

# L'INDUSTRIE DE LA MUSIQUE QUÉBEC 1980

OFF

A32A1

A13/153

1980

vol. 1



**1. TITRES  
ET FONCTIONS**

*Orshuman 1980*



Bibliothèque Nationale du Québec

# L'INDUSTRIE DE LA MUSIQUE

Québec 1980

## 1. *Titres et fonctions*







François Arcand

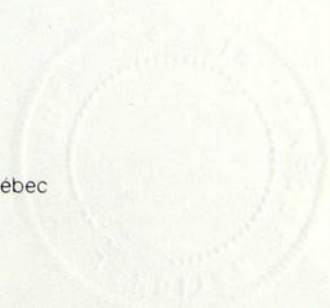
# L'INDUSTRIE DE LA MUSIQUE

Québec 1980

## 1. *Titres et fonctions*



Gouvernement du Québec  
**Ministère des  
Affaires culturelles**



D8030374

Dépôt légal: 1<sup>er</sup> trimestre 1980  
Bibliothèque nationale du Québec  
©Ministère des Affaires culturelles, 1980  
Conception et réalisation: Direction des communications

OFF  
A32A1  
A13/153-  
1980  
vol. 1

## REMERCIEMENTS

*Il convient de placer les remerciements à la place d'honneur, c'est-à-dire au tout début d'un ouvrage de ce genre, puisque la collecte des informations ne peut pas se faire sans collaboration. Il faut d'abord nommer les proches collaborateurs de recherche, ceux qui sont responsables d'une grande partie du matériel accumulé: merci à Jean-René Savard, Jean Bélanger et René Rivard.*

*Il faut aussi penser au travail qui consiste à dactylographier plusieurs milliers de fiches: merci à Line Paquette, Josée Angrignon, Christine Lavallée et Louise Lemire; merci aussi à France Talbot pour les messages téléphoniques, à Hélène Dupéré pour la réalisation de la carte et à Louise Saindon pour les villes.*

*Merci aussi pour « le choc des idées » à Raymond Paquin avec qui furent entre autres choses jetées les bases du nouveau lexique; à Réjean Martel (du Service de la diffusion du ministère des Affaires culturelles), voisin de travail à la présence salutaire; à Stéphane Venne, pour un peu de temps; à M<sup>e</sup> Claude Brunet, pour des « peut-être » et des « oui mais »; à Jean-Claude L'Espérance, pour sa porte ouverte.*

*Un merci particulier pour leur contribution importante à l'information à Élyse Laurin et Éva Tétrault (leur travail au répertoire du Réseau-accès); Madeleine Careau, Gislaine Gamache et Lucie Leblanc (pour l'Adisq); Ghislaine Choquette (de la Société des fêtes populaires); Michelle Mercier (du Tritorium, pour son « cardex »); Yvon Sanche (pour la liste de certains professionnels de la scène); M<sup>e</sup> Paul Vézina et Manon Derocque (du Barreau du Québec, pour une partie des consultants); et pour les réponses aux nombreux appels, M<sup>e</sup> Michel Paré, M<sup>e</sup> Louise Paul et Madeleine Héroux (de Capac) et Denise Meloche (de Pro-Can). Merci à tout le personnel de la Direction des communications du ministère des Affaires culturelles pour les (énormes!) tâches d'édition.*

*Merci aussi pour son appui soutenu à André Garon, parrain du projet, et à tous ceux qui ont eu quelques minutes à nous consacrer au cours de la recherche.*



SECOND PART

11

## SECOND PRÉLUDE

« *Génie, où étais-tu pendant  
que je frottais la lampe. . .* »<sup>1</sup>

L'oeuvre musicale est-elle la matière première d'une industrie du disque et du spectacle ou l'industrie sert-elle à transmettre et à diffuser ce que l'homme a à dire aux autres hommes? Je crois à la seconde thèse.

C'est dans cet esprit que le Guide du spectacle et du disque (1978) fut conçu. Le présent ouvrage sur l'industrie de la musique suit la même piste même s'il n'a plus pour but d'en expliquer les métiers. Son objet: aider l'oeuvre à faire son chemin.

Les mots sont des signes et ils portent en eux beaucoup plus que leur signification évidente: le langage d'un homme ou d'un milieu est le plus précis reflet de sa pensée.

Dans l'industrie de la musique on utilise beaucoup les titres, ces termes dont se parent les gens pour se situer et dire leur métier. Ils s'ouvrent lorsqu'on les fouille un peu, sur des systèmes, des lois ou des contrats, toutes ces conventions que les humains ont tracées entre eux pour assurer leur univers.

Dans la première partie de ce travail, vous verrez comment certains mots sont les clés de plusieurs portes: vous verrez aussi comment certaines portes répondent à plusieurs clés.

Les répertoires en seconde et troisième parties sont beaucoup plus étendus que ne l'étaient ceux du *Guide*. Les informations données pour chacun des inscrits sont aussi plus détaillées.

L'accent de la recherche a été mis cette année sur les organisateurs de spectacles; nous avons aussi recueilli le plus de renseignements possible hors de Montréal.

Mon souhait: que vous ayez entre les mains des outils utiles.

François Arcand  
Québec, février 1980.

---

1. Extrait de *Génie*: chanson de Jean-Guy Bouchard.





## LES ARTISTES

*Cette dame s'appelle Véga, retiens  
le nom et retiens surtout ceci mon  
petit bonhomme: lorsqu'on sait le  
nom des choses on les possède.  
Va t'en, t'es bien payé.<sup>1</sup>*

Le mot artiste est souvent utilisé pour désigner deux réalités fort différentes. À ces réalités différentes, se greffent deux vocabulaires distincts, deux genres d'activités et plusieurs modes de rémunération. Il s'agit de l'artiste-auteur et de l'artiste-interprète.

### L'artiste-auteur

*Auteur: personne qui est la première cause d'une chose, à l'origine d'une chose ( . . . ). Personne qui a fait un ouvrage de littérature, de science ou d'art.<sup>2</sup>*

### Le droit d'auteur

On parle souvent et à tout propos de « droit d'auteur ». Il s'agit alors d'un principe selon lequel on peut posséder une production intellectuelle comme n'importe quel objet. La production intellectuelle appartient à celui qui l'a faite. Il peut en proclamer la paternité. Il peut la vendre ou la louer; il peut autoriser d'autres personnes à la louer ou à la vendre en leur demandant en échange un salaire ou un pourcentage des revenus. Il peut aussi en interdire l'usage malhonnête ou immoral.

Voilà pour le principe.

---

1. Gilles Vigneault, Extrait de la chanson « Paulu Gazette ».

2. Le Petit Robert.

La plupart des pays du monde ont reconnu ce principe et l'ont officialisé en se donnant une loi sur le droit d'auteur. Ces mêmes pays sont généralement membres d'au moins une des deux conventions internationales<sup>3</sup> qui universalisent ce principe de propriété intellectuelle. La forme des lois varie selon les pays et même si les conventions constituent théoriquement des consensus qui doivent être respectés par les différents signataires, d'importantes nuances demeurent dans les législations nationales. Mais laissons ces plaisirs aux avocats et voyons brièvement comment notre législation canadienne a reconnu le principe du droit des auteurs.

Disons d'abord qu'une loi ne peut pas protéger une idée. Du fait de son immatérialité, il serait impossible de prouver qui l'a eue et ce qu'elle est exactement; alors comment la protéger?

Rédiger une loi dont l'unique « objet » serait l'auteur est tout aussi aléatoire. À quelles conditions devient-on auteur? Comment le protéger? De toute façon, ce n'est pas tant l'auteur qui importe que son produit, c'est-à-dire son oeuvre.

L'oeuvre, c'est la production intellectuelle, l'idée devenue objet. L'objet est mesurable, tangible: une toile de telle dimension, une partition de deux pages ou un poème de vingt lignes. On ne protège pas l'inspiration, ni l'éclair de génie, ni l'auteur lui-même. On dit dès lors que le produit de l'auteur — l'idée-objet — est une oeuvre.

En fait, on protège quand même l'auteur par ricochet en soulignant qu'à certaines conditions et pour une durée donnée, l'oeuvre est réputée existante et qu'elle lui appartient.

Un avertissement s'impose. N'allez jamais dire en présence d'un avocat ou d'un juge que l'oeuvre est une idée-objet. Ces gens-là sont parfois fragiles et vous risquez de causer des colères indignées, voire des crises cardiaques: les juristes sont particulièrement pointilleux en matière de vocabulaire. Pour eux, l'ajout d'une virgule ou l'erreur d'un juge distrait peut bouleverser jusqu'aux principes d'une loi. Leur langage n'est donc jamais tout-à-fait la langue du pays. C'est un idiome particulier auquel il faut pardonner l'hermétisme. Ils ont appris à être prudents avec les synonymes et c'est tant mieux pour eux comme pour les partisans de l'ordre et de la stabilité du monde. Mais puisque nous sommes entre nous, revenons à nos images. Elles ont le mérite d'être en français. Si au bout du texte, quelqu'un a compris

---

3. La Convention et la Convention universelle du droit d'auteur.



que le droit d'auteur ne vient pas de chez Capac ou de Pro-Can mais d'une loi comme toutes les autres, c'est-à-dire théoriquement faite pour tout le monde, nous n'aurons pas perdu notre temps.

À quelles conditions l'auteur voit-il ses oeuvres protégées par la loi canadienne sur le droit d'auteur?

Oeuvres susceptibles de faire l'objet d'un droit d'auteur

4. (1) ( . . . ) le droit d'auteur existe au Canada sur toute oeuvre originale littéraire, dramatique, musicale ou artistique ( . . . )<sup>4</sup>

Selon la définition donnée par la même loi:

« toute oeuvre littéraire, dramatique, musicale et artistique originale » comprend toutes les productions originales du domaine littéraire, scientifique et artistique, quel qu'en soit le mode ou la forme d'expression, telles que les livres, brochures et autres écrits, les conférences, les oeuvres dramatiques ou dramatico-musicales, les oeuvres ou les compositions musicales avec ou sans paroles, les illustrations, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture ou aux sciences.<sup>5</sup>

En plus de pouvoir s'identifier à une catégorie que l'on vient d'énumérer, l'oeuvre doit venir d'un auteur qui remplit une exigence de citoyenneté ou de résidence:

( . . . ) à l'époque de la création, l'auteur était sujet britannique, citoyen ou sujet d'un pays ayant adhéré à la Convention (de Berne) ( . . . ) ou avait son domicile dans les royaumes et territoires de Sa Majesté. ( . . . )<sup>6</sup>

Même si l'auteur ne remplit pas l'exigence au moment de la création, l'oeuvre peut quand même faire l'objet d'un droit d'auteur:

( . . . ) si, dans le cas d'une oeuvre publiée, l'oeuvre a été publiée en premier lieu dans les royaumes et territoires de Sa Majesté ou dans un de ces pays étrangers, (ayant adhéré à la Convention de Berne) ( . . . )<sup>7</sup>

On note enfin que le législateur peut étendre les avantages du droit d'auteur à d'autres pays par avis publié dans la Gazette

---

4. Loi sur le droit d'auteur. S.R., c. 55, art. 4.

5. Loi sur le droit d'auteur. S.R. c. 55, art. 2.

6. Loi sur le droit d'auteur. S.R. c. 55, art. 4.



du Canada, ce qui rend possible la reconnaissance d'un droit d'auteur sur une oeuvre qui ne remplirait pas l'exigence de citoyenneté ou de résidence de l'auteur ni celle de la première publication.

Les auteurs des oeuvres qui remplissent toutes ces conditions sont ceux que concerne la loi sur le droit d'auteur. Si une oeuvre ne se conformait pas aux catégories présentées plus haut (« toute oeuvre littéraire, dramatique, musicale et artistique originale »), il n'y aurait pas de droit d'auteur reconnu à cette oeuvre et son auteur n'en serait pas un au sens de notre loi. L'article 4 précédemment cité dit ailleurs:

( . . . ) mais ce droit n'existe sur aucune autre oeuvre ( . . . )

La plupart des oeuvres auxquelles nous pouvons penser sont, bien sûr, reconnues par cette loi. Mais notons que des nuances demeurent entre l'auteur défini par le dictionnaire et celui de la loi. Notons aussi que, d'un pays à l'autre, la protection qu'on accorde à un auteur et à son oeuvre connaît des variations.

### ***Le titulaire du droit d'auteur***

La loi reconnaît donc qu'un certain droit de propriété existe sur une oeuvre. Mais à qui appartient-il?

12. (1) Sous réserve de la présente loi, l'auteur d'une oeuvre est le premier titulaire du droit d'auteur sur cette oeuvre ( . . . )<sup>7</sup>.

L'auteur est donc le titulaire du droit d'auteur. Il peut aussi céder (par vente, location, don, en échange d'une promesse de services, etc.) ce droit d'auteur. Il peut en céder la totalité ou simplement une partie.

(4) Le titulaire du droit d'auteur sur oeuvre peut céder ce droit, en totalité ou en partie, d'une manière générale, ou avec des restrictions territoriales, pour la durée complète ou partielle de la protection; ( . . . )<sup>8</sup>

Celui à qui le droit d'auteur ou la partie de droit d'auteur a été cédé s'appelle le cessionnaire. Il devient le nouveau titulaire du droit d'auteur sur cette oeuvre. On l'a vu, il peut être titulaire

---

7. Loi sur le droit d'auteur. S.R., C. 55, art. 4.

8. Loi sur le droit d'auteur. S.R., c. 55, art. 12 (4).

de tout le droit ou simplement d'une partie selon la nature du contrat de cession. Mais il est un aspect de ce qui est reconnu à l'auteur qui ne peut pas être cédé:

(7) Indépendamment de ses droits d'auteur, et même après la cession partielle ou totale desdits droits, l'auteur conserve la faculté de revendiquer la paternité de l'oeuvre, ainsi que le privilège de réprimer toute déformation, mutilation ou d'autres modifications de ladite oeuvre, qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation.<sup>9</sup>

C'est ce que l'on appelle le droit moral.

Une autre situation se présente où l'auteur peut ne pas être titulaire du droit d'auteur sur son oeuvre: s'il est à l'emploi d'une autre personne et que l'oeuvre est exécutée dans l'exercice de cet emploi, c'est l'employeur qui est le premier titulaire du droit d'auteur.

### *Les droits d'auteur*

On retrouve aussi la même formule que précédemment, mais au pluriel. Il n'est plus question, ici, du principe du droit d'auteur, ni de la loi qui en découle. On peut y voir deux sens selon le cas.

Si quelqu'un dit « c'est moi qui ai les droits sur telle oeuvre », il veut souvent dire qu'il est titulaire du droit d'auteur. Cela peut être le résultat d'une cession partielle (les droits « mécaniques », le droit de publier, celui d'adapter, ou « les droits pour tel pays ») ou complète (les droits « d'éditer » ou « d'édition »). On parle alors des « droits » en faisant référence à ce qui est obtenu par cession du droit d'auteur.

L'autre usage de cette expression fait état de paiement ou versement en rapport avec un droit d'auteur.

Il s'agit alors de redevances dues soit par un usager de l'oeuvre au titulaire du droit sur l'oeuvre (l'organisateur d'un spectacle versant des droits d'auteur au titulaire des oeuvres qui ont été exécutées à ce concert), soit de redevances versées par le titulaire du droit d'auteur à l'auteur lui-même. Ce second cas se présente lorsqu'un auteur a cédé, par exemple, tout le droit d'auteur sur une chanson à celui qu'on appelle chez nous « l'é-

---

9. Loi sur le droit d'auteur. S.R., c. 55, art. 12 (7).



diteur ». Au moment de la cession, l'éditeur s'est engagé par contrat à verser un pourcentage fixe des revenus provenant de l'oeuvre cédée. On nommera souvent « droits » les sommes versées à l'auteur par son éditeur. « Droit » est donc synonyme de redevance, royauté et « royalties ».

### *Qui sont les auteurs?*

Les écrivains, les peintres, les architectes sont des auteurs; les photographes, les cinéastes et les compositeurs également. Dans le domaine qui nous intéresse, on emploie plusieurs titres pour désigner les auteurs.

*Auteur*: le terme est souvent utilisé dans un sens moins étendu que tout ce qui précède. Il sera alors synonyme de parolier, c'est-à-dire, celui qui a écrit les paroles d'une chanson. Dans l'expression auteur-compositeur, l'auteur écrit les paroles et le compositeur écrit la musique. Cet usage se retrouve souvent dans le vocabulaire des sociétés de perception. Ex.: *Association des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique*.

Le compositeur étant aussi un auteur au sens premier, on entendra souvent « les auteurs de cette chanson » pour nommer le parolier et le compositeur.

Les sociétés de perception (Capac, Pro-Can, Sardec, Sacem, SDRM, etc.) se font parfois appeler les « sociétés d'auteurs ». M. de Beaumarchais fonda au XVIII<sup>e</sup> siècle une association d'auteurs qui percevait les redevances dues à ses membres en échange de l'usage de leurs oeuvres. Ce fut la première société d'auteurs. Par analogie de fonctions, les sociétés de perception héritent parfois encore du terme même si leur nature a changé: elles ne sont plus composées exclusivement d'auteurs mais bien de titulaires de droit d'auteur (« éditeurs », légataires et auteurs)<sup>10</sup>: les auteurs n'y sont pas toujours majoritaires et, dans certains cas, ils ne participent même pas aux prises de décisions, leur société étant une compagnie privée plutôt qu'une association coopérative.

*Parolier*: celui qui écrit les paroles d'une chanson, d'un poème, d'un spectacle.

*Scripteur*: le Petit Robert dit que le scripteur est « celui qui a écrit un texte manuscrit », précisant qu'il s'agit d'un mot

10. Aussi appelés ayants droit.



venant de la langue savante. Lorsqu'il est utilisé dans le domaine du spectacle, on semble vouloir lui donner le sens de scénariste (mais d'un scénariste hors cinéma), qui écrit le texte d'un monologue, d'un numéro ou d'un spectacle. Si des chansons font partie du spectacle, leurs textes seront aussi l'oeuvre du scripteur.

**Compositeur:** celui qui est l'auteur d'une oeuvre musicale ou de la partie musicale d'une oeuvre.

( . . . ) « oeuvre musicale » signifie toute combinaison de mélodie et d'harmonie, ou l'une ou l'autre, imprimée, manuscrite ou d'autre façon produite ou reproduite graphiquement ( . . . )<sup>11</sup>

La notion légale d'« oeuvre musicale » donne un statut assez souple au compositeur. Ludwig van Beethoven était compositeur. Il écrivait la mélodie et l'harmonie de son oeuvre, il en définissait la forme, la durée et l'instrumentation, il décidait quel instrument développerait quel thème et de quelle manière; puis, comment telle section de l'orchestre l'accompagnerait, etc. Il réalisait lui-même ce plan d'arrangement et ne confiait au copiste que la transcription de la partie du chef en partitions individuelles.

Les musiciens de jazz connaissent le « fake book ». Il s'agit d'un recueil de plusieurs centaines d'oeuvres de jazz ou du répertoire populaire. Ces « books » existent en plusieurs versions mais ils ont un point en commun: une oeuvre y tient en une seule page, rarement plus. On n'y retrouve que la mélodie, l'harmonie et, parfois, quelques indications de forme (le refrain deux fois, le couplet et on recommence, puis terminer avec telle mesure). Le musicien choisit une oeuvre et peut la développer durant une heure si ça l'amuse; un arrangeur peut la prendre et en faire une pièce pour ensemble de jazz ou orchestre symphonique, comme Ludwig le faisait avec ses propres mélodies.

La Loi reconnaît aux deux oeuvres le statut d'oeuvre musicale. L'épaisse partition symphonique de M. Beethoven et la page 173 du « fake book » sont deux oeuvres musicales puisque toutes deux sont une « combinaison de mélodie et d'harmonie . . . reproduites graphiquement ». Amusez-vous à réduire le premier mouvement de la cinquième symphonie à son thème principal et à des accords chiffrés et vous serez toujours devant le premier mouvement de la cinquième symphonie. Attention: cela ne veut

---

11. Loi sur le droit d'auteur. S.R., c. 55, art. 12.

pas dire que le reste des notes composées par Ludwig ne sont pas « l'oeuvre » ou que la Loi ne les reconnaît pas. Du tout. Mais cela veut sûrement dire que quelqu'un qui reprend la mélodie et l'harmonie d'une oeuvre et la développe autrement ne devient pas auteur d'une oeuvre distincte, même s'il a effectivement composé.

Les gens du spectacle connaissent un autre groupe d'auteurs. On les assimile souvent aux métiers de la scène, à des techniciens. On les dira aussi scénographes: ce sont les concepteurs.

*Concepteurs de décors, de maquillages, de costumes ou d'accessoires*: ceux qui sont les auteurs d'oeuvres plastiques (maquillages, costumes, accessoires) que la loi appelle « oeuvres artistiques ».

### **Créateurs et auteurs**

L'artiste-créateur est celui qui crée, et créer, c'est « faire, réaliser quelque chose qui n'existait pas encore », ou « être la cause de quelque chose »<sup>12</sup>. On parlera de l'esprit créateur ou du pouvoir et de la capacité de créer pour désigner l'imagination, l'invention, l'aptitude à réaliser une idée.

« Auteur », au sens premier, est souvent donné comme synonyme de créateur, l'auteur d'une oeuvre, celui qui la crée. La concordance n'est pourtant pas totale entre « créateur » et « auteur ». Si la plupart des auteurs sont dits créateurs, plusieurs artistes ayant un apport créatif ne sont pas des auteurs.

Pour qu'un droit d'auteur existe sur une oeuvre musicale, celle-ci doit être fixée graphiquement et il en irait de même pour les oeuvres dramatiques, selon Boncompain<sup>13</sup>.

Un enregistrement n'est pas une fixation graphique. Plusieurs paroliers-compositeurs dont les oeuvres ont été endisquées, mais non écrites, ne sont donc pas des auteurs; ceux qui ont fait des improvisations orales ou musicales non transcrites non plus. La notion de créateur les englobe néanmoins. Un autre

---

12. Le Petit Robert.

13. Jacques Boncompain. *Le droit d'auteur au Canada*. Le Cercle du livre de France, p. 52 et 53.



genre d'apport créatif n'est pas reconnu par la Loi comme étant fait d'auteur. Ceux qui font ces métiers savent qu'ils ne sont pas vraiment que des exécutants, même s'ils y sont souvent assimilés. Il s'agirait plutôt d'interprètes, c'est-à-dire « *traducteurs servant d'intermédiaire entre deux personnes ne sachant pas le langage l'une de l'autre* »<sup>14</sup>. Ils sont le lien entre l'auteur original et le public, ceux qui assistent, adaptent et complètent une oeuvre.

*Arrangeur: « Celui qui arrange une composition pour plusieurs instruments »* ou, en jazz et en variétés, « *celui qui écrit de la musique pour orchestre d'après un thème* »<sup>15</sup>.

L'apport créatif de l'arrangeur sera, selon le cas, la définition de l'orchestration, de la forme et des tempi; la composition de mélodies d'accompagnement et de développements mélodiques, les réharmonisations, les jeux rythmiques, les effets. En fait, tout ce qui particularise une oeuvre musicale peut être de son ressort. Des musiciens sont connus pour leurs arrangements — entre autres, Sebeski, Mancini, Mauriat et Dompierre, Grégoire — beaucoup d'autres ne le sont pas. Mais tous apportent à l'oeuvre qu'ils traitent une part de création.

Reconnaissant que l'oeuvre est une « combinaison de mélodie et d'harmonie », la Loi ne semble pas accorder la possibilité d'un droit d'auteur à l'arrangeur pour son apport créatif à l'oeuvre, puisque celle-ci demeure la même combinaison de base<sup>16</sup>. L'arrangeur est donc généralement rémunéré comme un exécutant, c'est-à-dire par un montant forfaitaire ou encore à tant de la ligne de musique livrée.

L'arrangeur peut cependant être reconnu comme co-auteur d'une oeuvre collective si le compositeur original (titulaire du droit d'auteur) s'entend avec lui pour partager ce droit. La Loi reconnaîtra dans cette entente les co-auteurs d'une nouvelle oeuvre distincte de l'originale. Sans cette entente, le travail de l'arrangeur ne serait pas reconnu légalement.

---

14. Le Petit Robert.

15. Le Petit Robert.

16. Un juge pourrait avoir à trancher une telle question. Il étudierait l'arrangement en prenant en considération les avis des experts des deux parties en cause et il chercherait à établir si l'arrangement est une oeuvre « originale » ou non. Si l'oeuvre est originale, vous êtes compositeur; sinon, vous n'êtes rien. La théorie la plus fréquente dit que « l'oeuvre est parfaite dès que composée », c'est-à-dire que toutes les possibilités d'arrangement, d'adaptation et d'interprétation s'y trouvent déjà.

Le metteur en scène est un autre locataire de cette zone grise à mi-chemin entre les auteurs et les exécutants. Le metteur en scène est généralement rémunéré forfaitairement et lorsqu'il obtient d'autres avantages, c'est par négociation contractuelle et non en regard d'un droit reconnu par la Loi<sup>17</sup>. L'importance accordée au nom du metteur en scène dans les programmes de théâtre ou de spectacles de variétés dit bien, pourtant, le rôle joué par ces artistes dans la création d'une oeuvre.

Le réalisateur, souvent appelé « producer », à la mode américaine, est celui qui dirige l'enregistrement d'une oeuvre en studio. Il a aussi un apport créatif voisin de celui du metteur en scène: il est « metteur en bande ». Le réalisateur est lui aussi payé à forfait bien qu'on lui cède parfois des parts — sinon l'entier — du droit d'auteur sur les oeuvres. Le fréquent cumul des tâches d'arrangement, de réalisation et même parfois de financement par le même individu rend difficile la compréhension des raisons exactes de la cession en sa faveur.

En passant: les mots réalisateurs et « producer » ne semblent pas être utilisés en France. On y assimile plutôt le travail de réalisation à celui d'arrangeur-chef d'orchestre en studio. C'est généralement l'arrangeur qui remplira cette tâche, parfois assisté par le directeur artistique de la maison de disques (ce dernier n'est souvent là que pour contrôler le budget de réalisation).

Le chef d'orchestre est celui qui, lors d'un spectacle ou d'une séance d'enregistrement, dirige les musiciens. Préalablement, il les aura guidés à travers la lecture des partitions et aura défini les nuances, les tempi, le style à donner ici, comment jouer tel passage, etc. Ce travail est aussi « créatif ». Le chef a traduit les notes du papier en son. Comme pour ses cousins metteurs en scène, réalisateurs et arrangeurs, son apport n'est pas considéré comme un travail d'auteur. Le chef d'orchestre est plutôt assimilé aux exécutants. Il fera d'ailleurs partie des mêmes associations syndicales qu'eux, comme l'arrangeur.

---

17. La jurisprudence française a reconnu un droit d'auteur au « livret de conduite » d'un metteur en scène. La cour aura alors estimé que l'apport créatif du metteur en scène — croquis, indications de mouvements, définitions des personnages — constituait une oeuvre originale. Notons que son oeuvre était « fixée » sur papier, ce qui pourrait l'apparenter à la définition canadienne d'oeuvre dramatique: « oeuvre dramatique » comprend toute pièce pouvant être récitée, les oeuvres chorégraphiques ou les pantomimes dont l'arrangement est fixé par écrit ou autrement.



Si l'arrangeur adapte, interprète et souvent, disons-le, compose, si chacun à leur manière, le metteur en scène, le réalisateur et le chef d'orchestre adaptent et interprètent l'oeuvre qu'ils traitent, un autre artiste-créateur doit se placer dans cette rubrique, mais pour des raisons différentes.

Le concepteur d'éclairage est celui qui crée les jeux de lumière qui accompagnent la représentation d'un spectacle. Il doit préparer un plan technique d'installation des réflecteurs, choisir les jeux de couleurs et définir l'affectation de chacun en des réflecteurs sur le tableau de commande. Le concepteur rédige ensuite le programme d'opération que le régisseur d'éclairage suivra tout au long du spectacle pour diriger les machinistes-éclairagistes scène par scène et ainsi créer les atmosphères et les effets désirés.

« L'oeuvre » du concepteur ne semble pas se retrouver dans les définitions de la Loi sur le droit d'auteur. Il ne s'agit donc pas vraiment d'une « oeuvre » et cela lui laisse un statut qui le rapproche de l'arrangeur, du metteur en scène et du réalisateur, mais plus encore des techniciens de scène. S'il ressemble aussi au concepteur de décors, c'est à une différence près: au sens de la Loi, un décor est une oeuvre plastique contrairement à un éclairage qui disparaît lorsque l'on coupe le courant. Pas de fixation, pas d'oeuvre, pas de droit d'auteur. Règle générale, le concepteur d'éclairage est rémunéré à forfait<sup>18</sup>.

Les artistes « presque-auteurs » dont il est question dans les pages précédentes ne semblent pas trop se plaindre de leur sort. Sont-ils satisfaits ou se taisent-ils, croyant qu'ils n'ont aucun recours? Quoi qu'il en soit, leur silence est probablement pour quelque chose dans la situation plutôt vague où les ont laissés les législateurs.

Ce qui doit rester de tout cela, c'est le jeu des nuances entre, d'une part, ce qu'expriment notre bon sens et notre intuition en parlant « d'auteur » ou de « créateur » et, d'autre part, ce que de son côté la Loi a effectivement qualifié « d'auteur ».

---

18. Encore la jurisprudence française, traitant d'un spectacle « son et lumière »: « le rôle du metteur en lumière, bien loin d'être assimilable à celui de l'interprète ou d'un serviteur de l'oeuvre, est susceptible d'être considéré comme celui de créateur d'une des parties essentielles de ladite oeuvre sans laquelle la représentation de celle-ci ne se concevrait pas. » Cité par Claude Colombet dans *Propriété littéraire et artistique*, Dalloz éditeur.

Un autre sens est souvent donné à la « création d'une oeuvre ». Il ne s'agit pas ici du travail d'invention et d'écriture, mais plus simplement de la première représentation en public: « L'opéra Starmania fut créé à Paris en 1979 ». Le langage lui-même marque cette nuance entre l'auteur synonyme de créateur et l'auteur au sens de la Loi: d'une part les apports créatifs du metteur en scène, du chorégraphe, des concepteurs, du parolier et de l'arrangeur qui s'ajoutent à la musique du compositeur pour donner une oeuvre scénique collective et, d'autre part, les oeuvres distinctes les unes des autres que la Loi reconnaît (ex.: le texte du dramaturge, la musique du compositeur, les oeuvres de certains concepteurs, la chorégraphie), et qui excluent les « participations artistiques » du metteur en scène, des autres concepteurs et de l'arrangeur.

Le terme « créer » sera aussi prêté au metteur en scène: « Brassard a créé une oeuvre de Tremblay » pour dire qu'il a dirigé la création de la pièce. Il en va de même pour l'exécutant qui le premier interprète un rôle: « créer un rôle », « créer un personnage ». Les membres d'un orchestre, ou les comédiens d'une troupe seront donc eux aussi associés à la « création » d'une oeuvre.

### L'artiste-exécutant

Exécutant: ( . . . ) *Personne qui exécute (un ordre, une tâche, une oeuvre) par opposition à celui qui conçoit, qui ordonne* ( . . . ) Ce n'est pas un créateur, mais un simple exécutant.<sup>19</sup>

Deux synonymes sont souvent employés pour désigner les exécutants. Il s'agit des termes artiste et interprète.

Artiste: ( . . . ) *Personne qui interprète une oeuvre musicale ou théâtrale*<sup>20</sup>.

Le terme est ici pris à contresens et couvre une réalité plus restreinte que lorsqu'on entend parler de « la vie d'artiste » ou d'un service gouvernemental « d'aide aux artistes ». Par contre, l'Union des artistes est une association syndicale d'exécutants et le « contrat d'artiste » de tel éditeur phonographique

---

19. Le Petit Robert.

20. Ibid.



ne traite que de l'aspect exécution des oeuvres, le côté droit d'auteur étant normalement traité à part.

Interprète: (...) *Personne qui assure l'interprétation d'un rôle, d'une oeuvre*<sup>21</sup>. Bien que souvent utilisé comme un synonyme parfait d'exécutant, le mot interprète évoque tout de même un apport plus grand. L'interprète est celui qui explique, qui traduit, qui donne vie à un rôle ou à un texte musical.

### ***L'exécutant, son travail et l'employeur***

Au Canada, les artistes interprètes ou exécutants ne perçoivent une rémunération pour les interprétations que par contrat. La Loi canadienne du droit d'auteur ne prévoit pas de droit de représentation en faveur d'exécutants comme elle le fait pour les compositeurs et les auteurs.

À la différence du compositeur d'un morceau de musique, l'exécutant de celui-ci n'est pas fondé en vertu de la Loi du droit d'auteur, à une rémunération en raison de l'utilisation de son interprétation<sup>22</sup>.

La rémunération et les conditions du travail de l'exécutant sont donc négociées avec l'employeur sans être reconnues au préalable par quelque grand principe analogue au droit d'auteur. On engage finalement un exécutant comme un plombier. « Tel travail, à telles conditions, paiera tant. Signez ici. . . » Mais il y a plombier et plombier.

Afin d'obtenir une juste rémunération et des conditions de travail équitables, les exécutants se sont groupés en associations syndicales.

Les syndicats de musiciens réunissent, en plus des exécutants, les arrangeurs, les chefs d'orchestre, les copistes et les bibliothécaires<sup>23</sup>.

Ces associations négocient, par ententes, des tarifs minima, tarifs variant en fonction du rôle du musicien et du genre d'engagement. Le même travail musical coûtera plus ou moins

---

21. Ibid.

22. A.A. Keyes et C. Brunet, « Le droit d'auteur au Canada », *Propositions pour la révision de la loi, Consommation et Corporation Canada*, Avril 1977, p. 122.

23. Ils sont chargés des partitions à l'orchestre.

cher à l'employeur selon qu'il est exécuté en concert ou en studio, à la radio « réseau » ou à la radio locale, si les musiciens paraissent à la télévision ou non, etc. Les conventions traiteront aussi de pauses café, de primes de déplacements sur grande distance ou pour le transport d'instruments lourds, mais aussi de points plus particuliers, par exemple: selon certaines conventions, un enregistrement pour la télévision ne pourra être utilisé qu'une seule fois, toute nouvelle diffusion entraînant un second paiement de cachets à tous les participants.

Les musiciens obtiennent ainsi une certaine garantie de ne pas être remplacés trop facilement par leur enregistrement (au moins là où cette clause a été obtenue).

Un autre effort du même genre vaut d'être souligné. Pour contrer — ou tenter de contrer — la concurrence déloyale des enregistrements avec la musique vivante, l'*American Federation of Musicians of United States and Canada* mit sur pied, durant les années quarante, un programme intéressant appelé *Music Performance Trust Funds*. Obtenu au prix d'une dure grève, ce programme oblige les sociétés d'enregistrement<sup>24</sup> à verser une taxe, calculée d'après le salaire payé aux musiciens de studio, à un fonds qui distribue chaque année des subventions aux sections locales de la fédération pour leur permettre d'organiser des concerts. Sans être suffisant pour vraiment compenser le « chômage technique » qui frappe les musiciens et malgré les périodiques essais des employeurs qui tentent de diminuer leur prestation, le MPTF réussit bon an mal an à arrondir les fins de mois de quelques exécutants.

Malgré le fort taux de syndicalisation chez les musiciens en Amérique du Nord, de nombreux petits employeurs moins fortunés que les grandes salles ou les radio-diffuseurs sont laissés sans convention par les associations. La situation du musicien dépend alors presque exclusivement du bon vouloir et des moyens de l'employeur. Il arrive malheureusement que le minimum syndical devienne un maximum théorique.

Pour conclure, disons que la position clé du syndicalisme à l'américaine — c'est surtout celui-là qui est pratiqué chez nous — est d'obtenir des employeurs importants qu'ils n'engagent que des musiciens syndiqués et membres de l'AFM. Cette clause d'exclusivité rend pratiquement obligatoire l'adhésion au syndicat.

---

24. Éditeurs phonographiques.



## *Les voix*

Le chanteur fait de la musique, n'est-ce pas? Mais syndicalement parlant, il n'est pas musicien. Le partage des juridictions entre les associations de musiciens et celles groupant les artistes a placé les chanteurs et chefs de choeurs chez les artistes, c'est-à-dire à l'UDA (Union des artistes).

La distinction demeure facile à faire. Si un musicien joue d'un instrument et chante, il sera membre de l'association des musiciens, mais un chanteur non-instrumentiste sera inscrit à l'UDA<sup>25</sup>.

## *Les exécutants principaux*

L'exécutant principal: celui qui joue la principale partition. Par exemple, à l'orchestre, ce sera le soliste; tandis qu'aux variétés, ce sera le chanteur ou la chanteuse.

« Vedette » est d'ailleurs souvent un synonyme fort acceptable d'exécutant principal. Pour un même concerto de violon il pourra s'agir du chef ou du violoniste, voire même de l'orchestre, tout dépendant de la renommée et de la qualité de chacun. Un autre exemple: un disque récent du groupe folk America était titré: « America » puis, en très grandes majuscules, quelque chose comme « réalisé et arrangé par George Martin ». Qui pousse le plus la vente? Qui tient la plus grande place dans l'oeuvre? À vous de décider.

Les employeurs font aussi leur choix en cette matière. Les éditeurs phonographiques paieront le tarif syndical — et parfois moins — aux musiciens accompagnateurs mais offriront des conditions beaucoup plus avantageuses aux exécutants principaux. C'est cette formule que l'on appelle le « contrat d'artiste »<sup>26</sup>. Courant dans le domaine de la musique pop, ce contrat offre à l'exécutant principal un pourcentage du prix de vente de chacun des disques vendus. En plus des avantages pécuniaires, dépassant de beaucoup ce qu'obtiennent les exécutants secondaires ou accompagnateurs, la « vedette » d'un

---

25. Le Syndicat de la musique du Québec échappe à cette distinction. Il a inscrit à ses statuts qu'il représentait des musiciens et des chanteurs.

26. Artiste est pris ici dans son sens plus habituel. Il s'agit de l'exécutant plutôt que de l'amalgame créateur-exécutant.

enregistrement peut obtenir par contrat plusieurs avantages qui finissent par représenter un « droit de l'exécutant » face à l'employeur<sup>27</sup>. Les avantages obtenus seront, bien sûr, assortis de plus ou moins de restrictions selon l'importance de l'artiste et son habilité à négocier.

Le contrat d'artiste est beaucoup moins fréquent dans le domaine de la musique classique. Avec une espérance de rentabilité plus restreinte, les éditeurs phonographiques offrent plutôt à l'exécutant principal un montant forfaitaire et exigent de lui en retour qu'il leur laisse la plus complète liberté d'utilisation du matériel sonore. Ce genre de contrat en est vraiment un d'enregistrement, point à la ligne. L'exécutant obtient rarement la promesse de redevances sur les disques vendus, ni de garanties d'aucune sorte. Naturellement, la musique classique a aussi ses vedettes et sans avoir de copie de leur contrat sous les yeux, on peut supposer que Karajan ou Menuhin réussissent à obtenir certains aménagements au contrat d'enregistrement. Ces exceptions seraient toutefois assez rares.

L'exécutant principal d'un spectacle sera aussi fort bien traité.

Dans la plupart des cas, l'exécutant principal<sup>28</sup> d'un spectacle pop peut être considéré comme le propriétaire de ce spectacle. C'est généralement lui qui a monté le programme et investi les sommes nécessaires: frais et salaires des répétitions, transports, location d'équipement. Le spectacle sera vendu à un organisateur contre un montant forfaitaire ou un partage des bénéfices. Les revenus de l'opération serviront, une fois les frais déduits, aux salaires de l'équipe de tournée (musiciens et techniciens) et le solde constituera le profit de l'artiste et de son « associé », le gérant.

Même si la loi canadienne n'a pas encore reconnu de droit aux artistes exécutants, le principe n'en existe pas moins ailleurs dans le monde.

Plusieurs pays ont admis l'importance de la participation artistique des exécutants et une vingtaine d'entre eux ont signé

---

27. Garanties de conditions et de budget d'enregistrement, garanties de sortie du disque, avances, durée du contrat et nombre de disques y *obligés*, droit de regard sur la pochette et la publicité, contrôle sur le produit — ventes à rabais, compilations, etc. — redevances progressives selon les ventes, choix des oeuvres, choix des accompagnateurs et de l'arrangeur, etc.

28. L'éventuel « gérant » d'un exécutant principal lui est ici assimilé. Comme on le verra plus loin, un gérant est l'associé ou adjoint de « son » artiste.



la « *Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radio diffusion* »<sup>29</sup>, aussi connue sous les noms de « *Convention de Rome* » ou « *des droits voisins* ».

On entend par cette dernière expression des droits distincts de ceux du droit d'auteur mais qui y sont apparentés, d'où l'appellation « *droits voisins* ».

Ces derniers sont donc les droits de l'artiste exécutant. Ils lui confèrent une certaine forme de propriété et de contrôle sur son oeuvre d'interprétation. L'exécutant pourrait donc, comme les auteurs, autoriser ou non l'utilisation de son oeuvre d'interprétation et percevoir des redevances lorsqu'un de ses enregistrements est utilisé.

Des propositions vont d'ailleurs en ce sens pour une éventuelle révision de la Loi:

La radio et la télévision font un usage répété des interprétations d'exécutants. Ces utilisations d'interprétation comportent actuellement une rémunération des compositeurs et il semble n'y avoir aucune raison pour qu'elles ne comportent pas également une rémunération des exécutants.<sup>30</sup>

Les mêmes auteurs recommandent plus loin que soit reconnu « *un droit sur les interprétations d'exécutants canadiens* »<sup>31</sup>.

Ceci dit, trois questions demeurent. La situation actuelle changera-t-elle? Si elle change, qui pourra bénéficier des droits voisins: les exécutants principaux, les vedettes et « *les grands artistes* » ou plus simplement tout exécutant? Et tout ça pour quand?

On a beaucoup parlé des artistes, de la différence entre un auteur, un auteur et encore un auteur, de la frontière légale séparant les « *créateurs* » des exécutants. On a dit comment ces mots se rattachaient à des pratiques commerciales et en vertu de quel genre d'entente les artistes étaient reconnus.

Voyons maintenant par quels chemins leurs oeuvres atteignent le public.

---

29. Adoptée à Rome en 1961. Le Canada n'y a pas adhéré.

30. A.A. Keyes et C. Brunet, « *Le droit d'auteur au Canada* », *Propositions pour la révision de la loi. Consommation et Corporation*, Avril 1977, p. 126.

31. A.A. Keyes et C. Brunet, « *Le droit d'auteur au Canada* », *Propositions pour la révision de la loi. Consommation et Corporation*, Avril 1977, p. 127.





## LE SPECTACLE

*Les recettes totales de la vente de disques et de bandes au Canada se sont élevées à 205,5 millions de dollars; les sociétés sous contrôle canadien (31 sur 42) ont justifié (sic) 34,4 millions de dollars, soit 17% de ce montant<sup>1</sup>.*

Sans raconter les traditionnelles rengaines sur ses problèmes de langue d'exportation ou de petitesse du marché, il faut dire que la situation de l'industrie québécoise de la musique est particulière. Son modèle de fonctionnement et sa terminologie sont à la frontière de deux systèmes, et ce, surtout pour le spectacle.

### ***Le système français***

Pour régler le secteur du spectacle, le gouvernement français a émis des ordonnances, des décrets, des codes et des lois qui forment à ce jour plus de deux cents pages de textes légaux en petits caractères. En élaguant un peu, le principal intérêt de ces textes se trouve dans les dispositions régissant le travail de l'agent artistique et celui de l'entrepreneur de spectacles.

L'agent artistique doit détenir une licence gouvernementale pour pouvoir opérer. Cette licence lui sera accordée après l'approbation de la « chambre syndicale des agents artistiques ». En se conformant à tous les règlements, l'agent artistique pourra trouver de l'emploi aux artistes exécutants qui sont chômeurs et percevoir au plus 10% de leur salaire à titre de commission. Sous peine de se faire retirer sa licence, l'agent artistique ne

---

1. Bulletin de service-statistiques de la culture. Statistique Canada, décembre 1979. Les statistiques valent pour l'année 1978.

doit être ni artiste du spectacle, ni entrepreneur de spectacle, ni engagé — même par personne interposée — dans le cinéma, l'enregistrement, la radio ou la télévision, ni faire de la gestion du droit d'auteur ou de la publicité. La Loi dit aussi qu'il ne peut installer le siège de son agence dans un édifice où est déjà logé un entrepreneur de spectacles ou tout autre entreprise pratiquant un des métiers qui lui sont interdits.<sup>2</sup>

Sa tâche est donc exclusivement de placer des interprètes contre rémunération.

Les agents artistiques portent assez souvent le titre d'« imprésario ».

L'entrepreneur de spectacles peut obtenir une licence du ministère chargé de la culture en France. L'entrepreneur assume la préparation, la mise en oeuvre et la présentation de spectacles. Comme les textes disent simplement « moyennant rétribution », il semble bien que les ententes contractuelles avec les interprètes varient selon chaque situation et qu'elles seules déterminent les revenus de l'entrepreneur.

Préparer et mettre en oeuvre un spectacle signifie autant trouver et engager les participants (par l'agent artistique ou non) que financer les répétitions et planifier la publicité, les déplacements, louer des locaux et vendre les billets. Les participants au spectacle sont alors les employés de l'entrepreneur. Le titre de « tourneur » est souvent porté par l'entrepreneur de spectacles par référence aux tournées qu'il mène à travers le pays, prenant tout sous sa responsabilité ou confiant certaines étapes à des organisateurs locaux par vente du spectacle ou partage des risques et profits.

Trois points doivent se rajouter à ce portrait général du modèle français.

D'abord la notion de gérance au sens où nous l'entendons y est plutôt rare. L'artiste s'occupe de lui-même et obtient plus

---

2. Loi n° 69-1185 du 26 décembre 1969 relative au placement des artistes du spectacle.

Le cloisonnement spectacle – droit d'auteur – disque est pratiquement absolu en France. L'artiste traite des divers aspects de sa carrière avec autant d'interlocuteurs différents. « Chacun son métier et les vaches seront bien gardées ». Une tendance nouvelle est cependant perceptible. Certains « collectifs d'artistes », des petits éditeurs phonographiques et certains titulaires de licences d'agents artistiques essaient chacun à leur manière de contourner la loi pour pouvoir intégrer leurs activités autour de l'artiste. Les organismes de surveillance semblent tolérer ces écarts mais les lois demeurent. . .



ou moins d'aide de l'agent artistique. On ne retrouve que quelques « managers » ou « secrétaires d'artistes ». La Loi leur laisse pourtant le droit de placer des spectacles s'ils ne s'occupent que de deux artistes.

Une autre fonction secondaire se dégage: celle du conseiller artistique. Certains organisateurs de spectacles (festivals, fêtes, municipalités, théâtres) requerront parfois les services d'un spécialiste de la programmation afin de préparer un ou plusieurs spectacles, pour la durée d'une saison ou lors d'un événement spécial. Parfois le conseiller artistique s'occupera aussi des procédures d'engagement des artistes (contrats), de la publicité et des devis techniques.

Enfin, il ne faut pas se fier à l'image que peuvent suggérer les tâches de l'agent artistique et de l'entrepreneur de spectacles. On pourrait croire que l'entrepreneur engage ses interprètes chez l'agent, mais, règle générale, c'est faux. L'agent artistique est habituellement spécialisé et place les interprètes chez les organisateurs plutôt que chez les entrepreneurs: les agents classiques font affaire avec les théâtres nationaux, les maisons de la culture et autres centres culturels, avec des organisateurs de festivals ou de concerts. Les agents de variétés travaillent avec les mêmes centres culturels (dépendant du « genre » de l'artiste), les casinos et les cabarets, les organisateurs de fêtes populaires, politiques ou commerciales, de galas et de bals.

L'agent artistique fait principalement son métier avec des employeurs « fixes ». Mais à son sujet, le point important est qu'il place des individus: théoriquement, il vendra non pas un spectacle, mais un exécutant principal à tant de francs et quatre accompagnateurs à tant chacun. La Loi le dit assez clairement.

Le contrat de travail doit être individuel. Toutefois, il peut être commun à plusieurs artistes lorsqu'il concerne certains artistes se produisant dans un même numéro ou des musiciens appartenant au même orchestre.

Dans ce cas, le contrat doit faire mention nominale de tous les artistes engagés et comporter le montant du salaire attribué à chacun d'eux.

Ce contrat de travail peut être signé par un seul artiste à condition que le signataire ait reçu un mandat écrit de chacun des artistes figurant au contrat<sup>3</sup>.

---

3. Loi n° 69-1186 du 26 décembre 1969 relative à la situation juridique des artistes du spectacle et des mannequins.



L'entrepreneur, lui, vend ou présente des spectacles, se spécialisant en danse, en théâtre, en musique classique ou en variétés. Il travaille assez rarement avec les agents artistiques puisque leurs marchés respectifs sont assez différents: l'agent répond à la demande d'interprètes présentée par les organisateurs alors que l'entrepreneur réalise une opération-spectacles (sonorisation, éclairage, décors et transport inclus) dans de grandes salles, des halls d'expositions, des centres sportifs ou même sous des chapiteaux.

### *Le modèle américain*

Quelques états américains auraient voté des lois régissant les activités du spectacle, mais le plus souvent c'est la tradition qui détermine les règles du jeu.

Le « personal manager » ou « artist-manager » est beaucoup plus fréquent là-bas que le « manager » français. Il se retrouve partout et surtout dans le secteur de la musique pop, rock et western. L'activité de l'« artist-manager » est parfois le fait de sociétés qui sont de véritables complexes d'administration et de planification de carrières, services juridiques et comptables inclus.

À l'école américaine, le gérant est du même côté que l'interprète. Tous deux sont associés dans le but de mettre en valeur le potentiel de l'artiste. Certains ont même fondé des sociétés à capital commun pour gérer leurs affaires. Point important, le gérant ne vend pas de spectacles. Il négociera un contrat de télévision, mais non de scène. Il se contente de définir avec le vendeur les conditions à négocier avec les organisateurs de spectacles et les dates disponibles de l'interprète. Il se préoccupe plutôt du contenu du spectacle, de l'artiste lui-même et de l'administration<sup>4</sup>.

Lorsque la tournée sera vendue et qu'il aura en main les dates et les lieux définitifs, c'est le gérant qui prendra les dispo-

---

4 La vente de spectacles par un gérant serait même fort mal vue dans certains secteurs. Un gérant de groupe rock prêche la spécialisation, arguant que les compétences exigées d'un métier à l'autre ne sont pas les mêmes. La tâche du « personal manager » déborde du secteur du spectacle. Il supervise tous les aspects de la carrière, contrats divers, disques et droits d'auteur inclus. Sans obligatoirement tout faire par lui-même, le « manager » gardera le contrôle sur l'image de l'artiste et sur l'orientation générale de sa carrière.

sitions quant au transport, à la sonorisation, à l'éclairage et à la coordination générale du voyage, quitte à confier le tout à une entreprise spécialisée. Contrairement à la France où c'est l'entrepreneur qui devient employeur et propriétaire du spectacle, c'est l'association gérant-interprète qui le sera aux États-Unis.

Le vendeur de spectacles se nomme là-bas un « booker » ou « booking agent ». Il s'apparente beaucoup à l'agent artistique français avec une nuance cependant: il place des spectacles complets aussi bien que des interprètes ou des groupes d'interprètes. L'agent américain se spécialise, lui aussi, par disciplines et, comme pour le « management », d'importantes sociétés côtoient de tout petits bureaux. Nommons *Columbia Artists* qui représente les plus importants artistes classiques, les orchestres symphoniques, le théâtre, un peu de danse et quelques cirques; ils ont des délégués régionaux partout en Amérique du nord!

L'agent américain percevrait une commission variant de dix à vingt pour cent, le plus souvent autour de quinze.

Si le « personal manager » est l'associé de l'interprète, l'agent est leur représentant commercial. Il obtient d'ailleurs généralement une concession exclusive pour un territoire donné. Malgré le fouilli des titres — maladie également fort répandue aux États-Unis — on peut être certain que celui qui représente un artiste, individu ou groupe de n'importe quel genre est appelé « booking agent » ou un « agent ».

Les Américains font confiance à la connaissance locale du marché pour bien vendre un spectacle. Le phénomène de l'entrepreneur à la française ne semble pas très fréquent, au moins dans le gros réseau: on respecte les gens en place. La règle générale serait donc de confier l'organisation d'un spectacle au « promoter » local qui s'occupera de louer la salle, l'aréna ou le stade de football, d'acheter du temps à la radio et le reste de la publicité. Une des raisons qui font que cette pratique est encouragée est que plusieurs de ces gestionnaires de lieux contrôlent leur salle eux-mêmes en ne la louant qu'à certains organisateurs.

À une échelle moins grande, les organisateurs se recrutent chez les « classiques »<sup>5</sup> qui présentent de la grande musique, du théâtre et de la danse; chez les collègues et universités qui offrent de tout<sup>6</sup>, mais beaucoup de variétés et, enfin, dans les

---

5. Subventionnés bien sûr, mais souvent par l'industrie privée.

6. Plus de 300 événements par année dans certains collèges.



« bars and clubs », c'est-à-dire les cabarets qui présentent eux aussi des variétés en plus de la musique de danse et d'ambiance.

Les organisateurs de spectacles américains porteront le nom de « promoter » ou de « show, concert promoter ». Certains porteront plutôt le titre de « producer »; un de mes correspondants disait que c'était là « a fancy name ».

### *Un modèle québécois?*

Au Québec, il ne se dégage pas de modèle de fonctionnement aussi précis qu'en France ou aux États-Unis. Mais, sans donner de règles générales comme pour les systèmes américains et français, on peut souligner quelques éléments de notre modèle, ou mieux, de nos modèles.

L'intégration verticale a toujours été pratiquée chez nous: le même « imprésario » (au sens ancien du terme: entrepreneur de spectacles et directeur d'entreprise théâtrale) s'occupait de tout pour son spectacle: des répétitions à la vente des billets et éventuellement de la tournée. Le marché n'était pas assez important pour permettre la spécialisation des fonctions à l'américaine et il semble qu'il ne le soit toujours pas, les plus imposantes maisons de spectacles du Québec ressemblant d'assez près à l'entrepreneur français. Mais deux nuances s'imposent.

Primo, la ressemblance se limite à l'aspect du spectacle. Si l'entrepreneur français, du moins théoriquement, ne s'occupe ni du disque ni de la gestion du droit d'auteur, l'entrepreneur québécois intègre souvent toutes ces tâches pour un même artiste. Il est donc à la fois « entrepreneur » à la façon française et « manager » à l'américaine.

Secundo, contrairement aux Français et aux Américains, « l'entrepreneur-gérant »<sup>7</sup> québécois diversifie son activité, ne se cloisonnant plus dans une des catégories traditionnelles (danse, théâtre et musique classique; cabarets et hôtels;

---

7. L'« entrepreneur-gérant » québécois est probablement un petit peu plus « entrepreneur de spectacles » que « gérant » à l'américaine. On le désignera indifféremment sous les titres de « producteur », « gérant » ou même « imprésario ».



variétés). Ces catégories sont d'ailleurs en train de se modifier grandement. La moins touchée demeure encore celle des cabarets et hôtels où le modèle reste inchangé: interprète – agent de placement – employeur. De son côté, le secteur classique (qui fonctionnait en marge des règles du marché du spectacle grâce aux subventions de tournées) se rapproche du secteur des variétés. Certaines maisons de spectacles représentent d'ailleurs déjà des artistes des deux catégories.

Plusieurs titres donnés aux agents d'affaires ont été importés au Québec en même temps que des analogies aux deux systèmes étrangers. Mais les emprunts à ces systèmes n'ont pas toujours été suivis des emprunts terminologiques qui les accompagnent et vice-versa. On se retrouve donc, parfois, avec un mot français pour désigner une réalité américaine.

### ***Des fonctions et des titres***

Les titres ont l'immense mérite d'enrichir le vocabulaire et de peupler les conversations d'expressions fleuries et poétiques. Mais il faut tôt ou tard demander à son interlocuteur: « mais qu'est-ce que tu fais exactement? » Pour ce qui est du spectacle, « ce qu'il fait exactement » sera: soit un rôle d'associé de l'interprète (gérance); soit de la représentation commerciale (placement ou programmation de spectacles); soit un rôle d'employeur (entrepreneur en spectacles ou organisateur). Ajoutez à cela les fournisseurs de biens et services (matériel technique, transport, publicité et consultations) et il ne manque personne. Les titres les plus courants ont été mis en rapport avec la fonction qu'ils représentent. Ils sont présentés sous la rubrique « Les mots-clés » du « Répertoire de l'industrie de la musique » (second fascicule de cette série).



## LE DISQUE

### Les phonogrammes

Les disques, cassettes, cartouches et tout autre enregistrement sonore — mais non audiovisuel — constituent des phonogrammes. Dans le langage courant, on utilise le mot « disque » comme synonyme de « phonogramme ».

### L'édition phonographique

L'activité de l'industrie du phonogramme peut d'abord se diviser en deux parties: l'édition et le commerce. L'édition, c'est-à-dire le fait de publier des oeuvres, comporte trois fonctions: la réalisation de l'enregistrement, la fabrication des phonogrammes et la mise en marché.

La réalisation est le travail de mise en bande des oeuvres: cela se fait généralement en studio. Après la prise de son avec les musiciens et le mixage, la bande maîtresse est prête à être usinée. Cette étape est souvent appelée la « production » et c'est probablement ce terme qui est le plus justifié. La réalisation d'une bande maîtresse ressemble beaucoup à la production d'un film. L'ensemble de tous les efforts créatifs fait l'oeuvre collective que sera le film ou l'enregistrement sonore.

Le responsable de la réalisation d'un enregistrement est souvent appelé « producer », à l'américaine. Le terme usuellement employé en français est « réalisateur » et a été emprunté au cinéma.

La fabrication consiste à préparer la bande maîtresse à l'usinage, puis à la reproduire. Le procédé actuel commence par la gravure (le « mastering ») d'où sortent les matrices; ces matrices vont ensuite garnir les presses de l'usine de pressage pour fabriquer les disques. La fabrication des bandes, cassettes et cartouches se fait sans opération préalable, directement de la bande maîtresse à l'appareil duplicateur. L'impression de la



pochette et l'emballage des phonogrammes terminent le processus de fabrication.

La mise en marché est l'ensemble des opérations préparant le produit « phonogramme » à atteindre les acheteurs; ses principaux éléments sont la conception de la pochette (l'image du produit), la stratégie de vente et la campagne publicitaire.

Dans la stratégie de vente, on évalue la meilleure date de sortie, on prévoit le plan de distribution et on stimule parfois l'intérêt des commerçants par des bonis, des prix spéciaux ou autres avantages.

L'opération publicitaire comprendra d'abord tout ce que les gens du disque appellent la « promotion » et ce que monsieur Jacques Attali nomme « publicité clandestine »: entrevues avec les médias, lancement et tournée des stations radiophoniques et de télévision. S'ajouteront aussi les éventuelles réclames à la radio ou dans les journaux et l'affichage chez les détaillants. Lorsque la chose est possible, l'éditeur phonographique fera coïncider le lancement du disque avec une série de spectacles, à moins qu'il ne prépare lui-même une « tournée de promotion ».

### Le commerce des phonogrammes

Le commerce des phonogrammes est traité en détail à la rubrique « Les mots-clés ». (Voir le fascicule numéro 2: Répertoire de l'industrie de la musique). Disons seulement que le commerce de gros se présente sous deux formes: le grossiste-agent qui vend en exclusivité les disques d'une ou plusieurs étiquettes et le grossiste-marchand qui vend les produits de tous les grossistes-agents.

## Petit portrait du Québec phonographique

L'activité de l'industrie phonographique au Québec prend trois formes principales. Premièrement, les grossistes. On appelle généralement ces quelques sociétés les « majors » ou les « multinationales ». Leur activité principale chez nous consiste à vendre le catalogue international de leur maison mère. Ils sont donc avant tout préoccupés de mise en marché, de fabrication et de commerce en gros. Ces grossistes-agents possèdent dans certains cas une filiale du type grossiste-marchand et sont parfois engagés dans le commerce de détail grâce à des magasins à succursales multiples. Ces sociétés sont de plus très présentes dans le domaine de la gestion du droit d'auteur. Leur catalogue de distribution présentera aussi leurs quelques réalisations locales et les produits que d'autres éditeurs phonographiques leur demanderont de commercialiser.

Le second personnage-type dans ce portrait se nomme lui-même « producteur indépendant ». Son travail consiste à réaliser des bandes maîtresses et à tenter de les placer chez un grossiste-agent. Il fait donc une partie de l'édition phonographique. Nous l'appellerons co-éditeur, son but étant de publier un disque avec l'aide d'un autre éditeur.

Le co-éditeur est habituellement un musicien-arrangeur, un artiste avec son gérant ou une petite société. Il a investi temps et argent pour réaliser son projet et, le mixage terminé, il va d'une « compagnie de disques » à l'autre pour placer son ruban. Si le produit intéresse un éditeur, celui-ci louera à long terme la bande et s'engagera à verser une redevance pour chaque disque vendu. Pour plusieurs raisons, l'opération est intéressante pour un éditeur: il n'a pas à prendre de son temps pour recruter des musiciens, louer un studio et réaliser la bande; il peut juger de la qualité rapidement et sans risque; son investissement se limite aux frais de fabrication et de mise en marché et, enfin, si les ventes sont bonnes, il n'aura qu'un paiement périodique à faire au co-éditeur sans s'occuper lui-même des droits d'auteur et des redevances aux interprètes<sup>1</sup>.

L'intérêt pour le co-éditeur sera une complète liberté artistique que seules limitent les ressources financières, et surtout

---

1. Les grossistes-agents vont jusqu'à offrir des avances substantielles à certains co-éditeurs pour leur permettre de réaliser leurs projets.



cette chance unique d'endisquer, chance qu'on ne lui aurait peut-être pas donnée autrement. Une variante fréquente à ce genre d'entente: le co-éditeur fabrique lui-même les phonogrammes et les offre directement à un grossiste-agent. La location se fera de la même manière, mais à un taux plus intéressant pour le co-éditeur.

Le co-éditeur offre son matériel aux grossistes-agents dont on parlait plus haut et à d'autres sociétés moins importantes. Cette pratique semble permettre à ces derniers de parier sur plusieurs chevaux avec la même mise pendant que le co-éditeur joue plutôt à quitte ou double. Mais a-t-il le choix?

Après les grossistes et les co-éditeurs, il reste les « autres ». Il ne s'agit pas d'un tout homogène, mais d'un bloc qui serait constitué de petits et moyens éditeurs phonographiques impliqués dans le produit d'origine locale, de quelques grossistes-agents bien structurés et enfin des grossistes-marchands non affiliés aux multinationales.

### Du terme « éditeur »

Deux sens très différents l'un de l'autre se dégagent du mot éditeur tel qu'on l'emploie aujourd'hui.

Le premier sens donné à éditeur est synonyme de « gestionnaire ». Celui-ci devient titulaire du droit d'auteur sur une oeuvre par cession complète ou partielle, alors que l'auteur obtient par contrat la promesse que l'éditeur lui versera un pourcentage fixe des revenus de l'oeuvre cédée. L'éditeur autorisera donc l'usage de l'oeuvre à ceux qui veulent l'exécuter en public, la passer en onde, la mettre sur disque, l'incorporer à un film ou l'imprimer sur papier; il leur demandera, en échange d'une autorisation, de lui verser des montants qu'il divisera, selon le contrat, en parts d'auteur et d'éditeur.

Dans ce qui est aujourd'hui son second sens, éditeur signifie « publieur ». Il s'agit de celui qui publie une oeuvre sur papier (éditeur graphique ou éditeur de musique imprimée), sur disques, cassettes ou cartouches (éditeur phonographique), sur film ou sur vidéo (éditeur cinématographique ou vidéographique). L'éditeur « publieur » est toujours un usager de musique,



à la fois fabricant et marchand. Il doit donc demander la permission d'utiliser l'oeuvre à celui qui est titulaire, c'est-à-dire l'auteur ou souvent l'éditeur « gestionnaire ».

Les deux sens d'« éditeur » s'opposent: d'une part le gestionnaire titulaire et d'autre part le publieur usager. Complicé? Pas tant que ça. Mais il y a des histoires qu'il faut prendre du début pour s'y retrouver.

### **La petite histoire**

Éditer (du latin « edere », faire sortir, mettre dehors) exprime l'action d'imprimer et de publier un ouvrage<sup>2</sup>.

Les premiers éditeurs apparurent au XV<sup>e</sup> siècle, une cinquantaine d'années après l'imprimerie, lorsque celle-ci put s'adapter à la notation musicale d'alors. Ils s'appelaient Petrucci, Attaignant, Susato, Byrd: d'Allemagne, de France, d'Italie et d'Angleterre, ils publiaient les chansons, les danses et les messes de leurs compatriotes compositeurs et souvent étaient eux-mêmes des musiciens renommés<sup>3</sup>.

Les premiers éditeurs étaient donc des « publieurs » de musique imprimée, à la fois imprimeurs et marchands comme le sont encore aujourd'hui la plupart des éditeurs de livres. Leur travail était le seul qui permettait la diffusion d'une oeuvre. L'auteur avait donc avantage à s'entendre avec l'éditeur.

Lorsque le principe du droit d'auteur fut reconnu par des lois, l'auteur maintint son association avec l'éditeur. L'oeuvre était cédée à l'éditeur qui la publiait; la vente d'exemplaires suscitait des représentations en public, amenait des revenus à partager et contribuait à la renommée de l'auteur. Ce dernier avait de toute façon certaines garanties face à l'éditeur: un principe ancien faisait déjà que le droit de reproduire l'oeuvre n'était laissé à l'éditeur que s'il la publiait vraiment. La Loi française actuelle maintient ce principe.

Lorsque les sociétés de perception firent leur apparition, on y fit une place aux éditeurs comme aux auteurs. Les éditeurs n'étaient-ils pas des titulaires du droit d'auteur? Il apparaissait

---

2. L'édition musicale, article de Jacques Durand dans *l'Encyclopédie de la musique* de Albert Lavignac et Lionel de la Laurence (1931, Paris).

3. François Arcand. *Le Guide du spectacle et du disque*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1978, p. 89.

encore très juste que leur travail de publication et le risque financier qu'il comportait fut compensé par des revenus. Publieurs de musique imprimée, ils demeuraient les principaux responsables de la diffusion de l'oeuvre. C'était avant la radio, le disque, les juke-boxes et les films sonores. Mais ils n'étaient déjà plus les seuls interlocuteurs commerciaux de l'auteur. La société de perception mettait maintenant en contact d'autres usagers de musique avec les titulaires d'oeuvres, les premiers payant aux seconds des redevances de représentation en public. On peut penser que c'est à ce moment que le rôle de l'éditeur a commencé à se modifier. Étant titulaire du droit d'auteur, il prenait intérêt aux opérations, s'assurant tant pour lui que pour l'auteur que le travail de perception était bien fait et que les redevances dues étaient versées. Encore aujourd'hui c'est cette image que l'on a gardé de l'éditeur: celui qui administre le répertoire d'un auteur.

En tant que « publieur », il était toujours usager de l'oeuvre de l'auteur; mais, en tant que titulaire, il devenait son associé dans l'opération perception des droits de représentation.

Avec le vingtième siècle et tous ses chambardements, la situation de l'éditeur change encore. La radio et, peu à peu, les phonogrammes, puis le film et la télévision font leur chemin et deviennent de nouveaux marchés pour la musique. La musique imprimée perd son monopole de médium de l'oeuvre et sa part des revenus de ventes diminue progressivement. L'éditeur graphique n'est plus — et de loin — ni le seul ni le principal interlocuteur de l'auteur. Mais les traditions ont la vie dure. L'éditeur est toujours titulaire du droit d'auteur sur de très nombreuses oeuvres et les auteurs continuent à lui céder leurs oeuvres nouvelles pour qu'il les publie.

C'est d'ailleurs le point important de notre petite histoire: la pratique de l'époque veut que l'éditeur graphique soit titulaire des oeuvres et, quels qu'aient été les développements techniques, les nouveaux usagers de musique ont toujours dû obtenir de lui la permission d'utiliser des oeuvres, que ce soit à la radio, sur disque, sur film ou autrement.

Les progrès techniques ont ainsi donné naissance à un troisième rôle pour l'éditeur de musique imprimée, rôle que nous nommerons le courtage.

Le courtier est celui qui achète des titres, des actions et des obligations d'épargne pour les vendre avec profit à des investisseurs. Le courtage en droit d'auteur est l'action de vendre à des usagers le droit d'utiliser les oeuvres dont on est titulaire.



## *La situation actuelle*

Les obligations de l'éditeur en France diffèrent de celles de l'« éditeur » chez nous.

L'éditeur français fait, d'une part, du courtage et de l'administration, c'est-à-dire de la gestion du droit d'auteur et, d'autre part, de la publication. Courtage d'abord, puisque, en tant que titulaire du droit d'auteur, il autorise l'usage de ses oeuvres moyennant compensation; administration, ensuite, puisque le contrat de cession signé avec l'auteur l'oblige à lui verser une part des revenus; d'ailleurs, un éditeur a généralement tout intérêt à promouvoir la carrière du créateur s'il veut continuer à vendre des droits sur la musique. Publication, enfin, puisque la Loi française et la jurisprudence « *sont créatrices d'obligations à charge de l'éditeur; on peut les regrouper sous trois rubriques; obligation de publication, obligation d'exploitation permanente et suivie, obligation de rendre compte* »<sup>4</sup>. L'éditeur français ne concentre plus l'essentiel de son temps à la publication. Bien souvent, les exemplaires imprimés de l'oeuvre ne sont même pas distribués dans le commerce. Ils sont « à la portée du public » dans quelque placard du bureau. L'auteur se fie à l'« éditeur » par tradition, parce qu'il ne comprend rien à ses propres droits et par confiance dans les aptitudes de ce dernier à placer l'oeuvre chez un éditeur phonographique ou dans les palmarès des stations radiophoniques. L'éditeur français est donc plus souvent qu'autre chose un simple gestionnaire, mais l'obligation de publier n'en reste pas moins là comme un recours possible protégeant l'auteur.

Celui que l'on désigne du titre d'éditeur au Canada est courtier et administrateur comme l'éditeur français. Mais la Loi ne l'oblige pas à publier. Où se retrouve-t-on?

On se retrouve avec des éditeurs qui ne font plus d'édition. Ils font de la gestion du droit d'auteur. Ils ne publient rien. Les vrais éditeurs impriment des livres et des partitions, pressent des disques ou tournent des films, puis vendent leurs produits: rares sont ceux qui exécutent un de ces métiers chez les 800 à 900 « éditeurs » québécois membres de Capac ou de Pro-Can<sup>5</sup>.

---

4. Claude Colombet, *Propriété littéraire et artistique*, Éditions Dalloz, p. 265.

5. Ironie du sort: s'ils publient, ce sera presque toujours sous une autre raison sociale. « Les éditions XYZ enr. » sont titulaires du droit d'auteur et membre de Capac; les disques sont publiés par les « Productions XYZ inc. ».



## Les 900 « éditeurs » québécois

Un si grand nombre de gestionnaires du droit d'auteur pour le Québec a de quoi surprendre, même si l'on sait que ce travail est rarement une occupation principale. La théorie la plus souvent citée pour expliquer cette profusion de « maisons d'édition » est la suivante: plusieurs auteurs s'inscrivent à la fois comme auteurs et comme « éditeurs » auprès des sociétés de perception. Mais pourquoi? Procédons par un exemple.

Un parolier-compositeur, membre de la société de perception Capac, recevra l'entier des redevances que les exécutions de ses oeuvres ont méritées. Si hypothétiquement une oeuvre a été exécutée en public dix fois — et imaginons que cela représente 100 \$ de redevances — l'auteur recevra 100 \$.

Exécution des oeuvres = 100 \$      Redevance à l'auteur = 100 \$

Si l'auteur cède son droit d'auteur à un gestionnaire et qu'ils s'entendent pour partager les revenus moitié-moitié, Capac versera automatiquement sa part à chacun des ayants-droit.

Exécution des oeuvres = 100 \$      Redevance de l'auteur = 50 \$  
Redevance du  
gestionnaire = 50 \$

La situation est différente chez Pro-Can. Les sommes perçues auprès des usagers sont automatiquement versées en deux fonds, un pour les auteurs et l'autre pour les « éditeurs ». La part de l'auteur se trouve automatiquement coupée en deux, qu'il ait cédé ou non son droit d'auteur à un gestionnaire. C'est dire que le même 100 \$ de redevances que celui de l'exemple précédent est partagé différemment, que le parolier-compositeur ait ou non cédé son droit d'auteur à un « éditeur » de Pro-Can<sup>6</sup>.

Exécution des oeuvres = 100 \$      Part de l'auteur = 50 \$.  
Part automatiquement  
versée au fonds des  
« éditeurs » = 50 \$.

Pour « ne pas perdre ses droits », l'auteur inscrit à Pro-Can a vite compris qu'il devait devenir « éditeur » pour recevoir

---

6. L'ancienne maison mère de Pro-Can, la société américaine BMI procède également de cette façon.

cette part. Cette idée s'est répandue partout, et la première chose qu'apprend maintenant un auteur c'est qu'il doit posséder une « maison d'édition » pour recevoir tout ce qui lui est dû. La rumeur a circulé sans préciser que cette nécessité se limitait aux membres d'une seule des sociétés de perception. La plupart des auteurs portent donc aujourd'hui le titre d'« éditeur », signifiant qu'ils sont gestionnaires de leur propre répertoire<sup>7</sup>.

Être titulaire du droit d'auteur sur des oeuvres musicales est le seul point commun à tous les gestionnaires du droit d'auteur inscrits aux sociétés de perception. Pour le reste, ils se ressemblent peu entre eux. Les « maisons d'édition » n'appartenant pas à ces auteurs assumant leur propre gestion sont contrôlées pour la plupart par des éditeurs phonographiques de tous calibres ou par des gérants.

La question demeure: faut-il céder des droits d'auteur à un « éditeur », signer un contrat type ou s'en abstenir? Et si oui, en échange de quelles garanties?

---

7. Tous les auteurs ne sont pas devenus gestionnaires à cause d'une rumeur! Plusieurs trouvent un intérêt administratif certain à l'arrangement.





## LES COULISSES

### Les métiers du studio et de la scène

*Opérateur de studio d'enregistrement:* celui qui est au pupitre de mixage et qui dirige le côté technique d'une séance d'enregistrement.

*Opérateur, second opérateur:* assistant du premier. Même emploi. Souvent en apprentissage, il fera aussi office de manutentionnaire.

*Technicien:* souvent diplômé en électronique, il s'occupe de l'entretien, des réparations et du calibrage de l'équipement. Le technicien en tant que tel ne participe pas à l'enregistrement.

*Manutentionnaire:* place les microphones, les témoins et les amplificateurs. Pour le spectacle, il installe et démonte l'équipement en général (instruments lourds, enceintes acoustiques, éclairage, etc.).

Pour le théâtre, le spectacle classique et les variétés, les gens de scène se regroupent en trois catégories pour assurer la réalisation technique d'une oeuvre. Ils seront subordonnés au metteur en scène ou à son équivalent.

*Scénographes:* l'ensemble des artistes et des artisans ayant pour fonction de concevoir les décors, les costumes, les accessoires et les éclairages pour un spectacle de théâtre ou autre. Scénographe se dit aussi d'un spécialiste dans l'aménagement de salles de spectacles.

*Régisseur:* le régisseur est le coordonnateur de toutes les techniques appliquées à un spectacle. Son travail s'échelonne de la première répétition à la dernière représentation.

*Techniciens de scène:* ils assurent, à tous les niveaux, le montage technique d'une production. Les différentes spécia-

lités sont: les machinistes, les éclairagistes, les cintriers, les sonorisateurs, les accessoiristes, les habilleurs (euses), les projectionnistes, les poursuites, etc.

Ce sont les techniciens de scène qui sont souvent rattachés au syndicat « IATSE » (*International Alliance for Theatrical and Stage Employees*).

### « Ingénieur » du son? — Histoire vécue

À l'été 1977 paraissait le « Guide du spectacle et du disque », ancêtre du présent répertoire. Il comprenait, en pages 169 et 170, un essai de définitions sur les métiers de la scène; on y lisait entre autres:

*Ingénieur*: celui qui est au pupitre de mixage et qui dirige le côté technique d'une séance d'enregistrement ou d'un spectacle<sup>1</sup>.

C'était pas bien méchant. Mais il semble que c'était contraire à la Loi.

Dans une lettre du 20 décembre 1978 adressée au service qui avait édité le guide, un porte-parole de l'Ordre des ingénieurs du Québec nous faisait remarquer que, d'après la Loi des ingénieurs, « seules les personnes qui ont complété un cours de génie et qui sont membres de l'Ordre ont droit à ce titre et à cette désignation ».

Le titre d'« ingénieur du son » ou d'« enregistrement » est pourtant reconnu partout dans le monde: les plus grandes firmes d'enregistrement l'inscrivent en allemand, en italien, en anglais et en français sur leurs pochettes. Mais la loi, c'est la loi. Il fallait donc trouver un nouveau titre pour les ex-ingénieurs. Noble tâche, croyez-moi.

Heureusement, pas de problème pour le spectacle. Le terme « sonorisateur » est déjà reconnu et est plus précis qu'ingénieur. L'aspect d'enregistrement était cependant plus délicat.

Après avoir jonglé quelque temps avec « preneur de son » puis l'avoir abandonné parce qu'incomplet (il aurait fallu dire « preneur de son et mixeur »: trop long), l'« opérateur de

---

1. François Arcand, *Guide du spectacle et du disque*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1978, p. 170.

studio » survint. Il fut sobrement acclamé, car il semblait moins aristocrate qu'« ingénieur », mais finalement fut fort bien considéré. Tout comme le terme « sonorisateur », celui d'« opérateur de studio » cerne bien la tâche effectuée et n'emprunte rien à personne.

Il faut remercier l'Ordre des ingénieurs d'avoir ainsi permis le développement de notre vocabulaire. Espérons tout de même que la corporation des opérateurs de machinerie lourde n'écrira pas au Ministère durant les mois qui viennent. . .





## TABLE DES MATIÈRES

<i>Remerciements</i>	5
<i>Second prélude</i>	7
<b>LES ARTISTES</b>	<b>9</b>
L'artiste-auteur	9
— <i>Le droit d'auteur</i>	9
— <i>Le titulaire du droit d'auteur</i>	12
— <i>Les droits d'auteur</i>	13
— <i>Qui sont les auteurs?</i>	14
— <i>Créateurs et auteurs</i>	16
L'artiste exécutant	20
— <i>L'exécutant, son travail et l'employeur</i>	21
— <i>Les voix</i>	23
— <i>Les exécutants principaux</i>	23
<b>LE SPECTACLE</b>	<b>27</b>
Le système français	27
Le modèle américain	30
Un modèle québécois?	32
Des fonctions et des titres	33
<b>LE DISQUE</b>	<b>35</b>
Les phonogrammes	35
L'édition phonographique	35
Le commerce des phonogrammes	36
Petit portrait du Québec phonographique	37
Du terme « éditeur »	38
— <i>La petite histoire</i>	39
— <i>La situation actuelle</i>	41
— <i>Les 900 « éditeurs » québécois</i>	42
<b>LES COULISSES</b>	<b>45</b>
Les métiers du studio et de la scène	45
« Ingénieur » du son? — Histoire vécue	46





**Achévé d'imprimer à  
Québec en avril 1980, sur  
les presses du Service des impressions en régie  
du Bureau de l'Éditeur officiel  
du Québec**







BNQ



000 467 024



**Affaires  
culturelles**  
Québec