



L'évolution de la formation des artistes québécois au xxe siècle

Benoît Laplante and Guy Bellevance

Volume 42, Number 3, 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/057475ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/057475ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (print)

1705-6225 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laplante, B. & Bellevance, G. (2001). L'évolution de la formation des artistes québécois au xxe siècle. *Recherches sociographiques*, 42(3), 543–584.
<https://doi.org/10.7202/057475ar>

Article abstract

The professional training of artists underwent profound transformations in the XXth century. The most notable change was the generalized shift from the traditional training modes of self-teaching and apprenticeship to the contemporary mode characterized by training within specialized diploma-granting institutions. This transformation took place in the broader framework of the institutionalization of artistic practices, which has been manifested in particular by the creation of forums of creation and of dissemination. The appearance of specialized institutions for the training of artists did not precede, but rather followed the appearance of forums of creation and of dissemination. Based on information gathered from a sample of 1 471 artists belonging to 11 different professional associations, we show that the initial effect of this sequence was to reduce artistic training. There was a shift from a period in which artists, who were not very numerous, began their career after having received artistic training, to a period when demand was increasing more rapidly than the supply of training, and artists were beginning their careers without necessarily having received training. The average level of training that existed at the beginning of the century was not again reached until after the creation of institutions dedicated to the professional training of artists.

L'ÉVOLUTION DE LA FORMATION DES ARTISTES QUÉBÉCOIS AU XX^e SIÈCLE

Benoît LAPLANTE
Guy BELLAVANCE

La formation professionnelle des artistes s'est profondément transformée au cours du XX^e siècle, le changement le plus marquant étant le passage généralisé des modes de formation traditionnels, autodidaxie et apprentissage, au mode contemporain caractérisé par la formation dans des établissements spécialisés qui décernent des diplômes. Cette transformation s'est opérée dans le cadre plus vaste de l'institutionnalisation des pratiques artistiques, qui s'est manifestée notamment par la création de lieux de création et de diffusion, d'établissements spécialisés dans la formation d'artistes a suivi et non pas précédé l'apparition des lieux de création et de diffusion. À partir d'informations recueillies auprès d'un échantillon de 1 471 artistes membres de 11 associations professionnelles différentes, nous montrons que cette séquence a eu pour premier effet de réduire la formation artistique. On est ainsi passé d'une période où les artistes, peu nombreux, entreprenaient leur carrière après avoir reçu une formation artistique à une période où, la demande de travail croissant plus vite que l'offre de formation, les artistes ont entrepris leur carrière sans nécessairement avoir reçu de formation. Le niveau de formation moyen qui existait au début du siècle n'a été atteint à nouveau qu'après la création d'établissements voués à la formation professionnelle des artistes.

Au Québec, comme dans le reste du Canada, la pratique des arts s'est profondément transformée entre le début et la fin du XX^e siècle. Dans un contexte marqué par le développement plus ou moins coordonné des politiques culturelles et des marchés des biens et services culturels, ainsi que par des tendances

lourdes comme la démocratisation de la culture et l'institutionnalisation des arts, les artistes, dont le nombre et la proportion ont considérablement augmenté durant cette période, ont progressivement été amenés à s'organiser, ou à se réorganiser, autour de lieux et d'établissements de production, de diffusion et de formation.

Dans cet article, nous nous intéressons à l'évolution de la formation professionnelle chez les artistes, des années vingt aux années quatre-vingt-dix. Nous examinons tout d'abord le passage des modes traditionnels de formation – autodidaxie et apprentissage – au mode contemporain – caractérisé par la formation en établissement spécialisé – dans le cadre plus large du processus d'institutionnalisation des pratiques artistiques, où ce type de formation tient un rôle central. Nous étudions ensuite l'évolution de la formation artistique auprès d'un échantillon de 1 471 artistes québécois recrutés au sein de 11 associations professionnelles reconnues en vertu des lois du Québec sur le statut de l'artiste.

A. L'art comme occupation et comme organisation

1. L'institutionnalisation des pratiques artistiques

L'organisation des pratiques artistiques s'est considérablement modifiée, au Canada et au Québec, entre la fin du XIX^e siècle et aujourd'hui. On a vu apparaître des établissements de création et de diffusion, des établissements d'enseignement spécialisé, ainsi que des politiques et des organisations d'aide à la création et à la diffusion. La plupart de ces organisations et de ces établissements sont nés et ont vécu grâce au soutien de l'État. L'intervention publique dans ce domaine a été justifiée par de nombreuses raisons notamment la démocratisation de l'accès à la culture, l'affirmation de l'identité nationale et la volonté de développer des marchés et des producteurs locaux. La démocratisation de la culture a visé autant l'accès aux biens et services culturels à une plus grande fraction de la société que l'acquisition par des gens issus des classes populaires d'une formation artistique : la démocratisation de la culture a encouragé autant la production que la consommation. La volonté de soutenir l'identité nationale encourageait pour sa part la création et la diffusion d'œuvres produites par des artistes canadiens ou québécois, par le déploiement de mesures de régulation ou de soutien des marchés directement favorables aux producteurs dont les artistes. L'importance de l'intervention de l'État a par ailleurs contribué à favoriser l'autonomie relative des occupations artistiques, en dégageant partiellement celles-ci, ou une partie d'entre elles, des impératifs du marché et en remettant aux pairs la responsabilité du choix des individus et des groupes qui bénéficiaient de l'aide publique, une fois admis, bien sûr, le principe d'une telle aide.

Si ce qui précède résume bien les grandes lignes de ce que nous nommerons, faute de mieux, le processus d'institutionnalisation des pratiques artistiques, il reste

que chacune des différentes pratiques artistiques ne s'est pas transformée au même moment, que la transformation ne s'est pas opérée au même rythme pour toutes, et que, malgré des similitudes importantes, les différences entre ces pratiques demeurent trop grandes pour qu'elles adoptent le même type d'organisation. Les ressemblances, bien que réelles, ne permettent pas d'induire un idéal-type de l'organisation d'une occupation artistique dont chaque organisation serait la réalisation plus ou moins réussie.

2. *L'institutionnalisation de la formation professionnelle des artistes*

L'institutionnalisation de la formation des artistes est l'un des principaux éléments du processus d'institutionnalisation des pratiques artistiques. Comme les autres éléments de ce processus, celui-ci ne s'est pas développé au même moment dans toutes les pratiques, ni de la même manière.

Les arts plastiques, par exemple, se sont structurés autour d'une constellation d'organisations où se retrouvent à la fois des lieux de formation (écoles des Beaux-Arts ou départements d'université), de création (p. ex. ateliers communautaires), de diffusion (p. ex. galeries commerciales, centres d'artistes, musées) ou d'organismes de soutien à la création (conseils des arts, ministère de la Culture). L'association entre l'enseignement et la création y tient un rôle majeur, permettant à plusieurs artistes de gagner leur vie de façon relativement libre des contraintes commerciales. C'est autour de ce noyau de l'enseignement et de la création que se constitue d'abord une constellation d'associations et de regroupements, de lieux d'échanges et de débats sur les questions proprement artistiques. C'est ce milieu qui détermine aujourd'hui l'évolution des principaux programmes d'aide à la création et la programmation d'un bon nombre de lieux de diffusion. Ce milieu n'est pas une organisation formelle comme le sont, par exemple, la Faculté de médecine et le Collège des médecins : l'« académie invisible » ne possède ni savoir consensuel ni code déontologique. L'adhésion en règle à une association professionnelle – ni nécessaire, ni suffisante – ne garantit en rien la reconnaissance en tant qu'artiste. On peut ainsi être membre d'un regroupement d'artistes accrédité sans être reconnu comme tel par le musée ou l'école d'art. De même, on peut exposer au musée et enseigner les arts à l'université sans être membre d'aucun de ces regroupements. En fait, on est « artiste » parce qu'on possède plusieurs marques d'appartenance à ce milieu, la plupart informelles, plutôt qu'une seule.

À l'autre extrémité du spectre de la diversité des rapports à la formation, on trouve des « créateurs » qui évoluent dans des univers très codifiés. C'est le cas notamment des concepteurs du cinéma. Ces derniers – directeurs des départements d'une production cinématographique (c'est-à-dire photo, montage, costume, décors, éclairages, etc.) et qui sont des artistes de plein droit au sens de la loi – exercent en effet leur occupation, au Québec comme dans le reste de l'Amérique du Nord, dans

un univers structuré principalement par l'appartenance à un syndicat. Ce syndicat demeure largement une corporation de métier qui, sur le mode de l'apprentissage, prend en charge la plus grande partie de la transmission des savoirs spécialisés. Ce mode de transmission, sans être exclusif – puisque bon nombre de concepteurs de décors et de costumes suivent un enseignement artistique général ou semi-spécialisé de niveau collégial – n'en demeure pas moins cardinal, et ne semble pas être voué à moyen terme à disparaître pour être remplacé par un enseignement formel.

À cause de cette diversité, l'institutionnalisation de la formation des artistes ne peut pas être pensée comme un processus téléologique. Elle n'est ni parfaitement concertée, ni guidée par une référence externe, en tout cas pas par une référence externe unique. Le développement de la formation professionnelle des artistes doit être analysé plutôt comme un élément du développement organisationnel des différentes pratiques artistiques. On doit tenir compte, entre autres choses, des différences entre les rythmes et les modalités selon les métiers ou les activités. Dans tous les cas, le contrôle de la formation par les artistes eux-mêmes est une condition *sine qua non* de leur autonomie autant qu'une condition de l'autonomie de l'art lui-même.

Au Canada et au Québec, l'évolution de la formation des artistes au XX^e siècle se caractérise par le recul de l'autodidaxie et des modes de formation traditionnels (auprès d'un professeur particulier ou comme apprenti auprès d'un maître) au profit de modes plus formels, le plus souvent la formation en institution. Comme le montre BELLAVANCE (2000), le rôle de l'État, déterminant dans ce processus, s'est manifesté par une série d'actions guidées par deux principes, celui de la démocratisation – amener la culture au peuple ou le peuple à la culture – et celui de la professionnalisation – organiser les artistes ou permettre aux artistes de s'organiser. Ces deux principes ont parfois été coordonnés avec bonheur, mais, en partie sous la pression des intéressés qui revendiquaient leur autonomie, la mise en pratique de chacun a suivi une logique spécifique.

Le secteur de l'enseignement des arts représente à cet égard le premier milieu à faire l'expérience des nouvelles modalités de l'institutionnalisation sociale de l'art qui, avec l'implication croissante de l'État, deviendra de plus en plus systématique, et qui conduira à l'instauration de programmes publics d'aide individuelle à la création et à la diffusion, et de soutien aux organismes artistiques et aux entreprises culturelles à but lucratif ou non lucratif. D'abord limitées aux segments non commerciaux des arts et de la culture, ces mesures s'étendront bientôt à l'ensemble des « marchés artistiques » et des « industries culturelles ».

On peut certainement relier l'importante croissance des marchés des produits et du travail culturels, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, aux effets conjugués de la démocratisation du système scolaire et du développement de l'au-

diovisuel. Si l'on se fie aux données de recensement, cette période est également marquée, au Canada et au Québec, par une augmentation exceptionnelle du nombre des artistes professionnels (BELLAVANCE, 1991 ; LACROIX, 1990 ; GRASER, 1984), particulièrement au cours des années soixante-dix, où la poussée est fulgurante, mais elle se maintient à un niveau relativement élevé par la suite, au moins jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix. Il y a tout lieu de croire que la demande pour les produits culturels et pour le travail artistique a précédé l'augmentation du nombre des artistes. Ainsi, le déséquilibre persistant du marché du travail artistique, qui caractérise la situation contemporaine, n'aurait pas toujours existé. Le fait que les lieux de production et de diffusion soient apparus avant les institutions de formation porte à croire, en effet, que c'est l'émergence de nouveaux moyens de diffusion qui a fait croître la demande de main-d'œuvre bien formée, et non l'inverse.

L'étude de l'évolution de la formation professionnelle des artistes doit également tenir compte de celle de la certification. Il semble bien que, sur cette question, les deux logiques de l'intervention de l'État, la démocratisation et la professionnalisation, se sont imbriquées d'une manière imprévue. La démocratisation a entraîné la création de postes d'enseignants spécialisés dans les arts – surtout en musique et en arts visuels – dans les écoles primaires et secondaires. Or le recrutement des enseignants se fait sur la base de leurs diplômes. Si suivre les cours d'un maître à son atelier peut préparer adéquatement à une carrière de peintre ou de musicien, cela ne confère pas de diplôme d'enseignant. Par ailleurs, le soutien de l'État à la création d'établissements de formation d'artistes professionnels – conservatoires, facultés ou départements – a rapidement rendu obligatoire, pour ceux qui voulaient y enseigner, le diplôme d'un établissement du même genre. On aura reconnu là un exemple assez net du processus qu'a décrit COLLINS (1979). Le même phénomène a été constaté aux États-Unis pour les arts plastiques (CORSE et ALEXANDER, 1993) et il est à peu près certain que ce qui s'est passé ici a suivi ce qui s'est passé là-bas, malgré toutes les différences qui séparent les deux sociétés sur les questions d'éducation et de culture.

Fréquenter un établissement de formation spécialisée en arts n'est évidemment pas qu'une affaire d'accréditation ni simplement l'occasion d'acquérir rapidement des connaissances théoriques et pratiques qu'il pourrait être difficile de glaner soi-même dans les bibliothèques et auprès de différents maîtres. C'est également un moyen de s'intégrer à un milieu, de se construire un réseau et de le maintenir par la suite. Détenir un diplôme permet également la reconversion dans l'enseignement lorsque la carrière artistique tourne mal ou lorsqu'elle est habituellement brève, comme c'est le cas en danse.

3. Aperçu de l'histoire de la formation professionnelle des artistes au Québec

Il n'existe pas de synthèse historique sur la formation professionnelle des artistes au Québec, pas plus qu'il n'en existe sur l'enseignement des arts en général au Québec. La dernière tentative en ce sens, et la seule référence dans ce domaine, semble bien être contenue dans le rapport de la *Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec* (RIOUX, 1969)¹, qui date déjà de près de trente ans. Le mandat des commissaires ne portait pas sur la seule formation professionnelle des artistes mais sur l'enseignement des arts en général. Une bonne partie de la synthèse historique que contient le rapport traite de l'enseignement des arts au primaire et au secondaire, de même que de la formation des maîtres qui dispensent cet enseignement. Il laisse également de côté la situation de la littérature et des écrivains, vraisemblablement parce qu'il s'agit d'un domaine largement favorisé par les programmes d'enseignement régulier de l'époque.

Les auteurs du rapport constatent que « l'enseignement des arts a suivi les cinq périodes d'évolution scolaire relevées par le rapport Parent ». Durant la première période, qui s'étend de 1608 à 1760, l'enseignement est principalement sous l'autorité de l'Église même s'il peut être en partie financé par l'État. Durant ce siècle et demi, l'enseignement professionnel des arts se résume à la formation d'apprentis et d'artisans dans un très petit nombre d'écoles. La musique, le dessin et l'art dramatique sont enseignés dans certaines écoles dans le cadre de la formation générale, mais pas dans le but de former des artistes professionnels. De la Conquête à l'Acte d'Union, soit de 1760 à 1841, on tente de soumettre les écoles d'arts appliqués à une autorité centrale et de mettre sur pied des structures locales chargées de leur administration. L'enseignement des autres arts demeure toujours limité à la formation générale. Entre 1841 et 1867, « on remarque le début de certaines initiatives un peu mieux structurées d'enseignement artistique ; toutefois, elles ne représentent que des expériences isolées et de moindre importance ». La période suivante, qui s'étend de 1867 à 1907, ne permet pas de constater un plus grand intérêt pour les arts malgré l'expansion des institutions publiques. Le rôle de l'État dans l'enseignement des arts et dans la formation professionnelle des artistes ne s'affirme qu'à partir du début du siècle.

Le rythme et les modalités de développement des différents secteurs à partir de la seconde partie du XIX^e siècle apparaissent en outre assez différents. On peut ainsi constater le développement successif des différents domaines de pratique : *grosso modo*, les arts plastiques et la musique d'abord, l'art dramatique et plusieurs pratiques associées au spectacle vivant ensuite, puis la danse et enfin l'audiovisuel. L'évolution du secteur littéraire est plus difficile à cerner, puisque le développement de l'enseignement des disciplines littéraires évolue pour l'essentiel avec celui de l'enseignement général, primaire, secondaire, collégial et universitaire. Il ne

1. Sauf indication contraire, les citations de cette section sont tirées de cette source.

semble pas avoir donné lieu non plus à une codification de la formation professionnelle, c'est-à-dire à la création de programmes ou d'écoles qu'il devient presque nécessaire de fréquenter, comme on le retrouve dans les autres domaines. Il faut ainsi attendre la période contemporaine pour voir apparaître les premiers programmes de création littéraire. Si on s'en tient à la formation professionnelle au sens conventionnel, académique peut-être, les arts plastiques et la musique se développeraient plus rapidement que les autres domaines de pratiques, sans doute en raison de l'importance qu'y joue la technique. L'enseignement du dessin technique dans des écoles de métier pour l'un, et l'enseignement de la musique au cours primaire et secondaire assumé par des communautés religieuses pour l'autre, précèdent par ailleurs la formation professionnelle au sens strict, c'est-à-dire celle d'artistes professionnels.

Les arts plastiques

Au Québec, la première école d'arts plastiques connue apparaît en 1880, dans le cadre de la *Montreal Art Association*, une association privée proche de la riche bourgeoisie anglophone du *Golden Square Mile*. À notre connaissance, cette école n'a jamais décerné de diplômes. Du côté francophone, il faut plutôt se tourner vers les écoles techniques pour trouver les premiers apprentissages un peu structurés des arts plastiques, le dessin étant à cette époque un élément important de l'enseignement technique. Ainsi, l'École des Arts et Métiers fondée à Québec, en 1873, deviendra-t-elle la Petite École des Arts et Dessin en 1914 qui sera elle-même le noyau de la nouvelle École des Beaux-Arts de Québec. Les premières écoles d'art à décerner des diplômes – les Écoles des Beaux-Arts de Montréal et de Québec –, n'apparaissent qu'au début des années vingt. Suivront, jusqu'à la grande réforme des années soixante, un certain nombre d'écoles professionnelles spécialisées, issues du réseau technique, comme l'École du Meuble, en 1935, et l'École des arts graphiques, en 1942, toutes deux indépendantes des commissions scolaires, comme les écoles de Beaux-Arts ou les conservatoires de musique étaient indépendants des collèges classiques et des universités. L'intégration de ces deux écoles indépendantes au système de l'enseignement collégial constitue l'une des principales conséquences de la réforme scolaire des années soixante. L'année suivante, les deux Écoles des Beaux-Arts seront elles-mêmes intégrées au système universitaire, formant les noyaux des départements d'arts de la nouvelle Université du Québec à Montréal et de l'Université Laval. Cette intégration, qui suivait une tendance nord-américaine, ne s'est pas faite sans heurts, ni sans transformer profondément la nature et la pratique des Beaux-Arts, devenus successivement les arts plastiques puis les arts visuels. À la fin du XX^e siècle, les artistes suivent des programmes d'études de deuxième et de troisième cycle universitaire en pratique des arts visuels, la maîtrise et le doctorat ne marquant plus la différence entre ceux-ci et les historiens, critiques ou conservateurs.

La musique

Les communautés religieuses, à cause de l'importance de la musique dans la liturgie, assumèrent très tôt le développement de l'enseignement musical, les premières écoles apparaissant dès la seconde partie du XIX^e siècle. Dès 1850, la musique est intégrée au programme régulier des cours primaire et secondaire, qui relèvent des communautés, et, en 1860 les Sœurs de Sainte-Croix fondent un premier collège de musique. On ouvre également, en 1868, l'Académie de Musique de Québec, qui regroupe des professeurs particuliers « soucieux de coordonner leurs programmes d'enseignement et de contrôle des examens, depuis le niveau élémentaire jusqu'au niveau "lauréat" ». On trouve également, en 1904, un premier Conservatoire de musique à l'Université McGill, mais dont l'ambition, là non plus n'est pas de former des artistes professionnels.

Le mouvement d'institutionnalisation de la formation des musiciens professionnels, plus tardif, paraît lié directement au développement conjoint de la radiophonie et de l'enregistrement sonore, qui commence un peu avant 1920 : entre 1916 et 1931, 2 000 enregistrements sonores d'artistes québécois ont été réalisés. Les premiers programmes certifiés apparaissent ainsi à peu près en même temps à la Faculté de musique de McGill et à l'École Vincent-d'Indy, toutes deux créées en 1920, et à l'École de musique de l'Université Laval en 1922. Le premier « vrai » conservatoire, le *Conservatoire de Musique de la Province de Québec*, a été fondé plus tard, en 1941, et comprenait d'emblée trois établissements, à Montréal, Québec et Trois-Rivières. La création de la Faculté de musique de l'Université de Montréal en 1952, l'année même de l'entrée en ondes de la télévision canadienne, est le point d'orgue de l'institutionnalisation de la formation supérieure des musiciens professionnels, qui sera complétée pour l'essentiel dès le début des années cinquante.

L'art dramatique

Jusque dans les années cinquante, la formation des comédiens reste assurée par des particuliers, des studios ou encore par les compagnies de théâtre elles-mêmes. En effet, bien que la loi de 1941 ait prévu la création de sections d'art dramatique dans les conservatoires, il faut attendre les lendemains de l'arrivée de la télévision pour les voir s'ouvrir, en 1954 à Montréal et en 1958 à Québec. L'autre grande institution de formation de comédiens, l'*École Nationale de Théâtre* (ENT), sera fondée à Montréal peu après, en 1960. Disposant de sections anglaise et française, cette institution forme également, dès ses débuts, des spécialistes des arts de la scène : décorateurs, costumiers, éclairagistes. La création, en 1965, du *Centre d'essai des auteurs dramatiques*, qui offre un « soutien dramaturgique aux jeunes auteurs », comme la création, en 1975, d'une section d'écriture dramatique à l'ENT, se situe dans la même mouvance. Suivra bientôt la création d'« options-théâtres » dans divers cégeps, dans une optique de formation professionnelle, ainsi que de départements

d'art dramatique dans un certain nombre d'universités, notamment à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université Concordia.

Le développement organisationnel et professionnel du secteur n'a pas attendu ici, comme en musique, l'existence d'une formation spécialisée dont il paraît nettement moins dépendant. L'Union des Artistes (UDA), par exemple, principale association représentative des acteurs, se constitue dès 1937 pour faire face au développement de la radio, soit bien avant l'apparition d'écoles de théâtre accréditées. Le théâtre reste sans doute le secteur dont le développement apparaît à ce jour le plus fulgurant. Portées par le développement du secteur audiovisuel, les compagnies professionnelles se sont multipliées de façon exponentielle à partir des années cinquante jusqu'à la fin des années soixante-dix, et même encore dans les années quatre-vingt.

La danse

Le secteur de la danse a connu récemment, depuis les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, un développement fulgurant qui rappelle par plus d'un côté celui du théâtre dans les années cinquante et soixante. Son développement organisationnel reflète également ce décalage. Il faut attendre en effet la réforme scolaire des années soixante pour voir apparaître la première école de ballet accréditée, issue de la compagnie des *Grands Ballets Canadiens* (GBC), devenue École supérieure de danse du Québec en 1968, date de son affiliation au Cégep du Vieux-Montréal. De fait, comme le montre le cas des Grands Ballets, la formation est principalement assumée par les compagnies elles-mêmes. Les *Ballets Chiriaeff*, futurs GBC, sont créés en 1952 à titre de troupe permanente de la nouvelle télévision de Radio-Canada : la première représentation en salle des *Ballets Chiriaeff*, au Festival de Montréal, n'a lieu que bien plus tard, en 1955. La troupe se donne pourtant dès 1954 une première école de formation de danseurs, liée à ses besoins de recrutement. La plupart des danseurs et chorégraphes les plus actifs à partir des années quatre-vingt, et à l'origine de la « nouvelle danse », auront également été formés dans le cadre de troupes de danse, notamment le *Groupe de la Place Royale* (1966), où évoluera Jean-Pierre Perreault, et le *Groupe Nouvelle Aire* (1968-1982), où perfectionneront leur art Paul-André Fortier, Édouard Lock, Daniel Léveillé, Daniel Soulières, Ginette Laurin et Louise Bédard. Il faut par ailleurs attendre la fin des années soixante-dix pour voir apparaître les premiers baccalauréats spécialisés en danse à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université Concordia.

L'audiovisuel

Le secteur audiovisuel est celui où la formation professionnelle est encore la plus directement rattachée aux entreprises de productions. L'Office national du film, pour le cinéma, et les entreprises de radiotélévision, comme Radio-Canada, de-

meurent toujours aujourd'hui d'importants centres de formation, bien que le rôle de ces institutions ne soit plus aussi hégémonique. Le rapport Rioux constatait que l'on « peut difficilement parler d'enseignement de la photographie dans les écoles avant 1946, date d'un premier cours-option de photographie à l'École des Métiers de Trois-Rivières. Depuis, l'École des Arts Graphiques, les Écoles des Beaux-Arts de Québec et de Montréal, les Écoles d'Architecture, McGill et Sir Georges Williams, ont inscrit cette matière à leur programme ». C'est d'ailleurs à partir du secteur des arts de l'Université du Québec à Montréal que sera créé un premier département de communication complètement détaché des arts plastiques.

Il faut attendre le milieu des années soixante du côté anglophone, et le milieu des années soixante-dix du côté francophone, pour voir apparaître les premiers programmes universitaires de « communications », à l'Université du Québec à Montréal, ou « d'art de la communication » à l'Université Concordia. Encore faut-il préciser qu'une bonne part de la formation professionnelle continue à se développer parallèlement à ces institutions d'enseignement supérieur. C'est ce que traduit le développement de deux importants lieux de formation, *Musi-Technic* dans le domaine de l'enregistrement sonore, fondé par le chanteur et producteur Gilles Valiquette, et l'*Institut national de l'image et du son* (INIS), dans le domaine du film (cinéma, vidéo et télévision), inauguré plus récemment encore, en 1996, et animé également par des professionnels du milieu de l'industrie du cinéma. *Musi-Technic* est ainsi une école privée qui a fait reconnaître par le ministère de l'Éducation un programme de formation professionnelle en « conception sonore assistée par ordinateur » qu'elle est seule à donner et qui est sanctionné par une attestation d'études collégiales, c'est-à-dire, à toutes fins utiles, un diplôme d'études collégiales professionnelles amputé de tous ses cours de formation générale. L'INIS est une entreprise privée à but non lucratif qui se définit comme un « centre de formation professionnelle francophone en cinéma et en télévision » et qui forme des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs. Pour y être admis, la preuve d'études universitaires est bienvenue, mais celle d'une expérience pertinente peut aussi suffire. Les études, qui durent deux ou trois ans, ne sont sanctionnées que par l'attestation de l'INIS. Cette forme de certification comme ce développement en marge du système scolaire régulier rappellent ainsi à plus d'un titre la situation des anciennes écoles techniques supérieures comme l'École du Meuble ou l'Institut des arts graphiques, ou même encore les anciennes Écoles des Beaux-Arts, avant qu'elles ne soient finalement intégrés aux réseaux collégial ou universitaire. L'INIS propose en effet, tout comme ces écoles, des formations professionnelles très pointues, contingentées et exigeant d'importants déboursés de la part des candidats. On y entre ainsi dans une tout autre logique que celle de la démocratisation prônée aussi bien par la Commission Parent que par la Commission Rioux. Ceci contraste en outre avec la situation de la danse qui, dans une situation analogue à la fin des années soixante, s'est largement intégrée au système d'éducation depuis. Dans un autre registre, mentionnons également la création d'une *École nationale du cirque*, en

1981, et d'une *École nationale de l'humour* qui se sont également développées, ou ont tenté de le faire, en marge des cadres habituels de l'enseignement public ou privé. L'École nationale de l'humour a notamment profité pour ce faire de programmes fédéraux administrés non pas par un ministère de l'Éducation ou un Conseil des arts, mais par le ministère du Développement des ressources humaines. Au palier provincial, on observe une semblable implication graduelle dans le domaine de la culture du ministère québécois de l'Emploi et de la Sécurité du revenu, ceci à la faveur de la dévolution fédérale en matière de formation professionnelle.

4. *Le statut d'artiste et l'importance nouvelle des associations professionnelles d'artistes*

L'adoption des deux lois québécoises² et de la loi canadienne sur le statut de l'artiste³ a certainement été le changement le plus important apporté à l'organisation des occupations artistiques au Canada depuis la création des organismes publics d'aide à la création. Ces trois lois procèdent de la même logique. Elles mettent en place un organisme judiciaire – la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs au Québec et le Tribunal canadien des relations professionnelles entre artistes et producteurs des associations – qui a pour mandat d'administrer un régime de relations professionnelles entre les associations d'artistes reconnues et les associations de producteurs reconnues. Les artistes sont définis comme des travailleurs autonomes et non des salariés au service des producteurs. Chaque association reconnue dispose du monopole de la représentation des artistes de l'occupation ou des occupations pour laquelle elle a été reconnue⁴. L'association reconnue a l'obligation de défendre les intérêts de tous les artistes des occupations qu'elle représente, y compris ceux qui ne sont pas ses membres. Le régime prévoit que les associations d'artistes et de producteurs doivent signer des ententes qui définissent les conditions minimales dans lesquelles les artistes échangent leur prestation ou leurs œuvres avec les producteurs. Les différends peuvent être entendus par les organismes judiciaires.

Ce régime, qui allie le monopole syndical caractéristique du syndicalisme industriel anglo-saxon au statut de travailleur autonome, caractéristique des professions libérales et de l'artisanat, peut sembler étrange, original et surtout tellement hybride qu'il n'a aucune chance de résister à l'épreuve du réel. La réalité

2. Il s'agit de la Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs (L.R.Q., c. S-32.01) et de la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma (L.R.Q., c. S-32.1).

3. Loi sur le statut de l'artiste (L.R.C.S-19.6).

4. On trouvera, à l'annexe 1, la liste des associations reconnues en vertu des lois québécoises.

est totalement différente : ce régime existait déjà depuis une cinquantaine d'années en dehors de toute reconnaissance juridique lorsque les lois sur le statut de l'artiste ont été votées. Il a été inventé, si l'on peut dire, par des syndicats d'artistes interprètes américains comme l'*American Federation of Musicians (AFM)*, qui existe depuis le début du XX^e siècle, et l'*American Federation of Radio Artists (AFRA)*, et il a été très tôt importé au Canada et au Québec par des associations de musiciens et d'acteurs qui étaient des émanations de ces syndicats américains, comme la *Guilde des musiciens du Québec*, qui fait toujours partie de l'*AFM* et l'*ACTRA Performers' Guild*, au Canada anglais. Il a été repris dès 1937 par les artistes interprètes de Montréal qui ont créé ce qui allait devenir l'Union des Artistes lorsque les chanteurs travaillant à Radio-Canada ont entrepris de fonder une section locale de l'*AFRA* et y ont attiré les autres artistes interprètes – comédiens, annonceurs et bruiteurs – qui travaillaient à la radio (CARON, 1987). Ce régime de relations de travail s'est imposé par la grève et par la solidarité : les artistes membres du syndicat ne doivent accepter de travailler que pour les producteurs liés au syndicat par une entente qu'ils respectent et dont la clause fondamentale est de n'embaucher que des artistes en règle avec le syndicat. Ce régime permet de négocier avec les producteurs les conditions minimales de travail des artistes, décourage les producteurs qui voudraient ne pas respecter ces conditions et permet aux artistes de résister plus facilement à de tels producteurs. Les lois québécoises et canadienne sur le statut de l'artiste ne sont que la consécration juridique de ce régime et son extension aux occupations dans lesquelles il n'avait pas encore cours. L'adoption de ces lois a entraîné la création d'un nombre important d'associations professionnelles d'artistes dont la représentativité et la légitimité ne sont sans doute pas encore très bien établies (BELLAVANCE et LAPLANTE, 2002), mais qui constituent des regroupements dont la place dans les institutions artistiques est appelée à devenir importante ou même centrale lorsqu'elle ne l'est pas déjà.

Dans ce régime, l'association professionnelle se retrouve au cœur de l'organisation de l'occupation artistique. Les instances habituelles – critiques, jurys de pairs, marché – conservent le pouvoir de juger de la valeur des œuvres et de régler le financement, mais la reconnaissance du statut d'artiste – c'est-à-dire du caractère professionnel de la pratique d'un artiste – est en grande partie conférée aux associations. Plus que jamais auparavant au Québec et au Canada, les associations deviennent le lieu où les artistes doivent se réunir.

L'adoption des lois sur le statut de l'artiste a eu un effet important mais encore peu étudié sur l'organisation des occupations artistiques. Il sort du cadre de cet article de faire cette étude, mais on comprendra mal l'importance nouvelle des associations sans mentionner quelques-unes de ces conséquences.

Les lois sur le statut de l'artiste créent un système de relations professionnelles. Ceci a pour conséquence de donner l'appui de l'État et de l'institution judiciaire à la conception « professionnelle » de la pratique de l'art, où l'on met l'accent sur

l'organisation collective des conditions de cette pratique, ce qui s'oppose à d'autres conceptions, en particulier celles de l'art comme un métier, où l'accent est mis sur la compétence technique, et la conception carriériste ou individualiste (BERNIER et PERRAULT, 1985), qui met l'accent sur la dynamique individuelle des pratiques. L'opposition entre la carrière individuelle et l'organisation collective, ou professionnelle, des conditions du travail est peu marquée dans certaines disciplines, comme les arts d'interprétation où le travail en groupe est la norme, mais elle peut au contraire se faire assez vive dans d'autres disciplines, comme les arts visuels où la dimension collective du travail est moins évidente. Les artistes visuels se perçoivent rarement comme une collectivité partageant un même ensemble de savoir, de techniques et d'intérêts, mais plutôt comme nébuleuse d'individus menant autant de carrières originales et uniques (HEINICH, 1991).

L'adoption des lois sur le statut de l'artiste a eu en outre pour effet d'imposer un régime juridique développé par des artistes qui vendent une prestation musicale ou théâtrale, par exemple – que l'on peut assimiler par plus d'un côté à un service ou à du travail – à des artistes qui vendent plutôt des biens, œuvres d'arts visuels, œuvres littéraires, voire films d'auteur. Si l'association représentative des artistes visuels, le Regroupement des artistes en arts visuels, peut aujourd'hui négocier des contrats types avec les propriétaires de galerie, il n'en reste pas moins que des institutions non marchandes comme l'École ou l'État tiennent un rôle économique si déterminant dans ce secteur que la reconnaissance du statut professionnel d'un artiste dépend au moins autant de la reconnaissance qu'il obtient de ces dernières que de celle qu'il peut obtenir de l'association professionnelle officiellement reconnue. Pour une fraction importante des artistes visuels, l'aide de l'État n'est pas qu'une source de revenu incontournable : obtenir cette aide est la reconnaissance de la valeur de leur œuvre et de leur statut d'artiste professionnel, autant sinon plus que le jugement du comité d'admission de l'association professionnelle. La différence va très loin : dans les arts visuels, les principaux interlocuteurs de l'association sont les organismes gouvernementaux alors que la loi qui fonde sa reconnaissance officielle prétend imposer un régime de relations entre artistes producteurs et entreprises de diffusion privées.

Enfin, le simple fait d'entériner juridiquement un système de relations « professionnelles » entre artistes et diffuseurs a un effet en lui-même. Le législateur a évidemment voulu éviter de parler de relations de travail, puisque les différentes lois sur le statut de l'artiste ne s'appliquent qu'à des travailleurs indépendants. Le choix du mot « professionnel » est cependant porteur de confusion. Dans l'usage français qui renvoie à un univers juridique tout différent de celui du Québec, on n'établit pas de distinction claire entre relations de travail et relations professionnelles. En Amérique du Nord, par contre, et cela vaut pour le Québec, la profession est une forme de contrôle de la prestation de services toute particulière. Dans ce contexte, parler d'un régime de relations professionnelles et faire reconnaître,

par des tribunaux, des associations professionnelles d'artistes, contribue à donner l'impression que la pratique des arts peut se penser et s'organiser sur le modèle des professions, à la fois au sens de la sociologie américaine et au sens que ce mot a en droit. Cela n'est pas du tout évident, et ça l'est encore moins lorsqu'on considère que ces lois s'appliquent aussi bien aux artistes qui vendent des œuvres qu'à ceux qui vendent des services (LAPLANTE, 1999). La situation actuelle fait en sorte que tous les artistes sont définis comme des prestataires de services alors que certains vendent en fait leur travail et d'autres leurs œuvres. Pour ajouter à la confusion, la notion de droit d'auteur a été élargie pour reconnaître les droits voisins qui créent des revenus potentiels pour les artistes qui vendent leur travail. Bien que les conséquences de la superposition de notions qui appartiennent à des traditions différentes – prestation de service, emploi et droit d'auteur – soient encore à étudier, la simple fréquentation des milieux concernés laisse croire qu'elles sont loin d'être négligeables.

L'adoption des lois sur le statut de l'artiste a une conséquence non négligeable pour la recherche, puisque ces lois définissent qui est artiste et qui ne l'est pas, et donnent aux seules associations reconnues le droit de représenter les artistes auprès de l'État. À toutes fins utiles, la population des artistes professionnels ne peut plus être étudiée en dehors du cadre imposé par les lois.

B. L'évolution de la formation professionnelle chez les artistes

Nous nous penchons ici sur de la formation professionnelle chez les artistes de différentes occupations. Bien sûr, avant tout examen empirique et simplement à partir de la chronologie de la fondation des institutions, on peut chercher à imaginer ce qu'a pu être l'évolution de la formation professionnelle chez les artistes.

1. Hypothèses

On s'attend ainsi à ce que, avec le temps, il soit de plus en plus rare que l'on devienne un artiste professionnel sans aucune formation artistique. En d'autres termes, on s'attend à ce que les autodidactes, sans disparaître, deviennent de plus en plus rares. On suppose également qu'avec les années ceux qui suivront une formation artistique auront de plus en plus tendance à l'obtenir d'une institution reconnue plutôt que d'un particulier ou d'une école sans statut. Il existe donc vraisemblablement deux phénomènes liés mais distincts, l'un par lequel la prévalence de la formation artistique augmente parmi les artistes et l'autre, conséquence de l'apparition d'établissements d'enseignement des pratiques artistiques, par lequel cette formation s'obtient dans un cadre formel.

Il est raisonnable de présumer que le premier phénomène précède le second, c'est-à-dire que la demande de formation vient avant la création d'établissements

spécialisés. On s'attend donc à ce que la proportion des générations d'artistes les plus anciennes qui a obtenu une formation artistique soit plus faible que celle des générations les plus récentes et que cette formation, lorsqu'elle a été obtenue, l'ait été ailleurs que dans une institution.

Comme nous l'avons montré plus haut, toutes les occupations artistiques n'ont pas suivi ce mouvement au même rythme ni surtout à partir du même moment. Certaines pratiques artistiques, comme la musique et à un moindre degré les arts visuels, sont enseignées dans des institutions spécialisées depuis bien plus longtemps que d'autres, comme la danse ou le théâtre. L'enseignement de pratiques étroitement liées au cinéma et à la télévision reste encore aujourd'hui largement dispensé par les milieux de production professionnels appuyé par quelques programmes officiels plus ou moins bien adaptés ou trop récents, et de nombreuses écoles privées et formations *ad hoc* peu intégrées au réseau des cégeps et des universités. On s'attend donc à ce que les différentes occupations se distinguent avant tout par le calendrier de l'institutionnalisation de la formation. En d'autres termes, on prévoit que les disciplines où les artistes ont accès à la formation institutionnelle spécialisée depuis longtemps se distinguent à la fois par une proportion élevée de personnes ayant suivi une formation artistique en institution et par une progression relativement faible de ce taux. On s'attend également à ce que les disciplines où les artistes ont accès depuis moins longtemps à la formation institutionnelle se caractérisent par une proportion plus faible de personnes ayant suivi une formation en institution et surtout par une croissance importante de ce taux. Finalement, on prévoit que la proportion des artistes ayant suivi une formation en institution soit relativement faible et croisse plutôt lentement dans les occupations dont les membres n'ont pas facilement accès à une formation spécialisée dans leur domaine.

Deux autres phénomènes se superposent à ceux que nous venons de décrire. Le premier tient à la distinction que l'on peut faire entre la formation artistique en général et celle liée à l'exercice d'une occupation précise. Dans la mesure où la création d'écoles et de programmes d'enseignement des occupations artistiques s'est étalée sur plusieurs décennies et que la création de ces écoles et programmes a généralement suivi plutôt que précédé la demande de travail artistique, plusieurs artistes formés dans une occupation donnée ont pu, à différents moments, se tailler une place dans un domaine pour lequel ils n'avaient pas acquis de formation spécifique. Ainsi, avant la création d'écoles de théâtre dans lesquelles on enseigne la scénographie, il n'était pas rare que devienne scénographe un artiste formé dans un programme d'arts plastiques et il n'est pas impossible qu'une personne ayant souhaité devenir décorateur de théâtre ait choisi de passer par l'École des Beaux-Arts ou l'École du Meuble. On doit donc s'attendre à ce que les proportions des artistes de chaque occupation qui ont suivi une formation liée varient d'une manière analogue à celles des proportions d'artistes qui ont suivi une formation

artistique générale, mais avec un certain décalage, plus prononcé dans le cas des occupations qui ne sont enseignées que depuis peu en institution.

Telles qu'elles sont formulées, les hypothèses qui précèdent supposent que le calendrier de la formation varie selon les occupations artistiques, tout en étant identique pour tous les artistes qui exercent la même occupation. Cette hypothèse est évidemment assez peu vraisemblable. Il serait étonnant, dans une société occidentale, qu'un phénomène relié au travail et traversant la plus grande partie du XX^e siècle affecte de manière identique les hommes et les femmes. Au Québec, on aura au moins la curiosité de se demander s'il affecte de la même manière les francophones et les anglophones.

A priori, il est un peu difficile de prévoir exactement comment la différence entre les sexes se manifeste. On peut imaginer au moins deux hypothèses contradictoires. La première voudrait que les femmes accèdent plus tard aux formations supérieures en art comme elles ont eu accès plus tard que les hommes aux formations supérieures en général. La seconde voudrait, au contraire, que les femmes aient eu accès aux formations artistiques spécialisées selon le même calendrier que les hommes simplement parce que les arts et les lettres sont un domaine où les femmes ont depuis longtemps réussi à imposer leur présence.

L'écart entre les groupes linguistiques pose un dilemme du même genre. D'un côté, on peut penser que les anglophones pourraient avoir eu accès aux études spécialisées en art plus rapidement que les francophones simplement parce que les francophones ont mis du temps à accéder en grand nombre aux études supérieures, alors que de l'autre, on peut imaginer que les francophones, particulièrement sensibles à tout ce qui touche la transmission de la culture, ont progressé au même rythme que les anglophones sous ce rapport.

2. Population

Il n'existe pas, au Québec, de listes exhaustives des artistes professionnels. Le statut d'artiste est en grande partie une affaire d'autodéfinition tempérée par la reconnaissance des pairs et des autres acteurs de l'institution – critiques, théoriciens, etc. Mener une étude auprès des artistes débute toujours par le problème du repérage de la population, qui ne peut être sérieusement résolu que par le biais des regroupements d'artistes. Les deux lois québécoises sur le statut de l'artiste ont eu pour effet d'adoucir un peu les affres du chercheur confronté à ce problème en conférant le monopole de la représentation des artistes de chaque occupation à une seule association. Aucun artiste n'étant tenu d'être membre de l'association qui représente les artistes de son domaine, l'exhaustivité des listes des membres des associations n'est pas garantie. Il n'en demeure pas moins que tirer des échantillons au sein des membres des associations reconnues est, de loin, la moins mauvaise manière de constituer des échantillons d'artistes professionnels québécois.

Cette procédure a cependant des limites. Certaines associations professionnelles d'artistes ont une longue histoire, sont très enracinées dans leur milieu et regroupent la très grande majorité voire la totalité des artistes professionnels que les lois du Québec les chargent de représenter. On rangera facilement l'Union des artistes (sauf pour les danseurs), la Guilde des musiciens, l'*ACTRA Performers' Guild* et la *Canadian Actors' Equity Association* dans cette catégorie. D'autres associations, comme l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec ou le Regroupement des artistes en arts visuels, sont beaucoup plus récentes et certaines, comme l'Association québécoise des auteurs dramatiques, étroitement liée au Centre d'essai des auteurs dramatiques, n'auraient vraisemblablement pas été fondées si la loi ne l'avait pas rendu inévitable. La composition de chaque association professionnelle d'artistes dépend à la fois de son histoire et de l'histoire des occupations auxquelles elle est associée. Ainsi les associations plus récentes regroupent relativement peu d'artistes en exercice depuis longtemps, ce qui réduit la valeur de l'information sur les générations d'artistes les plus anciennes dans les occupations représentées par ces associations. D'autres associations ont une composition qui reflète des conditions particulières. Ainsi, l'Union des artistes a le monopole de la représentation des danseurs pigistes, mais jusqu'à récemment – c'est-à-dire jusqu'à une modification du régime d'assurance-emploi qui a fait disparaître le dernier avantage que les danseurs trouvaient à être salariés plutôt que pigistes comme la plupart des artistes de la scène – les danseurs étaient habituellement salariés et donc, généralement, pas membres de l'Union des artistes.

Tirer des échantillons d'artistes au sein des membres d'associations disciplinaires crée par ailleurs un problème de classement qui ne peut être résolu que par la décision du chercheur. Les artistes exercent souvent plus d'une seule occupation artistique au cours de leur vie, et parfois plus d'une au même moment. Il est donc impossible d'affecter de manière certaine un individu à une seule occupation artistique. Dans les circonstances, le classement le moins mauvais consiste à examiner les individus selon l'association (et l'occupation dans l'association, le cas échéant) au sein de laquelle ils ont été échantillonnés même s'il est possible, en théorie, qu'un individu ait été échantillonné en tant que membre d'une association alors qu'il consacre la plus grande partie de son temps de travail ou retire la plus grande partie de ses revenus d'artiste d'une occupation représentée par une autre association. Procéder de cette manière crée du « bruit » dans les données comme dans les analyses, et peut faire disparaître des relations significatives mais ne crée généralement pas d'artefact.

Nos données proviennent d'une enquête menée en 1997 (BELLAVANCE et LAPLANTE, 1997) auprès des membres de 11 des 16 associations professionnelles d'artistes alors reconnues en vertu des lois québécoises sur le statut de l'artiste. On trouvera, à l'annexe 1, la liste des associations reconnues au Québec au moment de l'enquête ainsi que la composition de l'échantillon selon les associations.

3. Formation artistique en général et formation artistique liée à l'occupation

Aux fins de l'analyse, nous avons regroupé la très grande diversité des formations initiales des artistes de deux manières. Le premier regroupement, qui est notre première variable dépendante, mesure le niveau de la formation artistique initiale la plus élevée reçue par l'artiste, toutes disciplines confondues. Cette variable possède trois catégories : aucune formation, formation hors institution et formation en institution. Nous nommons cette variable « la formation artistique en général ». Le second regroupement, notre deuxième variable dépendante, mesure le niveau de la formation artistique initiale la plus élevée reçue par l'artiste dans une discipline reliée aux occupations pour lesquelles l'association au sein de laquelle il a été échantillonné est reconnue. Nous nommons cette variable « la formation artistique liée à l'occupation ». L'usage de ces deux regroupements nous permet de cerner assez finement l'évolution des formations artistiques.

TABLEAU 1

Les variables dépendantes et leurs catégories

	<i>Formation artistique en général</i>	<i>Formation artistique liée à l'occupation</i>
Aucune	Sans formation artistique	Sans formation artistique liée à l'occupation
Hors institution	Formation artistique acquise hors institution	Formation artistique liée à l'occupation acquise hors institution
En institution	Formation artistique acquise en institution	Formation artistique liée à l'occupation acquise en institution

Dans l'ensemble, un peu plus du cinquième (21,4 %) des artistes qui ont participé à l'enquête ont entrepris leur carrière sans formation artistique. En revanche, la très grande majorité de ceux qui ont reçu une formation artistique avant le début de leur carrière déclarent l'avoir reçue dans un cadre institutionnel : c'est le cas d'un peu plus des deux tiers (68,4 %) alors que seulement 10,1 % des répondants déclarent avoir reçu une formation artistique de base dans un cadre non institutionnel. Comme on s'y attend, les choses sont différentes lorsqu'on examine la formation liée à l'occupation plutôt que la formation artistique en général. La proportion des artistes qui ont entrepris leur carrière sans formation dans l'occupation qu'ils exercent atteint près du tiers (30,3 %), alors que la proportion de ceux qui ont suivi une formation en institution tombe à un peu plus de la moitié (56,0 %) et que celle de ceux qui ont reçu une formation hors institution augmente à 13,7 %.

TABLEAU 2

*Le plus haut niveau de formation artistique
selon l'année de naissance (nombre et pourcentage)*

<i>Formation artistique en général</i>	<i>Avant 1940</i>	<i>1940-1949</i>	<i>1950-1959</i>	<i>1960-1969</i>	<i>1970-1979</i>	<i>Total</i>
Sans formation artistique	66 (42,6)	68 (27,4)	90 (19,6)	54 (13,3)	19 (16,1)	297 (21,4)
Formation artistique non institutionnelle	22 (14,2)	29 (11,7)	38 (8,2)	34 (8,4)	17 (14,4)	140 (10,1)
Formation artistique institutionnelle	67 (43,2)	151 (60,1)	331 (72,1)	317 (78,3)	82 (69,5)	948 (68,4)
Total	155 (100,0)	248 (100,0)	459 (100,0)	405 (100,0)	118 (100,0)	1 385 (100,0)
<i>Formation artistique liée</i>	<i>Avant 1940</i>	<i>1940-1949</i>	<i>1950-1959</i>	<i>1960-1969</i>	<i>1970-1979</i>	<i>Total</i>
Sans formation artistique liée	85 (54,5)	97 (39,1)	130 (28,3)	80 (19,8)	28 (23,7)	420 (30,3)
Formation artis- tique liée, non institutionnelle	21 (13,5)	34 (13,7)	51 (11,1)	57 (14,1)	27 (22,9)	190 (13,7)
Formation artis- tique liée, institutionnelle	50 (32,1)	117 (47,2)	278 (60,6)	268 (66,2)	63 (53,4)	776 (56,0)
Total	156 (100,0)	248 (100,0)	459 (100,0)	405 (100,0)	118 (100,0)	1 386 (100,0)

Le lien entre l'année de naissance et l'occupation

Près des deux tiers (62,4 %) des artistes interrogés sont nés entre 1950 et 1969, et étaient donc âgés de 28 à 47 ans au moment du sondage. La distribution des effectifs selon l'âge varie cependant considérablement d'une occupation à l'autre.

Les écrivains et, à un moindre degré, les artistes visuels, sont des groupes relativement âgés : les deux tiers des écrivains sont nés avant 1950, de même que près de la moitié des artistes visuels (48,8 %). À l'autre extrémité du spectre, on

retrouve les danseurs, dont les deux tiers sont nés depuis 1960, et, à un moindre degré, les acteurs francophones et les membres de l'ACTRA, dont plus ou moins la moitié (respectivement 47,1 % et 53,8 %) est également née depuis 1960.

Par ailleurs, certains artistes sont plus fortement concentrés dans une ou deux classes d'âge. C'est le cas des concepteurs scéniques de l'APASQ et des musiciens, dont la quasi-totalité est née entre 1950 et 1969 (et la moitié ou tout près entre 1960 et 1969), mais très peu ou aucun avant 1940 ou après 1970. C'est également le cas des réalisateurs de films, plus âgés, mais nés pour la plupart entre 1940 et 1959, et la moitié entre 1950 et 1959.

Le lien entre la formation artistique et l'année de la naissance

Comme on s'y attendait, le niveau de la formation artistique générale croît avec le temps. Moins de la moitié des artistes nés avant 1940 (42,6 %) ont obtenu leur formation artistique la plus élevée dans un cadre institutionnel. Cette proportion augmente ensuite régulièrement dans les cohortes suivantes (1940-1949, 1950-1959, 1960-1969) pour atteindre plus des trois quarts dans la cohorte des artistes nés entre 1960 et 1969 (78,3 %). À l'inverse, la proportion de ceux qui n'ont reçu aucune formation artistique avant le début de leur carrière, ainsi que celle des artistes qui ont reçu leur formation la plus élevée hors institution décroissent régulièrement.

La tendance semble s'inverser dans la cohorte la plus récente, née entre 1970 et 1979, donc âgée de 18 à 27 ans au moment de l'enquête. On trouve au sein de ce groupe un taux de formation artistique non institutionnelle équivalent à celui des cohortes les plus anciennes et bien supérieur à celui des trois cohortes intermédiaires. Ce renversement apparent s'explique vraisemblablement par le fait qu'une proportion importante des membres de cette cohorte n'a sans doute pas encore tout à fait complété sa formation de base.

4. Analyse

Nous utilisons deux méthodes pour vérifier nos hypothèses.

La première méthode est une forme de description multivariée synthétique des différences entre les occupations artistiques sur la base de l'évolution de l'importance de la formation artistique générale et de celle liée à l'occupation chez ceux qui les exercent. Au sein de chaque association, nous calculons la proportion d'artistes de chaque génération – reconstituée en pseudo-cohortes – qui détient une formation artistique générale reçue hors institution ainsi que celle qui détient une formation artistique générale reçue en institution. Nous ne calculons pas la proportion d'artistes qui n'a pas reçu de formation artistique générale, puisque celle-ci est une fonction linéaire des deux autres proportions. Nous appliquons le même

traitement à la formation artistique liée à l'occupation. Ceci nous permet d'obtenir vingt variables métriques (deux types de formation fois deux niveaux de formation fois cinq pseudo-cohortes) que nous utilisons pour calculer une matrice de similarité entre les associations, qui nous sert d'intrant pour une classification automatique.

La deuxième méthode est une modélisation plus directe de nos hypothèses. Nous utilisons la régression logistique multinomiale pour vérifier l'effet de l'année de naissance, du sexe, de la langue et de l'occupation, mesurée par l'appartenance à une association, pour estimer l'effet de chacune de ces variables sur les chances d'avoir reçu une formation artistique générale et sur les chances d'avoir reçu une formation artistique liée à l'occupation artistique exercée. Dans les deux cas, la variable dépendante a trois niveaux ordonnés : ne pas avoir reçu de formation de ce type, avoir reçu une formation de ce type hors institution et avoir reçu une formation de ce type en institution. On trouvera, à l'annexe 2, une courte présentation du modèle, ainsi que les éléments qui permettent d'en interpréter les résultats.

La formation artistique initiale selon le groupe disciplinaire

Nous avons tout d'abord tenté, au moyen de la classification automatique, de regrouper les occupations, représentées par les associations, sur la base des fréquences des distributions de la formation artistique générale et de la formation artistique liée à l'intérieur de chaque pseudo-cohorte, dans l'espoir que ces regroupements permettraient de retrouver sans trop de mal le processus de développement décrit plus haut et que nous supposons à l'œuvre.

Les résultats des deux analyses sont identiques : ils permettent de repérer trois groupes d'occupations. Le premier est formé des auteurs et compositeurs, des écrivains, des acteurs et artisans du théâtre anglophone et des artistes en arts visuels. Le deuxième groupe comprend les musiciens et les concepteurs de décors et de costumes de cinéma alors que le troisième regroupe les interprètes du cinéma et de la télévision anglophone, ainsi que les acteurs, les animateurs et les chanteurs francophones⁵.

5. Les danseurs sont isolés alors que les informations disponibles sur les membres de trois associations, l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec, l'Association québécoise des auteurs dramatiques et l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, sont incomplètes, ce qui ne permettait pas de les soumettre à la classification automatique : les effectifs de ces associations sont assez faibles et leurs membres assez jeunes, de telle sorte qu'on n'y retrouve pas de personnes appartenant à chacune des générations.

TABLEAU 3

Le plus haut niveau de formation artistique selon l'association (pourcentage)

Association	Formation artistique en général			Formation artistique liée à l'occupation		
	En institution	Hors institution	Sans formation artistique	En institution	Hors institution	Sans formation artistique liée
ACTRA Performers' Guild	60,5	14,3	25,2	49,6	17,6	32,8
Association des professionnels des arts de la scène	96,8	—	3,2	71,0	3,2	25,8
Association québécoise des auteurs dramatiques	85,3	2,9	11,8	61,8	—	38,2
Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec	65,3	8,2	26,5	51,0	14,3	34,7
Canadian Actor's Equity Association	78,9	10,5	10,5	63,2	19,3	17,5
Guilde des musiciens du Québec	90,0	2,9	7,1	85,7	4,3	10,0
Regroupement des artistes en arts visuels du Québec	81,2	5,9	12,9	71,9	7,6	20,5
Société professionnelle des auteurs et compositeurs	58,5	7,7	33,8	47,7	7,7	44,6
Syndicat des techniciennes du cinéma et de la vidéo	73,2	8,5	18,3	56,1	12,2	31,7
Les acteurs de l'Union des artistes	60,9	12,4	26,7	50,4	18,0	31,6
Les animateurs de l'Union des artistes	45,5	19,5	35,1	26,0	22,1	51,9
Les chanteurs de l'Union des artistes	67,2	15,6	17,2	57,8	21,4	20,8
Les danseurs de l'Union des artistes	51,5	30,3	18,2	33,3	36,4	30,3
Union des écrivaines et écrivains québécois	62,4	—	37,6	50,5	—	49,5
Moyenne	68,4	10,1	21,4	56,0	13,7	30,3

Ce classement peut être interprété sans trop de difficultés. Le premier groupe comprend des occupations où l'importance de la formation artistique générale et de la formation artistique liée croît de manière nette et assez régulière et atteint la totalité des membres de la génération la plus récente. Il comprend également les artistes en arts visuels, où la formation artistique générale et la formation artistique liée sont très répandues même parmi les membres les plus âgés, et se sont répandues au point d'avoir été suivies par tous les membres de la pseudo-cohorte la plus jeune. Le deuxième groupe est formé de deux occupations, les musiciens et les concepteurs de décors et de costumes de cinéma, où la formation artistique générale et la formation artistique liée sont répandues dans toutes les pseudo-cohortes, mais où la progression de ces formations est irrégulière. Tous les musiciens nés avant 1940 ont reçu une formation artistique liée en institution de même que tous les musiciens nés après 1970, alors que seulement 60 % des musiciens nés entre 1940 et 1949 ont reçu une formation artistique en institution et qu'à peine 40 % d'entre eux ont reçu une formation musicale en institution. Cette chute semble avoir amorcé un nouveau mouvement ou renversé la tendance qui la précédait, et la situation qui prévalait chez les musiciens nés avant 1940 ne se retrouve que chez les plus jeunes. L'évolution de la formation chez les concepteurs de décors et de costumes de cinéma est un peu analogue : tous les membres nés avant 1940 ont reçu une formation artistique et une formation artistique liée, que ce soit en institution ou dans des cours particuliers, mais, dès la génération suivante, on voit apparaître une proportion importante de concepteurs sans formation alors que la proportion de ceux qui ont suivi une formation en institution se maintient ; cette tendance s'accroît chez les plus jeunes jusqu'à ce que, dans la cohorte la plus récente, on ne trouve plus que des concepteurs formés en institution et des concepteurs sans formation, la formation par des particuliers ayant complètement disparu.

Le troisième groupe ne contient que des artistes du spectacle, et tous les artistes qui utilisent la voix ou la parole à l'exception des membres de la *Canadian Actors' Equity Association*, qui se retrouvent dans le premier groupe. Le niveau de la formation artistique générale et de la formation artistique liée de trois des regroupements qui composent ce groupe – l'*ACTRA Performers' Guild*, ainsi que les acteurs et les chanteurs de l'Union des artistes – évoluent d'une manière analogue à ceux des associations qui composent le premier groupe à la différence près que, dans ce cas-ci, la génération la plus récente ne comprend pas que des membres ayant suivi une formation en institution. La progression du taux de formation artistique générale et liée des membres du quatrième élément de ce groupe – les animateurs de l'Union des artistes – est moins nette : ces taux augmentent jusqu'à la génération née entre 1960 et 1969 mais chutent abruptement au sein de la pseudo-cohorte la plus récente.

Les danseurs membres de l'Union des artistes sont isolés bien que la progression de leurs taux de formation artistique en général et de formation

artistique liée évoluent d'une manière un peu analogue à celle des taux des animateurs membres de l'Union des artistes. Aucun des danseurs membres de l'Union des artistes nés avant 1940 n'a reçu de formation artistique liée à son métier. La moitié des membres de la génération suivante a reçu une formation liée en dehors d'une institution et la totalité des membres nés entre 1950 et 1959 a suivi une formation en danse, que ce soit en institution ou dans un cadre moins formel. La tendance se renverse par la suite : un cinquième des membres nés entre 1960 et 1969 n'a aucune formation en danse alors que cette proportion passe à 60 % à la génération suivante, au sein de laquelle personne n'a suivi de formation liée en institution.

En résumé, le premier et le troisième groupe rassemblent les associations dont les occupations semblent avoir connu la progression relativement régulière des taux de formation artistique en général et de formation artistique liée que nous imaginions être le plus typique. Le deuxième groupe contient deux associations au sein desquelles la progression des taux de formation évolue de manière plus erratique.

L'évolution des taux de formation artistique des membres de la Guilde des musiciens est assez difficile à expliquer. L'enseignement de la musique se fait dans des institutions reconnues depuis plusieurs décennies et on se serait attendu, pour cette raison, à ce que le taux de formation y évolue de manière plus régulière comme c'est le cas parmi les membres de la *Canadian Actors' Equity Association*, voire soit très élevé même au sein des générations les plus anciennes, comme c'est le cas des membres du Regroupement des artistes en arts visuels, qui ont eu très tôt la possibilité de fréquenter des écoles spécialisées. On peut imaginer, mais nous ne pouvons le vérifier, que nous observons en fait la superposition de deux sous-populations, celle des musiciens de musique savante et celle des musiciens des autres types de musique, dont la première aurait évolué selon un schéma analogue à celui des artistes visuels, par exemple, alors que la seconde comprendrait une part importante de gens, en particulier dans la génération de l'immédiat après-guerre, qui ont pu entreprendre une carrière en musique populaire sans formation initiale à l'époque où ce genre a connu un développement important. L'évolution des taux de formation des concepteurs membres du Syndicat des techniciens et techniciennes du cinéma et de la vidéo du Québec est également difficile à interpréter. Même dans la génération la plus ancienne, au moins la moitié des membres de cette association a reçu, en institution, une formation artistique liée alors qu'il n'existe toujours pas d'école de cinéma au Québec et que les programmes de communication des cégeps et des universités n'existent, au mieux, que depuis une trentaine d'années. On peut voir là un effet de la transmission des savoirs par le système d'apprentissage caractéristique de ce milieu, mais examiner le détail de cette question sort du cadre de cet article.

On peut expliquer l'évolution étrange des taux de formation des danseurs membres de l'Union des artistes par la composition de ce regroupement. Comme

nous l'avons expliqué plus haut, la plupart des danseurs professionnels étaient encore, au moment de notre enquête, des salariés des compagnies de danse et non des pigistes, ce qui leur permettait d'exercer leur profession sans être membres de cette association. Il est donc vraisemblable que notre échantillon de danseurs professionnels ait été tiré d'une sous-population assez peu représentative de l'ensemble des danseurs professionnels et que ce biais d'échantillonnage soit suffisant pour expliquer les résultats incohérents que nous obtenons.

Quelques déterminants de la formation

Il n'est pas impossible que des particularités liées à la composition démographique des associations soient également à l'origine de l'évolution de l'importance de la formation artistique que nous observons chez les musiciens et les concepteurs de décors et de costumes de cinéma. De même, il est bien difficile de corriger un biais de sélection relié non pas à une erreur d'échantillonnage, mais à la composition même de la population échantillonnée, comme cela semble être le cas des danseurs membres de l'Union des artistes. Il est cependant possible, en contrôlant statistiquement les variables appropriées, de faire apparaître une tendance réelle que des différences de composition démographiques peuvent masquer. Dans le cas qui nous occupe, où les deux variables dépendantes sont ordinales, ce contrôle peut être fait en utilisant la régression logistique multinomiale.

L'examen des résultats de la régression de la formation artistique générale sur le sexe, la langue, l'année de naissance et l'occupation, mesurée par l'appartenance à une association, montre tout d'abord que les femmes sont moins susceptibles que les hommes d'appartenir aux catégories inférieures de la variable dépendante : en moyenne et toutes choses égales par ailleurs, on retrouve 40 % ($e^{\beta} = 0,611$) moins de femmes que d'hommes parmi les personnes sans formation artistique et parmi celles qui ont une formation artistique non institutionnelle. Ceci revient à dire que les femmes ont, en général, une formation artistique plus poussée que celle des hommes. On remarque également que la langue d'usage ne semble pas liée à des différences de niveaux de formation. L'effet de l'année de naissance sur les différences de niveaux de formation est cependant le plus étonnant. Alors que nos hypothèses nous amenaient à croire que le niveau moyen de formation atteint par les artistes devait croître de manière approximativement linéaire avec le temps, on constate que l'effet de l'année de naissance sur le niveau de la formation artistique en général est curvilinéaire : le test du khi-deux de Wald des trois termes de l'effet curvilinéaire est significatif au seuil de 0,0001. La figure 1 illustre l'évolution de l'effet de l'année de naissance sur le niveau de la formation artistique en général.

TABLEAU 4

*Le plus haut niveau de formation artistique
selon la langue, le sexe, l'année de naissance et l'association*

Régression logistique multinomiale (n=1 408)

<i>Variable</i>	<i>Formation artis- tique en général</i> e^{β}	<i>Formation artistique liée à l'occupation</i> e^{β}
Ordonnée 1	0,176*	0,445
Ordonnée 2	0,338	0,918
Femmes	0,611***	0,620***
Anglais	1,207	1,131
Français et anglais	1,172	1,074
Année de naissance	1,151***	1,103
(Année de naissance) ²	0,994***	0,995***
(Année de naissance) ³	1,000***	1,000***
ACTRA Performers' Guild	3,401***	3,361***
Association des professionnels des arts de la scène	0,228*	1,994*
Association québécoise des auteurs dramatiques	0,862	2,533*
Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec	2,640***	3,020***
Canadian Actor's Equity Association	1,232	1,864
Guilde des musiciens du Québec	0,765	0,709
Regroupement des artistes en arts visuels du Québec	[Référence]	[Référence]
Société professionnelle des auteurs et compositeurs	3,870***	4,072***
Syndicat des techniciennes du cinéma et de la vidéo	1,988*	3,010***
Les acteurs de l'Union des artistes	4,140***	3,598***
Les animateurs de l'Union des artistes	5,538***	7,830***
Les chanteurs de l'Union des artistes	3,069***	2,692***
Les danseurs de l'Union des artistes	6,948***	7,336***
Uneq	2,832***	3,049***
-2ΔlnL	243,299	227,501

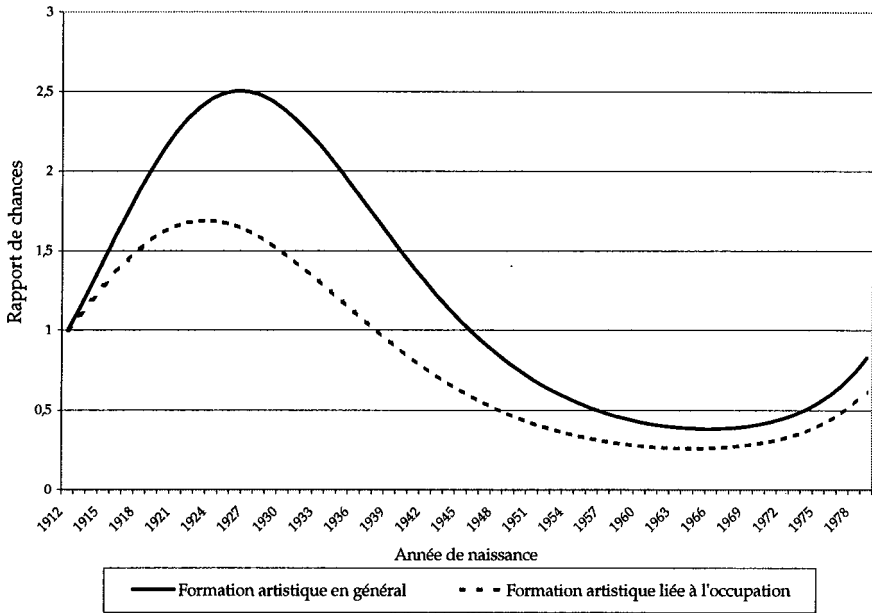
* Significatif au seuil de 0,05

** Significatif au seuil de 0,01

*** Significatif au seuil de 0,001

FIGURE 1

*Le niveau de formation artistique
selon l'année de naissance*



On voit ainsi que le niveau de la formation artistique en général a diminué chez les artistes nés entre 1912 et 1928. Il a ensuite augmenté et retrouvé, chez les artistes nés vers 1946, un niveau comparable à celui qui avait été atteint par les artistes nés en 1912. Le niveau de formation a continué à progresser par la suite, mais plus lentement, pour atteindre ce qui semble être un plateau qui commence chez les artistes nés en 1962. Le niveau de formation se met ensuite à décroître rapidement.

La dernière partie de cette courbe est la plus facile à expliquer. La chute brutale du niveau de formation artistique chez les artistes les plus jeunes est, selon toute vraisemblance, le fait de personnes qui ont eu des activités professionnelles avant d'avoir complété leur scolarisation : ces personnes peuvent être aux études, et, étant donné leur âge au moment de l'enquête, plusieurs d'entre elles fréquentent vraisemblablement l'école secondaire et certaines, nées en 1990, fréquentaient l'école primaire en 1997.

La première partie de la courbe, la plus intéressante, peut être interprétée d'au moins deux manières différentes. La première interprétation voit là l'effet d'un biais

de sélection lié à l'âge : les artistes nés avant 1926, mais encore actifs en 1997 à l'âge de 71 ans, seraient ceux qui, dans leur génération, auraient reçu une formation artistique plus poussée ; les artistes de la même génération qui auraient reçu une formation moins poussée ou qui seraient sans formation artistique auraient pris leur retraite ou seraient devenus inactifs plus tôt. La première partie de la « vraie » courbe serait alors soit un plateau, soit un segment de droite ou une courbe peu prononcée ayant une pente analogue à celle de la portion de la courbe qui s'étend de 1927 à 1945 environ. Dans le premier cas, le niveau de la formation artistique des artistes aurait peu varié dans les années précédant l'arrivée à l'âge des études postsecondaires des futurs artistes nés en 1926 puis aurait rapidement augmenté à partir du moment où les institutions d'enseignement spécialisées étaient fondées. Dans le second cas, le niveau de la formation artistique des artistes aurait commencé à augmenter très tôt, avant la création des institutions spécialisées, les futurs artistes nés dans les années dix et vingt fréquentant les cours particuliers. Ces deux explications sont attrayantes, mais, malheureusement, rien ne permet de les étayer. Elles prennent le contre-pied des données, mais, surtout, on imagine mal par quel mécanisme les artistes moins bien formés auraient été amenés à prendre leur retraite plus tôt que les artistes mieux formés : la formation permet, en principe, de s'insérer plus facilement dans un marché du travail à la fois par les compétences qu'elle permet d'acquérir et les réseaux qu'elle permet de fréquenter, mais les avantages acquis par l'expérience se substituent de façon généralement graduelle à ceux qui viennent de la formation et on voit mal comment, en fin de carrière, les premiers pourraient être plus déterminants que les seconds.

La forme surprenante de la première partie de cette courbe peut cependant recevoir une interprétation qui à la fois respecte les données et s'insère harmonieusement dans la trame historique que nous avons esquissée plus haut.

Un grand nombre d'institutions liées à la création et à la diffusion des arts ont été fondées à partir de la fin des années vingt. Le rythme de création de ces institutions s'est accéléré au cours des décennies suivantes. La fondation des institutions d'enseignement n'a cependant pas précédé, mais bien suivi la fondation des institutions de création et de diffusion. Il y a donc eu une période, entre la fondation des institutions de création et de diffusion et la fondation des établissements de formation correspondants où, selon toute vraisemblance, le nombre des emplois disponibles pour les artistes a été supérieur au nombre des personnes formées dans les occupations artistiques correspondantes. Dans de telles conditions, et si l'on veut bien admettre qu'au début de cette période le Québec comptait un petit nombre d'artistes formés à l'étranger, il est tout à fait vraisemblable que le niveau moyen de la formation artistique des nouveaux artistes professionnels ait chuté pour ne s'élever qu'à partir du moment où les institutions de formation ont été en mesure de fournir des diplômés. En admettant que les artistes de cette époque aient entrepris

leur carrière professionnelle vers, en moyenne, dix-huit ou vingt ans, le niveau de formation moyen des nouveaux artistes aurait chuté jusque vers 1944.

L'examen des résultats de la régression de la formation artistique liée sur le même ensemble de variables mène à des conclusions similaires à celle que l'on a tirée de l'analyse de la formation artistique générale. Non seulement les femmes artistes sont, toutes proportions gardées et toutes choses égales par ailleurs, nettement plus nombreuses que les hommes à avoir une formation artistique, elles sont également plus nombreuses à posséder une formation artistique liée à l'occupation qu'elles exercent. Les niveaux moyens de formation artistique liée des usagers du français, de l'anglais et des deux langues ne sont pas significativement différents, pas plus que ne le sont les niveaux moyens de leur formation artistique en général.

La relation entre l'année de naissance et la formation artistique liée est également semblable à la relation entre l'année de naissance et la formation artistique en général. Le niveau de formation artistique liée a diminué chez les artistes nés entre 1912 et 1924. Il a ensuite augmenté et retrouvé, chez les artistes nés vers 1938, un niveau comparable à celui qui avait été atteint par ceux nés en 1912. Le niveau de formation a continué à progresser par la suite, mais plus lentement, pour atteindre ce qui semble être un plateau qui commence chez les artistes nés vers 1960. Le niveau de formation se met ensuite à décroître.

La réduction très importante du niveau de formation artistique liée des personnes nées depuis le milieu des années soixante-dix peut s'interpréter sans problème, comme celle de la formation artistique en général, par le fait que ces jeunes artistes ont vraisemblablement entrepris leur carrière avant de compléter leurs études élémentaires ou secondaires et ne peuvent donc pas avoir complété d'études postsecondaires spécialisées.

Nous avons interprété la convexité de la première partie de la courbe qui décrit la relation entre l'année de naissance et le niveau de la formation artistique des artistes par le délai qui a séparé la fondation des institutions de création et de diffusion et la fondation des établissements de formation correspondants. La conjonction de la création d'un certain nombre d'emplois pour artistes dans les nouvelles institutions de création et de diffusion et de la fondation relativement tardive d'établissements voués à la formation d'artistes a fait en sorte que, pendant un certain temps, le niveau moyen de la formation artistique des nouveaux artistes professionnels a chuté pour ne s'élever qu'à partir du moment où les institutions de formation ont été en mesure de fournir des diplômés. La première partie de la courbe de la relation entre la formation artistique liée et l'année de naissance est très semblable à la courbe de la relation entre l'année de naissance et la formation artistique en général, mais elle se distingue de celle-ci par une différence importante : elle retrouve la valeur qu'elle avait en 1912 vers 1938 alors que la courbe de la formation artistique en général retrouve sa valeur du début vers 1948. À première

vue, ce résultat semble difficile à concilier avec notre interprétation. Dans la mesure où, d'après nos définitions, avoir une formation artistique est une condition nécessaire au fait d'avoir la formation artistique liée à l'occupation exercée, et dans la mesure où les institutions d'enseignement des arts n'ont pas toutes été fondées en même temps, on se serait attendu à ce que la pénurie d'artistes formés dans l'occupation qu'ils exercent se résorbe après la pénurie d'artistes « en général ». Ce paradoxe apparent se dissipe facilement. La création d'un établissement qui dispense la formation liée à une occupation artistique donnée produit rapidement un certain nombre de diplômés qui augmentent la quantité, et donc la proportion, des artistes qui disposent d'une formation artistique en général mais qui augmentent de manière encore plus marquée la quantité et la proportion des artistes qui disposent d'une formation liée parmi ceux qui exercent cette occupation. Il suffit d'admettre que la fondation des institutions d'enseignement d'une occupation suive de quelques années la fondation des institutions de création et de diffusion de cette occupation et qu'il existe un délai de ce genre pour la plupart des occupations, pour que le niveau moyen de la formation artistique liée des artistes augmente plus vite que le niveau moyen de leur formation artistique en général. La lecture de la chronologie de la fondation des institutions de création, de diffusion et d'enseignement des différentes occupations artistiques montre que les choses se sont effectivement déroulées de cette manière.

Il nous reste maintenant à examiner les différences du niveau moyen de la formation artistique en général et de la formation artistique liée selon l'association d'artistes à laquelle appartiennent les personnes qui ont participé à l'enquête. Bien que les coefficients associés à certaines des variables dichotomiques qui représentent les associations ne soient pas significativement différents de zéro, l'effet de l'appartenance à une association, mesuré par le test du khi-deux de Wald, est significatif aussi bien pour la formation artistique en général que pour la formation artistique liée à l'occupation (formation artistique générale : $\chi^2_w = 87,2077$, $v = 13$, $\Pr(\chi^2_w, 13) = 0,0001$; formation artistique liée : $\chi^2_w = 88,1000$, $v = 13$, $(\chi^2_w, 13) = 0,0001$). Les informations qui permettent l'interprétation se trouvent dans le tableau 4, mais, pour en rendre l'interprétation plus facile, nous les présentons dans un graphique (figure 2) permettant de comparer les différences relatives entre les groupes d'artistes. Ce graphique situe les associations les unes par rapport aux autres dans un plan dont les axes sont les estimés des deux régressions logistiques. Les coordonnées de chaque association sont donc formées de deux éléments, la valeur du β qui lui est associé dans la régression du niveau de formation artistique en général et la valeur du β qui lui est associé dans la régression du niveau de formation artistique liée⁶.

6. On utilise ici β plutôt que e^β parce que les e^β , même s'ils sont en général plus faciles à interpréter, sont mesurés sur une échelle exponentielle qui réduit les différences entre les

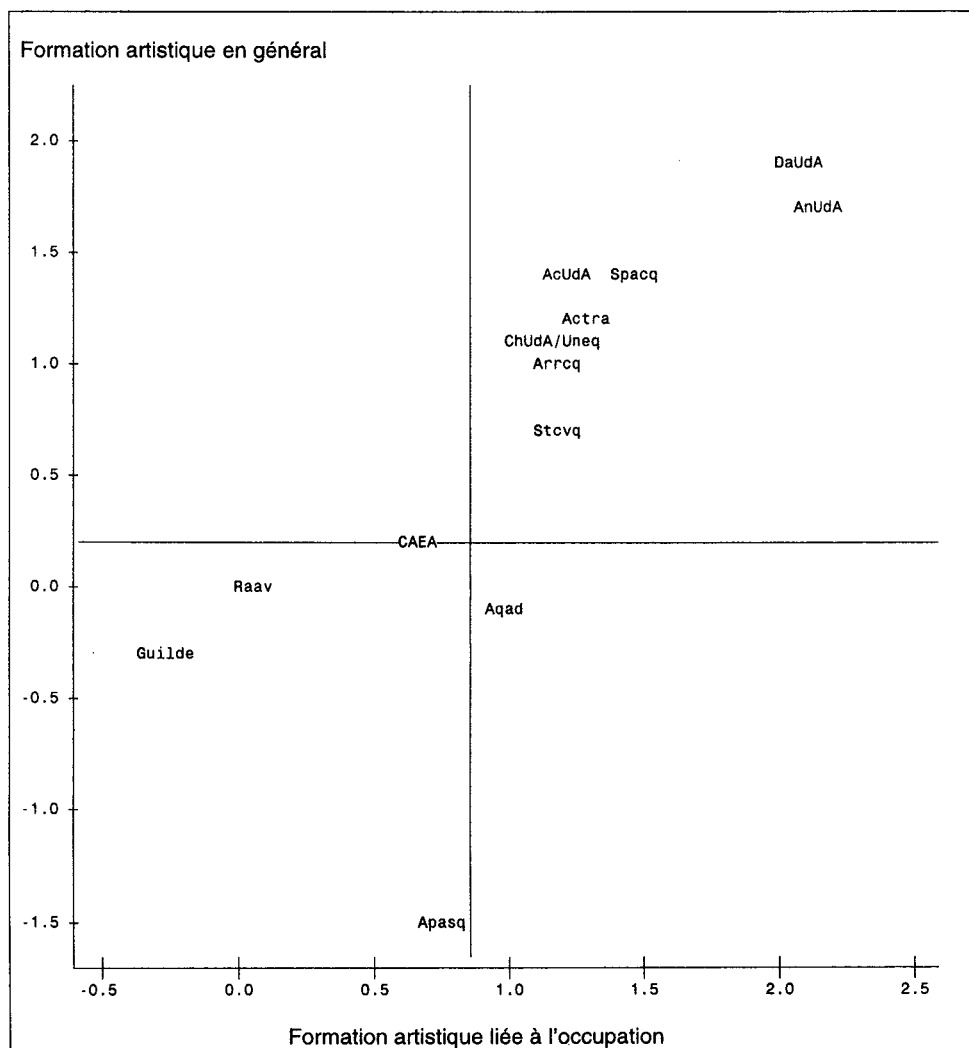
Dans la figure 2, une valeur faible indique une plus faible propension à appartenir aux catégories inférieures de la variable dépendante ordinale. Une association située à proximité de la diagonale du graphique occupe une position relative semblable sur les deux axes ; autrement dit, ses membres ont un niveau moyen de formation artistique en général et de formation artistique liée qui les place dans des positions équivalentes sur les deux dimensions. Une association située sous la diagonale occupe une position plus basse dans la hiérarchie de la formation liée que dans la hiérarchie de la formation artistique en général : le niveau relatif de la formation spécialisée de ses membres est moins élevé que leur niveau relatif de leur formation artistique en général.

La figure 2 et le tableau 5 montrent que, une fois contrôlés l'année de naissance, le sexe et la langue d'usage, les membres de la Guilde des musiciens et du Regroupement des artistes en arts visuels sont, de tous les artistes interrogés, ceux qui ont le niveau moyen de formation liée à l'occupation le plus élevé. Ils sont suivis des artistes membres de trois groupes liés aux arts de la scène, la *Canadian Actors' Equity Association*, l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec et l'Association québécoise des auteurs dramatiques. Viennent ensuite les chanteurs membres de l'Union des artistes et les concepteurs membres du Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec, les membres de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, les membres de l'Union des écrivains du Québec, les membres de l'*ACTRA Performers' Guild*, les acteurs de l'Union des artistes et les membres de la Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec. Viennent enfin, assez isolés, les danseurs membres de l'Union des artistes et finalement, également isolés, les animateurs membres de l'Union des artistes, qui se distinguent par le plus faible niveau de formation artistique liée à l'occupation. Les groupes suivent un ordre un peu différent pour la formation artistique en général : les membres de certaines associations liées aux arts de la scène y occupent un rang plus élevé ou comparable à ceux des musiciens et des artistes des arts visuels.

valeurs faibles et accentue les différences entre les valeurs élevées alors que les β sont des coefficients linéaires.

FIGURE 2

*La formation artistique en général et la formation artistique
liée à l'occupation selon l'association après contrôle statistique*



Nous avons expliqué un peu plus haut que, du point de vue technique, la diagonale du graphique était le lieu où devaient se trouver les associations qui occupent une position équivalente sur les deux dimensions qui y étaient représentées. Il semble que cette diagonale puisse recevoir en sus une interprétation relativement simple : pour l'essentiel les associations y sont rangées dans l'ordre où ont été fondés les établissements d'enseignement qui peuvent leur être associés et, plus généralement, dans l'ordre dans lequel les différentes occupations se sont institutionnalisées. La chronologie nous apprend en effet que la musique a été la première des occupations artistiques à s'institutionnaliser, suivie des arts visuels et, plus tard, du théâtre. L'institutionnalisation des arts liés au cinéma et à la télévision a été plus tardive et n'est pas encore complétée si on considère l'éparpillement de la formation.

TABLEAU 5

Le rang des groupes d'artistes selon l'importance relative de leur formation artistique en général et de leur formation artistique liée à l'occupation

Régression logistique multinomiale (n=1 408)

<i>Formation artistique en général</i>	<i>Rang</i>	<i>Formation artistique liée à l'occupation</i>
Association des professionnels des arts de la scène	1	Guilde des musiciens du Québec
Guilde des musiciens du Québec	2	Regroupement des artistes en arts visuels du Québec
Association québécoise des auteurs dramatiques	3	Canadian Actor's Equity Association
Regroupement des artistes en arts visuels du Québec	4	Association des professionnels des arts de la scène
Canadian Actor's Equity Association	5	Association québécoise des auteurs dramatiques
Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo	6	Les chanteurs de l'Union des artistes
Association des réalisateurs et réalisatrices	7	Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo
Union des écrivaines et écrivains du Québec	8	Association des réalisateurs et réalisatrices
Les chanteurs de l'Union des artistes	9	Union des écrivaines et écrivains du Québec
ACTRA Performers' Guild	10	ACTRA Performers' Guild
Société professionnelle des auteurs et compositeurs	11	Les acteurs de l'Union des artistes
Les acteurs de l'Union des artistes	12	Société professionnelle des auteurs et compositeurs
Les animateurs de l'Union des artistes	13	Les danseurs de l'Union des artistes
Les danseurs de l'Union des artistes	14	Les animateurs de l'Union des artistes

Ces résultats suggèrent un regroupement des associations selon les occupations et le moment où elles se sont institutionnalisées qui permettrait de corroborer cette hypothèse. Ce regroupement réunit tout d'abord les membres de la Guilde des musiciens et du Regroupement des artistes en arts visuels pour former le groupe des artistes dont les occupations se sont établies le plus rapidement ; sa deuxième catégorie regroupe les membres de la *Canadian Actors' Equity Association*, ceux de l'Association des professionnels du spectacle du Québec, ceux de l'Association québécoise des auteurs dramatiques, au sein du groupe des artistes de théâtre, dont les institutions d'enseignement ont été fondées plus tard que celles dédiées à la musique et aux Beaux-Arts. Sa troisième catégorie réunit les chanteurs membres de l'Union des artistes, les membres du Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec, ceux de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, les membres de l'*ACTRA Performers' Guild*, les acteurs de l'Union des artistes et les membres de la Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec au sein du groupe des arts des médias. Les membres de l'Union des écrivains du Québec ainsi que les danseurs et les animateurs membres de l'Union des artistes, qui semblent tous isolés, demeurent distincts.

La régression de la formation artistique en général sur cette nouvelle variable et sur les variables sociodémographiques que nous avons déjà contrôlées, montre que les membres des associations qui regroupent les artistes du théâtre ne se distinguent pas significativement des membres de la Guilde des musiciens et du Regroupement des arts visuels. L'analyse de la formation artistique liée montre au contraire que ces deux groupes se distinguent nettement : les artistes du théâtre, s'ils ne semblent pas moins nombreux à posséder une formation artistique que les musiciens et les artistes des arts visuels, semblent clairement moins nombreux à posséder une formation liée à leur occupation. Ce résultat, légèrement différent de celui auquel nous nous attendions, donne à penser que malgré l'existence d'écoles de théâtre, une partie non négligeable des artistes du théâtre acquiert une formation artistique dans une autre occupation.

Comme nous nous y attendions, les membres des associations d'artistes les plus étroitement associées au monde des médias se distinguent de ceux des associations liées aux formes d'art institutionnalisées depuis longtemps. Les artistes des médias sont proportionnellement moins nombreux à posséder une formation artistique en général et également moins nombreux à avoir reçu une formation artistique liée à leur occupation.

TABLEAU 6

Le plus haut niveau de formation artistique selon la langue, le sexe, l'année de naissance et le regroupement des associations selon l'ancienneté de l'institutionnalisation des pratiques

Régression logistique multinomiale (n = 1 408)

<i>Variable</i>	<i>Formation artistique en général e^{β}</i>	<i>Formation artistique liée à l'occupation e^{β}</i>
Ordonnée 1	0,176	0,406
Ordonnée 2	0,338	0,836
Femmes	0,628***	0,615***
Anglais	1,330	1,101
Français et anglais	1,182	1,078
Année de naissance	1,150*	1,111
(Année de naissance) ²	0,994***	0,995***
(Année de naissance) ³	1,000***	1,000***
Pratiques établies depuis le plus longtemps	[Référence]	[Référence]
Arts du théâtre	0,783	2,254***
Arts des médias	3,544***	3,541***
Les animateurs de l'Union des artistes	5,963***	8,502***
Les danseurs de l'Union des artistes	7,145***	8,003***
Uneq	3,000***	3,273***
-2ΔlnL	2174,389	2525,435

* Significatif au seuil de 0,05

** Significatif au seuil de 0,01

*** Significatif au seuil de 0,001

*
* *
*

L'examen de la chronologie de la fondation des lieux de diffusion et de création et des établissements d'enseignement spécialisés dans les arts montre que les lieux de diffusion et de création apparaissent avant les établissements d'enseignement spécialisé. Ceci nous avait amené à penser que l'augmentation de la demande pour les artistes avait précédé la formation d'artistes et que le déséquilibre qui caractérise le marché du travail des artistes depuis plusieurs décennies n'a probablement pas toujours existé.

Par ailleurs, deux facteurs semblaient avoir amené les différentes pratiques artistiques à se doter plus ou moins tôt d'établissements d'enseignement spécialisé : l'importance des aspects techniques de la pratique et, bien sûr, le fait d'exister depuis un certain temps comme forme d'art.

Nos résultats soutiennent ces deux hypothèses. Nous n'avions pas imaginé que la première nous amènerait à découvrir une période durant laquelle le niveau de formation des artistes avait baissé. Nous imaginions plutôt qu'il devait avoir augmenté tout au cours du siècle dernier. Nous attribuons ce résultat imprévu à ce que le Québec et le Canada se sont dotés plus tard d'établissements spécialisés et qu'il existait, avant l'émergence d'une véritable demande pour le travail des artistes, un petit nombre d'artistes formés dans les établissements étrangers dont le nombre n'a plus suffi à satisfaire la demande locale dès que les lieux de création et de diffusion ont été fondés et que la demande pour les œuvres a commencé à augmenter.

Le fait que les établissements d'enseignement des arts ont été créés après les lieux de création et de diffusion nous avait suggéré que le déséquilibre n'avait peut-être pas toujours existé. Nous découvrons maintenant que l'absence de ce déséquilibre est encore plus radicale que nous l'avions imaginée. Il y a eu une période où le nombre d'artistes formés dans leur spécialité a été si faible que le niveau de formation moyen a diminué et qu'il a fallu plusieurs décennies avant que le niveau de départ ne soit retrouvé.

Nos résultats montrent par ailleurs que les femmes ont été proportionnellement plus nombreuses que les hommes à acquérir une formation en art aussi bien qu'une formation artistique liée à leur pratique artistique. Pour bien comprendre la portée de ces résultats, il faut tout d'abord bien saisir ce qu'ils ne signifient pas. Ils ne signifient pas que les femmes ont été plus nombreuses que les hommes à suivre une formation en arts, et encore moins que les femmes ont été plus nombreuses que les hommes à entreprendre et poursuivre une carrière artistique. Nos analyses ne portaient pas sur ces questions, qui appelleraient des études tout à fait différentes. Nos résultats signifient simplement que parmi les artistes, au moment de l'enquête, les femmes étaient plus susceptibles d'avoir acquis une formation en arts. L'explication de cette différence reste à faire. On peut imaginer que la formation artistique a été plus facilement ou plus rapidement offerte aux femmes que les formations de médecin, d'avocat ou d'ingénieur, par exemple, et que les femmes qui avaient la possibilité de suivre une formation spécialisée s'y sont retrouvées en nombre important ; celles d'entre elles qui ont choisi de faire carrière par la suite ont entrepris leur vie professionnelle mieux préparées que bien des hommes. On peut aussi imaginer que certaines femmes ont choisi de suivre une formation artistique dans l'intention, réelle ou feinte, de se préparer à l'enseignement et que cette formation, une fois acquise, leur a permis de faire carrière dans les arts. Toutes ces explications sont possibles et seule une nouvelle étude pourrait les départager.

L'absence de différence entre les groupes linguistiques soulève des difficultés de même nature. Les artistes provenant des différents groupes ont des niveaux de formation comparables, mais cela ne signifie pas que les groupes francophones et les anglophones ont produit des artistes en nombres comparables, ni même dans des proportions comparables. Simplement, la formation artistique a évolué de manière comparable chez les artistes provenant des deux groupes. Nous nous risquons à suggérer que cette absence de différence est peut-être due à ce que l'institutionnalisation de l'enseignement des arts est un processus qui s'est déroulé à peu près au même rythme dans les deux sociétés.

Benoît LAPLANTE

INRS - Urbanisation, Culture et Société.

Guy BELLAVANCE

INRS - Urbanisation, Culture et Société.

BIBLIOGRAPHIE

AGRESTI, Alan

1990 *Categorical Data Analysis*, New York, Wiley.

BELLAVANCE, Guy

1991 *Peintres, sculpteurs et autres artistes apparentés : sociologie d'une profession et d'une organisation contemporaines au Québec*, Faculté des études supérieures, Université de Montréal. (Thèse de doctorat, Département de sociologie.)

2000 « La démocratisation, et après ? », dans : Guy BELLAVANCE (dir.), Lise SANTERRE et Micheline BOIVIN (coll.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, Québec, Éditions de l'IQRC / Presses de l'Université Laval, 11-25.

BELLAVANCE, Guy et Benoît LAPLANTE

1997 *Le perfectionnement professionnel des auteurs, créateurs et interprètes du secteur culturel du Québec*, Sainte-Foy, INRS-Culture et société.

2002 « Professionnalisation et socialisation du champ artistique au vingtième siècle », dans : Denise LEMIEUX (dir.), *Traité de la culture*, Éditions de l'IQRC / Presses de l'Université Laval.

BERNIER, Léon et Isabelle PERRAULT

1985 *L'artiste et l'œuvre à faire*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.

CARON, Louis

1987 *La vie d'artiste*, Montréal, Boréal.

COLLINS, Randall

1979 *The Credential Society*, New York, Academic Press.

CORSE, Sarah M. et Victoria D. ALEXANDER

- 1993 « Education and artists : Changing patterns in the training of painters », dans : Muriel G. CANTOR. et Cheryl L. ZOLLARS (dirs), *Current Research on Occupations and Professions*, vol. VIII, JAI Press, 101-117.

FREIDSON, Elliot

- 1986 « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, XXVII : 431-443.
- 1987 « Pourquoi l'art ne peut pas être une profession », dans : Pierre-Michel MENGER et Jean-Claude PASSERON (dirs), *L'art de la recherche*, Paris, La Documentation française, 117-135.

GRASER, Gail

- 1984 *La main-d'œuvre dans le domaine des arts. Un secteur en croissance*, Ottawa, Statistique Canada.

HEINICH, Nathalie

- 1991 « Peut-on parler de carrière d'artistes ? », *Cahiers de recherches sociologiques*, 16 : 43-54.

LACROIX, Jean-Guy

- 1990 *La condition d'artiste : une injustice*, Outremont, VLB Éditeur.

LAPLANTE, Benoît

- 1999 « The new Canadian artists labour relations system », dans : Liisa UUSITALO et Johanna MOISANDER (dirs), *Proceedings of the Fifth International Conference on Arts and Cultural Management*, Helsinki School of Economics and Business Administration, 419-425.

MENGER, Pierre-Michel

- 1989 « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, XXXIX : 111-151.

Ministère de la Culture et des Communications du Québec

- 1995a *Évaluation de la loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs* (L.R.Q. c. S-32.01) / Projet de loi 78, Gouvernement du Québec.
- 1995b *Loi sur le statut professionnel des artistes de la scène, du disque et du cinéma* (L.R.Q., c. S-32.1), Rapport d'évaluation, Gouvernement du Québec.

MOULIN, Raymonde

- 1983 « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, XXV, 4 : 388-403.

RIOUX, Marcel

- 1969 *Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec*, volume 1, tome 2, Québec, Éditeur officiel du Québec.

ANNEXE 1

Les associations reconnues en vertu des lois québécoises sur le statut de l'artiste et la composition de l'échantillon de l'étude

<i>Association</i>	<i>Composition^a</i>	<i>Population retenue</i>	<i>Échantillon</i>
ACTRA Performers' Guild	Artistes exécutants dans le domaine du film de langue anglaise et des annonces publicitaires en langue anglaise.	1 203	133
Association des professionnels de la vidéo du Québec	Personnes œuvrant à la production de documents ou d'œuvres audiovisuels sur support magnétoscopique.	nil	nil
Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ)	Personnes conceptrices de décors, de costumes, d'éclairage et de son dans les domaines de production artistique de la scène, y compris le théâtre, le théâtre lyrique, la musique, la danse et les variétés.	157	63
Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec ^b	Réalisateurs et réalisatrices de films, à l'exception de ceux qui œuvrent à la réalisation de films en langue anglaise dans la province de Québec.	140	52
Association québécoise des auteurs dramatiques AQAD)	Dramaturges et librettistes ainsi que traducteurs et adaptateurs en français dans le domaine du théâtre et du théâtre lyrique.	70	34
Canadian Actor's Equity Association (CAEA)	Artistes du théâtre œuvrant en langue anglaise.	173	61
Conseil des métiers d'art du Québec	Artistes professionnels du domaine des métiers d'art.	nil	nil
Conseil du Québec de la guilde canadienne des réalisateurs (CQCCR)	Directeurs artistiques et concepteurs artistiques œuvrant à la réalisation de films ainsi que les réalisateurs et réalisatrices œuvrant à la réalisation de films de langue anglaise.	nil	nil
Guilde des musiciens du Québec	Artistes qui pratiquent l'art de la musique instrumentale dans tous les domaines de production artistique.	610	73
Regroupement des artistes en arts visuels (RAAV)	Artistes professionnels œuvrant dans le domaine des arts visuels.	680	181
Société des auteurs, chercheurs, documentalistes et compositeurs (SARDEC)	Auteurs de texte œuvrant en langue française dans le secteur du film.	nil	nil

ANNEXE 1 (suite)

Les associations reconnues en vertu des lois québécoises sur le statut de l'artiste et la composition de l'échantillon de l'étude

<i>Association</i>	<i>Composition^a</i>	<i>Population retenue</i>	<i>Échantillon</i>
Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec (SPACQ)	Auteurs, compositeurs et auteurs-compositeurs d'œuvres musicales commandées par un ou des producteurs dans tous les domaines de production artistique.	210	68
Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ)	Monteurs, monteurs sonores, chefs décorateurs, peintres scéniques, chefs maquilleurs, maquilleurs effets spéciaux, maquilleurs, assistants-maquilleurs, créateurs de costumes, chefs coiffeurs, coiffeurs, directeurs de la photographie, caméramen, cadreur, photographes de plateau, pigistes œuvrant dans l'industrie du cinéma à l'occasion de la création et de la production d'un film.	244	82
Union des artistes (UDA)	Toute personne qui s'exécute ou est appelée à être vue ou entendue, à titre d'artiste interprète dans tous les domaines de production artistique, à l'exclusion des artistes qui pratiquent l'art de la musique instrumentale, à l'exception des productions faites et exécutées en anglais et destinées principalement à un public de langue anglaise.	Acteurs et artistes assimilés 5 106 Animateurs et artistes assimilés 845 Chanteurs et artistes assimilés 1 304	295 84 194
Union des écrivaines et écrivains québécois (UNEQ)	Artistes professionnels œuvrant dans le domaine de la littérature.	Danseurs et artistes assimilés 360	38
Writers Guild of Canada	Auteurs de textes dans le domaine du film de langue autre que française.	598	113
Total		nil 11 700	nil 1 471

a. D'après les secteurs de négociations déterminés par la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs.

b. Association québécoise des réalisateurs et réalisatrices du cinéma et de la télévision au moment de l'enquête.

ANNEXE 2

La régression logistique multinomiale

La régression logistique multinomiale est une généralisation de la régression logistique qui permet d'estimer les effets d'une série de variables indépendantes continues ou dichotomiques sur une variable qualitative ordinale. Il existe plusieurs modèles de régression adaptés aux variables dépendantes ordinales, mais le plus couramment utilisé est le modèle cumulatif dans lequel on estime l'effet d'un ensemble de caractéristiques x sur la probabilité d'appartenir non pas à une catégorie plutôt que l'autre, comme dans la régression logistique ordinaire, mais sur la probabilité d'appartenir à l'ensemble des catégories inférieures ou égales à une catégorie donnée plutôt qu'à l'ensemble des catégories supérieures à celle-ci. Les modèles cumulatifs sont de la forme

$$g(\Pr(Y \leq j | x)) = \alpha_j + \beta'x, j=1, \dots, J$$

où g représente la fonction de liaison dont le choix détermine la forme précise du modèle et permet de l'estimer, Y est la valeur de la variable dépendante, J le nombre de catégories de cette variable, α_j l'ordonnée à l'origine de chacune des $J-1$ équations de régression, β' le vecteur des effets des variables indépendantes et x le vecteur des variables indépendantes.

Le modèle logistique multinomial cumulatif n'est rien d'autre que le modèle cumulatif assorti d'une fonction de liaison de forme logistique. Étant donné la nature cumulative du modèle, on utilise le logarithme du rapport entre la somme des probabilités d'appartenir aux catégories inférieures ou égales à une catégorie donnée et la somme des probabilités d'appartenir aux catégories supérieures à celles-ci. Autrement dit, ce modèle a la forme suivante :

$$\log \left(\frac{\pi_1(x) + \dots + \pi_j(x)}{\pi_{j+1}(x) + \dots + \pi_J(x)} \right) = \alpha_j + \beta'x, j=1, \dots, J-1.$$

En prenant l'antilog des deux membres de cette équation – autrement dit faisant de chacun de ces termes l'exposant du nombre de Neper (e) –, on peut écrire ce modèle sous une forme qui n'est pas facile à estimer directement, mais qui lui est tout à fait équivalent et, surtout, beaucoup plus simple à interpréter malgré les apparences :

$$\left(\frac{\pi_1(x) + \dots + \pi_j(x)}{\pi_{j+1}(x) + \dots + \pi_J(x)} \right) = e^{\alpha_j + \beta'x}, \quad j=1, \dots, J-1$$

Cette forme permet de présenter les coefficients du modèle (les β) en rapport direct avec la quantité à partir de laquelle est construite la variable dépendante du

modèle. Le e^β apparaît alors comme une quantité par laquelle on multiplie la quantité e^β (l'ordonnée à l'origine du modèle). L'ordonnée à l'origine étant dans ce modèle, comme dans tous les modèles de régression, la valeur de la variable dépendante qui correspond au cas où toutes les variables indépendantes vaudraient zéro, on peut interpréter la quantité e^β comme un *rapport de rapport*, plus précisément le rapport entre la proportion des individus qui appartiennent aux catégories inférieures de la variable dépendante pour une valeur *non nulle* de la variable indépendante dont le β représente l'effet et la proportion des individus qui appartiennent aux catégories supérieures de la variable dépendante, *divisé par le rapport* entre la proportion des individus qui appartiennent aux catégories inférieures de la variable dépendante pour la valeur zéro de cette variable indépendante et la proportion des individus qui appartiennent aux catégories supérieures de la variable dépendante. Dans l'exemple suivant, où l'on représente la différence entre les sexes par une variable dichotomique qui vaut zéro pour les hommes et un pour les femmes, on voit que l'effet du sexe sur la variable dépendante dans un modèle logistique multinomial apparaît comme un tel rapport de rapport.

$$e^{\beta_{\text{Femmes}}} = \frac{\left(\frac{\pi_1(x=1) + \dots + \pi_j(x=1)}{\pi_{j+1}(x=1) + \dots + \pi_J(x=1)} \right)}{\left(\frac{\pi_1(x=0) + \dots + \pi_j(x=0)}{\pi_{j+1}(x=0) + \dots + \pi_J(x=0)} \right)}, \quad j=1, \dots, J-1,$$

En statistique comme dans le pari sportif, les quantités qui apparaissent au numérateur et au dénominateur de cette expression se nomment chances ou cotes. Le rapport entre deux chances ou deux cotes est un rapport de chances ou un rapport de cotes. Le coefficient interprétable des modèles logistiques multinomiaux cumulatifs, le e^β , est donc un rapport de chances ou un rapport de cotes.

L'interprétation du rapport de chances des modèles cumulatifs est un peu déroutante de prime abord. Alors que les coefficients de la régression linéaire « conventionnelle » s'interprètent comme l'accroissement de la valeur de la variable dépendante qui est associé à l'augmentation d'une unité de la variable indépendante à laquelle ils sont associés, les coefficients des modèles ordinaux cumulatifs indiquent la *réduction* de la probabilité d'appartenir aux catégories inférieures de la variable dépendante qui est associée avec l'*augmentation* d'une unité de la variable indépendante à laquelle ils sont associés. Autrement dit, un coefficient élevé indique que les valeurs élevées de la variable à laquelle il est associé augmentent la probabilité d'appartenir aux catégories *inférieures* de la variable dépendante alors qu'un coefficient faible indique que les valeurs élevées de la variable à laquelle il est associé augmentent la probabilité d'appartenir aux catégories *supérieures* de la variable dépendante.