit d'exposition du CARFAC/RAAV — Performances***

Les artistes interviewés ont exprimé plusieurs réserves quant à la structure générale du barème de tarifs. Selon leurs dires, le barème fait notamment en sorte que certains diffuseurs ont davantage

tendance à payer seulement le minimum et sont moins enclins à négocier les tarifs à la hausse pour des projets précis.

Il a également été suggéré que l'article A.1.5 (Performances) ne s'appliquait pas ou pas bien à certaines pratiques d'art performance, et qu'il présentait l'art performance d'une façon qui n'était pas toujours juste ou qui ne tenait pas compte des particularités de certaines formes de présentation ou de production.

Les artistes interviewés ont également remarqué que le barème des tarifs entraîne une hiérarchisation des contextes de présentation et que, conséquemment, un artiste qui fait une performance lors d'un festival peut être payé deux fois plus (398 \$) à cette occasion que s'il présente la même œuvre lors d'une soirée de performances multiples (199 \$), et beaucoup moins cher que s'il la présente comme performance majeure solo (1 996 \$). La possibilité que les diffuseurs profitent de ces variations dans les tarifs (en modifiant le contexte de performance pour payer un tarif moindre, par exemple) et que les artistes soient pénalisés par leur propre utilisation confuse du barème, a été évoquée. En outre, un certain nombre d'artistes interviewés ne savaient pas que les tarifs minimums recommandés pour une performance majeure solo correspondaient à ceux d'une exposition individuelle, et il est apparu que cette équivalence avait aussi été une source de confusion.

Les artistes interviewés ont de plus indiqué que le barème des tarifs minimums recommandés du CARFAC/RAAV devrait inclure des recommandations pour les performances présentées lors d'un congrès ou d'un symposium.

#### ***Évaluation de la Grille des redevances minimums pour droit d'exposition du CARFAC/RAAV — Performances***

Dans l'ensemble, les participants au sondage ont jugé les différents tarifs minimums recommandés par le CARFAC/RAAV comme étant insuffisants.

Les artistes interviewés ont, eux aussi, convenu que les tarifs minimums recommandés étaient trop bas. Les tarifs pour les performances dans un contexte de performances multiples lors d'une soirée unique, en particulier, ont été jugés non viables. Des tarifs minimums recommandés aussi bas risquent selon eux de dévaloriser l'art performance et d'entraîner ou d'appuyer la hiérarchisation des pratiques visuelles ou d'arts médiatiques. En général, toutefois, les tarifs minimums recommandés pour les performances majeures solos et/ou l'inclusion d'une performance dans une exposition collective ont été jugés adéquats.

#### ***Festivals***

Les participants au sondage ont indiqué pour la plupart que le barème des tarifs minimums recommandés du CARFAC/RAAV devrait inclure des tarifs pour *chacune* des performances supplémentaires après la première performance (71,13 %) et pour les performances de longue durée présentées lors d'un festival (61,86 %).

#### ***Performances collectives***

Les participants au sondage s'entendaient (62,89 %) pour dire que le barème des tarifs devrait proposer des tarifs pour les performances collectives en tenant compte du nombre d'artistes participants ou de membres du collectif.

#### ***Autres facteurs***

Le sondage demandait aux participants d'indiquer les autres facteurs qui devraient être tenus en compte pour déterminer la rémunération des artistes, ce à quoi ils ont offert des réponses variées, comme la durée de l'œuvre (46,39 %), l'expérience professionnelle de l'artiste, le lieu de présentation, le nombre d'artistes/de collectifs participants dans un contexte de performances multiples, la forme de l'œuvre et la taille du public (16,49 %). Il est important de noter que 38,14 %

des participants ont choisi l'option « aucun, tous les artistes devraient recevoir le même tarif ». Les artistes interviewés, quant à eux, ont émis des doutes, disant craindre qu'il ne soit pas avantageux « d'ajouter des couches de complexité » au barème des tarifs en incluant les différents facteurs mentionnés ci-dessus, ce qui risquerait selon eux de favoriser encore une hiérarchisation.

#### ***Performances de longue durée***

La majorité des répondants s'entendaient pour dire que le barème des tarifs devrait offrir des pistes pour la rémunération des performances collectives ou de longue durée, sans toutefois prendre une position trop radicale afin d'éviter de décourager les diffuseurs de s'intéresser à de telles œuvres. Certains des artistes interviewés ont proposé que plutôt que d'établir des tarifs distincts, le CARFAC/RAAV devrait offrir des lignes directrices aux diffuseurs, leur indiquant les critères à prendre en considération pour déterminer le juste tarif lorsqu'une rémunération plus élevée est de mise. Certains des artistes interviewés ont exprimé l'opinion que le travail supplémentaire qu'exige la présentation d'une performance de longue durée justifiait des tarifs plus élevés et ont indiqué que le fait de ne pas payer ce genre de tarifs risquait d'influencer les choix créatifs des artistes et de détourner ceux-ci de ce genre d'œuvres — et qu'à contrario, le fait d'offrir des tarifs justes allait inciter les artistes à produire ce genre d'œuvres. Le risque de hiérarchiser encore davantage les pratiques a aussi été soulevé. De façon générale, tous étaient d'accord pour dire que la catégorie existante *Performance unique (Festival)* : chaque performance supplémentaire pourrait servir de modèle pour les performances de longue durée. Ainsi, une performance de longue durée pourrait être rémunérée au taux de 30 % du tarif de l'œuvre unique pour chaque jour ou plage de programme supplémentaire pendant lequel elle est exécutée.

#### ***Performances collectives***

Un consensus est apparu parmi les artistes interviewés selon lequel le barème des tarifs minimums recommandés du CARFAC/RAAV devrait offrir des recommandations quant à la rémunération d'une performance par un collectif d'artistes. Les membres d'un collectif devraient chacun recevoir une rémunération juste pour leur participation plutôt que d'être forcés de se partager le cachet d'un artiste unique. Cela dit, les artistes interviewés ont refusé de souscrire à un modèle selon lequel chaque membre d'un collectif, peu importe la taille de celui-ci, recevrait le cachet d'un artiste unique parce que : a) cela découragerait les diffuseurs d'engager des collectifs plus nombreux; et b) il est peu probable que chaque membre d'un collectif participe de façon égale à une œuvre sur le plan créatif.