

Recherches sociographiques



Artiste-employé ou artiste-entrepreneur : évolution d'un double discours dans les politiques culturelles au Québec Artist employee or artist entrepreneur: The evolution of a double discourse in Quebec cultural policies

Guillaume Sirois and Martine El Ouardi

Volume 64, Number 3, September–December 2023

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1112258ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1112258ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

1705-6225 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sirois, G. & El Ouardi, M. (2023). Artiste-employé ou artiste-entrepreneur : évolution d'un double discours dans les politiques culturelles au Québec. *Recherches sociographiques*, 64(3), 581–606. <https://doi.org/10.7202/1112258ar>

Article abstract

This article analyzes the vision of artistic work held by the Quebec government in its cultural policies since the early 2000s. It argues that two development paradigms have been promoted over the period: *the artist employee paradigm*, which, while recognizing the atypical nature of artistic work, seeks to normalize this condition by offering the social benefits generally associated with employee status, and *the artist entrepreneur paradigm*, which seeks to turn artists into independent entrepreneurs capable of succeeding in a market economy. The sources of the first paradigm can be found in the laws on the status of artists, adopted in the late 1980s, which led to the institutionalization of a number of associations dedicated to improving working conditions, while the second paradigm was born of a mutation in the relationship between culture and the economy with the arrival of the discourse on the creative economy. An examination of cultural policy documents then reveals that the second paradigm was superimposed on the first, albeit without completely replacing it. This article concludes with a discussion that considers the dissonances between these two paradigms that coexist in cultural policies as well as certain points of junction.



ARTISTE-EMPLOYÉ OU ARTISTE-ENTREPRENEUR : ÉVOLUTION D'UN DOUBLE DISCOURS DANS LES POLITIQUES CULTURELLES AU QUÉBEC

Guillaume SIROIS et Martine EL OUARDI

Cet article propose une analyse de la vision du travail artistique portée par l'État québécois dans ses politiques culturelles depuis le début des années 2000. Il soutient que deux paradigmes de développement ont été promus au cours de la période : *le paradigme de l'artiste-employé* qui, tout en reconnaissant le caractère atypique du travail artistique, cherche à normaliser cette condition en offrant les avantages sociaux généralement associés au statut d'employé, et *le paradigme de l'artiste-entrepreneur* qui cherche à faire des artistes des entrepreneurs indépendants capables de réussir dans une économie de marché. Une première partie trouve les sources du premier paradigme dans les lois sur le statut de l'artiste, adoptées à la fin des années 80, celles-ci ayant mené à l'institutionnalisation d'un ensemble d'associations dédiées à l'amélioration des conditions de travail, alors que le second paradigme est né d'une mutation dans les rapports entre culture et économie avec l'arrivée du discours sur l'économie créative. La lecture des documents de politique culturelle permet ensuite de montrer que le second paradigme s'est superposé au premier sans toutefois le remplacer complètement. L'article se conclut sur une discussion qui permet d'envisager les dissonances entre ces deux paradigmes qui coexistent dans les politiques culturelles, mais aussi certains points de jonction.

Mots-clés : travail artistique; politiques culturelles; Québec; artiste; paradigme; employé; entrepreneur; valeurs

L'art est-il un travail? Derrière cette question toute simple se cache un ensemble de considérations qui ont animé, et parfois déchiré, les milieux culturels et artistiques au cours des deux derniers siècles; une telle discussion convoquant invariablement la liberté artistique, l'autonomie de l'art par rapport à d'autres sphères,

notamment la sphère économique, les conditions de vie et de pratique des artistes, le statut de l'art dans nos sociétés. Dans un livre portant sur les relations complexes entre les mondes de l'art et le marché du travail dans les économies capitalistes, Pierre-Michel MENGER (2002) montre que les positions théoriques à ce sujet peuvent être résumées à quatre postures dominantes : soit l'art est perçu comme une création utopique, produit d'un travail non aliéné, au sens marxiste du terme, qui n'a aucune prétention à s'inscrire dans l'économie capitaliste; soit, au contraire, comme le soutenaient les théoriciens associés à l'École de Frankfort, la production culturelle est désormais parfaitement assujettie à l'économie capitaliste, dans ce qui est devenu une industrie de la culture; soit encore, dans le prolongement des travaux de Daniel Bell, on considère que l'art contribue aujourd'hui à produire une culture hédoniste et nihiliste qui aurait un effet dissolvant sur le capitalisme; soit enfin, on fait des artistes, et plus largement des créateurs, des figures de proue de ce nouvel esprit du capitalisme décrypté par Luc Boltanski et Ève Chiapello, alors que le développement économique est axé sur l'innovation, la connaissance et la créativité. Si ces quatre positions théoriques retracent en accéléré l'histoire du statut des artistes dans les sociétés capitalistes, elles révèlent également des couches de signification de ce statut qui se sont superposées, plutôt que de se succéder, si bien qu'on retrouve régulièrement aujourd'hui dans les discours des artistes et de leurs porte-paroles des réminiscences de la plupart de ces positions. Ainsi, il n'est pas simple pour les États désireux de soutenir les milieux culturels et artistiques de trouver les bons moyens d'agir alors que les discours sur le travail artistique peuvent sembler contradictoires.

Au Québec, la culture est généralement perçue comme l'une des missions fondamentales de l'État, puisqu'elle constitue l'un des socles de la préservation du caractère distinctif de la seule nation francophone en Amérique du Nord. Ainsi, tous les gouvernements qui se sont succédé à Québec depuis le début des années 1960 ont toujours eu le souci de soutenir activement les milieux artistiques, ceux-ci étant en effet perçus comme essentiels à l'affirmation de l'identité québécoise (SAINT-PIERRE, 2021). Or, dès le départ, la question s'est posée : quels sont les meilleurs moyens à mettre en place pour soutenir le développement de ces milieux de travail atypiques auxquels les mécanismes habituels de régulation et de développement semblent toujours mal adaptés? Ainsi, c'est à travers une série de politiques culturelles que s'est développée au fil des ans une certaine vision du travail artistique portée par l'État québécois. Notre article se propose d'étudier cette vision du travail artistique telle qu'elle s'exprime dans les politiques culturelles québécoises récentes, ce qui permettra d'une part d'affiner les connaissances actuelles sur le développement des politiques culturelles au Québec, particulièrement au regard du soutien au travail artistique, et d'autre part d'offrir un cadre théorique pour étudier de manière dialectique le statut ambigu des artistes lorsqu'ils cherchent à s'insérer dans le marché du travail et plus largement dans l'économie capitaliste.

Nous envisageons ici les politiques culturelles de manière large, c'est-à-dire comme un ensemble d'actions concertées mises en place par le gouvernement sur la base de principes fondamentaux (DURER, MILLER et O'BRIEN, 2018). En effet, la littérature sur les politiques culturelles se base généralement sur le raisonnement selon lequel, à travers les documents de politiques, on peut voir émerger

un cadre de référence lui-même porteur de valeurs (PAQUETTE, DHOLANDAS et BEAUREGARD, 2022) et qui nous renseigne sur la vision de la culture et des artistes promue par un État. Si les politiques culturelles se consacrent à plusieurs chantiers, par exemple l'accessibilité aux arts ou la préservation du patrimoine, notre article se consacre uniquement aux mesures qui visent à soutenir le développement des milieux artistiques professionnels, ce qui constitue déjà un chantier considérable. Nous faisons ici l'hypothèse que l'élaboration de ces politiques repose sur deux principaux paradigmes de développement du travail artistique. Nous utilisons le terme de paradigme au sens d'un système structuré de conceptions, appuyé sur certaines valeurs, qui a trait à un domaine de l'activité humaine et est difficilement conciliable à un autre système de conceptions concurrent. Ainsi, nous sommes ici placés devant deux conceptions du travail artistique qui apparaissent, du moins a priori, relativement contradictoires. Le premier paradigme, tout en reconnaissant le caractère atypique du travail artistique, cherche néanmoins à le normaliser pour offrir aux artistes tous les avantages sociaux généralement associés à un statut d'employé (filet de sécurité sociale, formation professionnelle, assurances collectives, régime de retraite). C'est ce que nous appelons par conséquent le *paradigme de l'artiste-employé*. Le second paradigme, plus récent, est basé plutôt sur les préceptes de l'entrepreneuriat et valorise l'innovation, tant esthétique que managériale, mise en place par les travailleurs artistiques; cette innovation étant le symbole de ces agents libres que l'on invite constamment à se « réinventer » pour trouver leur place dans une économie de marché. Il s'agit du *paradigme de l'artiste-entrepreneur*. Ces deux paradigmes, que nous expliciterons dans le corps de l'article, constituent un apport théorique à l'étude du statut des artistes en proposant deux idéaux-types qui guident le développement des politiques culturelles québécoises en matière de soutien au travail artistique.

Cet article cherche à mieux comprendre comment ces deux paradigmes de développement du travail artistique évoluent de façon parallèle et se croisent parfois. La montée de préoccupations commerciales dans les politiques culturelles québécoises et canadiennes au cours des années 80 et 90 a déjà été bien analysée. On note entre autres les travaux de Monica GATTINGER et Diane SAINT-PIERRE (2010), qui parlent à ce sujet d'une approche quasi néolibérale. Ces préoccupations commerciales n'ont eu de cesse de s'affirmer au cours des dernières décennies, sans toutefois anéantir le développement d'un filet de sécurité sociale pour les travailleurs des milieux artistiques. Dans le prolongement de ces travaux, notre article s'intéresse au développement des politiques culturelles québécoises depuis le début des années 2000, une période encore peu étudiée au regard des politiques de soutien au travail artistique. Nous cherchons à montrer comment le discours sur l'entrepreneuriat culturel n'a fait que s'amplifier au cours de la période que nous étudions pour venir ainsi se superposer au discours sur le statut de l'artiste, qui est plus ancien, tout en se nourrissant d'autres préoccupations prégnantes au cours de la période.

Dans un premier temps, nous retraçons brièvement l'évolution historique du soutien au travail artistique au Québec, ainsi que les influences internationales qui ont pesé dans l'élaboration des politiques culturelles des années 1960 au début du 21^e siècle. Après avoir clarifié la méthodologie utilisée, nous proposons ensuite une analyse des deux paradigmes de développement du travail artistique à travers

une lecture des principaux documents de politiques publiés depuis le début des années 2000 par le gouvernement du Québec. Nous concluons en confrontant les deux paradigmes pour montrer qu'ils sont basés sur des valeurs distinctes, ce qui n'empêche pas les milieux culturels de les conjuguer parfois.

LA VISION DU TRAVAIL ARTISTIQUE : ÉVOLUTION HISTORIQUE ET INFLUENCES INTERNATIONALES

Si les premières mesures de soutien au travail artistique datent du début du 20^e siècle, elles se sont d'abord limitées à des protections de base, notamment contre les traitements abusifs des employeurs, alors qu'on assistait en parallèle à une montée du mouvement syndicaliste (BARRIÈRE, 2013). C'est seulement avec la création du ministère des Affaires culturelles en 1961, deux ans après celle du ministère de la Culture en France, que les conditions de vie et de pratique des artistes deviennent véritablement une affaire d'État au Québec. La parenté historique entre les deux ministères traduit par ailleurs une influence non négligeable du second sur le premier, ainsi qu'une posture interventionniste commune en matière de soutien au travail artistique. Suivant le principe français selon lequel la culture est l'un des socles sur lesquels repose l'État-nation (GATTINGER et SAINT-PIERRE, 2010), mais aussi animé par des préoccupations nationalistes, le Québec affiche dès les débuts de son ministère son souhait de soutenir la production artistique, de professionnaliser les activités culturelles et de développer une infrastructure de production culturelle (SAINT-PIERRE, 2021). Or, le parallélisme entre les deux paradigmes de soutien au travail artistique au Québec, dont nous faisons ici l'hypothèse, ne saurait s'expliquer par la seule influence de la France.

Dans une perspective institutionnelle devenue courante dans l'étude des politiques culturelles (PAQUETTE et DHOLANDAS, 2022), il est commun d'envisager l'action de l'État en fonction de trois exemples qui constituent autant de modèles de l'action de l'État en matière culturelle. La France, souvent qualifiée d'État « architecte », est reconnue pour son interventionnisme centralisateur et le rôle de son ministère de la Culture, incontournable dans l'action de l'État; le Royaume-Uni, l'État « mécène », prône pour sa part un interventionnisme moins direct de l'État, notamment grâce au principe du *arm's length* qui impose à l'État de se tenir à distance des décisions artistiques, lesquelles sont déléguées à un conseil des arts; enfin les États-Unis, l'État « facilitateur », se contentent d'encourager l'implication des membres des communautés locales par des mesures incitatives, notamment fiscales¹. Cette typologie permet de mettre au jour le caractère hybride du modèle d'intervention culturelle développé au Québec puisque sa position historique et géographique l'a rendu perméable à ces trois types d'influences. Le Québec a d'abord adopté un modèle principalement français avant de s'ouvrir au modèle britannique, alors que l'influence américaine s'est manifestée plus récemment.

1. Les termes utilisés pour qualifier les trois types d'intervention étatique en matière culturelle sont ceux proposés par Claire McCaughey et Harry Chartrand dans leur célèbre typologie proposée à la fin des années 1980 et reprise depuis par plusieurs auteurs (DE BEUKELAER et SPENCE, 2019).

En matière de soutien au travail artistique, plusieurs auteurs (GATTINGER et SAINT-PIERRE, 2010; BELLAVANCE et ROBERGE, 2013; SAINT-PIERRE, 2021) notent de nombreux points communs entre le modèle français et le régime mis en place au Québec dans les premières décennies du ministère des Affaires culturelles, sans toutefois parvenir à créer un système de protection aussi développé que celui des « intermittents du spectacle ». Le modèle français consiste en un système de cotisation qui permet aux artistes travaillant sous contrat à durée déterminée d'avoir accès à une assurance chômage. Cette assurance est financée par les artistes et, à plus grande hauteur, par leurs employeurs, suivant un taux fixe (MENGER, 2007). Le régime pourrait être qualifié de solution *conservatrice* ou *corporatiste* selon les travaux sur l'État providence d'ESPING-ANDERSON (1990), puisqu'il offre une protection sociale différenciée en fonction du statut professionnel, et maintient ainsi un ordre hiérarchique au sein de la population de travailleurs tout en créant des solidarités à l'intérieur du milieu culturel, à travers le régime collectif de cotisation.

S'inspirant du régime corporatiste à la française, le Québec amorcera l'élaboration d'un système de protection sociale destiné aux artistes par l'adoption de deux lois sur le statut juridique des artistes dans le cadre de leurs relations de travail. Adoptées respectivement en 1987 et 1988 dans la foulée d'une discussion internationale sur la protection des travailleurs artistiques (AZZARIA, 2015), les deux lois représentent le point de départ historique de ce que nous appelons ici le *paradigme de l'artiste-employé*. En effet, les deux lois visent d'abord à suppléer aux insuffisances du cadre juridique en place en tentant de clarifier la position de ces travailleurs atypiques de manière à éviter qu'ils ne se trouvent exclus du régime général des rapports collectifs de travail (ЧОКО, 2017). Ainsi, elles encouragent la signature de contrats entre l'artiste et le producteur ou le diffuseur (AZZARIA, 2015) de manière à garantir des conditions minimales d'exercice de la profession. À la manière du régime de cotisation français, les lois québécoises sur le statut de l'artiste ont pour but d'encadrer les relations entre les artistes et leurs employeurs (producteurs ou diffuseurs). L'État s'attribue ainsi un rôle de médiateur des conflits de travail dans un contexte où le métier artistique est conçu comme fonctionnant « par projet » plutôt que comme un emploi fixe qui lie l'artiste et l'employeur à long terme. Il s'agit à la fois d'une adaptation aux caractéristiques particulières du travail artistique et d'un moyen d'en assurer le statu quo, puisque le système ne favorise pas une forme de travail artistique plus permanente qui s'appuierait sur le modèle des « troupes » (MENGER, 2007). Les deux lois sur le statut de l'artiste – qui ont été fusionnées au sein d'un même régime en 2022² – ont en outre en commun avec le régime français des intermittents le fait de créer des solidarités professionnelles au sein du milieu culturel en faisant la promotion de l'autonomie collective des artistes : elles reconnaissent légalement les associations d'artistes et leur accordent le monopole de la représentation syndicale, augmentant de ce fait leur pouvoir de revendication sur la scène politique (SAINT-PIERRE, 2001).

2. À l'origine, les deux lois créaient deux régimes de travail différents : la loi de 1987 concerne les artistes de la scène, du disque et du cinéma, tandis que la deuxième, la loi de 1988, vise les artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature. En juin 2022, le gouvernement du Québec a adopté le projet de loi n° 35, qui fusionne les deux lois sous un même régime.

C'est dans la foulée de ces deux lois que le Québec adopte, en 1992, sa première politique culturelle gouvernementale. Suivant le modèle français, la politique comporte de nombreuses dispositions visant à offrir des protections sociales aux artistes ainsi qu'un engagement de la part de l'État à augmenter son soutien financier à la création. Elle cite en outre les deux lois comme constituant des acquis importants à cet égard. Comme les deux lois formalisaient un système de représentation des artistes et des producteurs, le gouvernement s'engage alors à soutenir de manière pérenne les associations professionnelles qui se trouvent au cœur du nouveau système. En outre, avec la politique de 1992, le gouvernement du Québec s'engage également à soutenir le développement des protections sociales pour les artistes et à apporter des réponses aux besoins en matière de formation professionnelle (ministère de la Culture et des Communications, 1992, p. 19), deux chantiers qui préoccupent particulièrement le gouvernement au cours de la période que nous étudions.

Or, la politique de 1992 marque également le début d'une influence plus importante des modèles anglo-saxons. En effet, la politique crée le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), création qui marque l'introduction du principe britannique du *arm's length* dans les politiques culturelles québécoises. On délègue alors au CALQ la fonction de soutien aux artistes, en lui donnant le mandat de remplacer le Programme d'aide aux artistes professionnels, auparavant géré par le gouvernement provincial lui-même. BELLAVANCE et ROBERGE (2013) soulignent la particularité qu'a le CALQ, pourtant calqué sur le *Arts Council of Great Britain* et guidé par le principe britannique de décentralisation, d'avoir été créé au sein d'un ministère de la culture d'inspiration française qui « revendique [...] une raison d'être nationale » et fait donc des politiques culturelles une affaire d'État de premier ordre.

Au-delà du principe du *arm's length*, l'influence des pays anglo-saxons se fera également sentir par la montée de préoccupations commerciales dans le développement des politiques culturelles. En effet, les critères de développement économique et de rentabilité seront progressivement mis de l'avant dans les programmes d'aide financière aux artistes et les mandats des sociétés d'État. Comme l'explique Diane SAINT-PIERRE (2001), à cette période, les préoccupations économiques commencent à éclipser les motivations politiques qui guidaient les interventions culturelles des décennies précédentes. S'inscrivant dans un contexte international où l'idéologie néolibérale effectue une montée en puissance, ces transformations se traduisent dans les politiques culturelles par une attention grandissante à la valeur économique des productions culturelles. C'est dans cette perspective que la politique de 1992 crée, en parallèle du CALQ, la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC)³, chargée spécifiquement du développement des « industries culturelles » québécoises.

3. En 1975 est créé l'Institut québécois du cinéma (IQC), puis en 1978, la Société de développement des industries de la culture (SODIC). En 1987, le gouvernement fusionne la SODIC et la Société générale du cinéma (SGC), qui fait partie de l'IQC, pour en faire la Société générale des industries culturelles (SOGIC). En 1995, l'IQC et la SOGIC fusionnent officiellement en vertu de la Loi sur la Société de développement des entreprises culturelles pour devenir la SODEC, conformément à ce qui était prévu par la Politique de 1992.

Si les préoccupations économiques se font sentir dans les politiques culturelles québécoises dès le début des années 1990, il faudra néanmoins attendre la fin de la décennie pour que se développe le discours international sur « l'économie créative » qui constituera le véritable départ de ce que nous nommons le *paradigme de l'artiste-entrepreneur*. On note ici l'influence de l'approche par rapport au développement culturel adoptée par le gouvernement du *New Labour* au Royaume-Uni (HESMONDHALGH *et al.*, 2015), qui tend de plus en plus lui-même vers le modèle promarché associé aux États-Unis (McGUIGAN, 2016). En fait, comme l'ont montré ZIMMER et TOEPLER (1996), les distinctions entre les politiques culturelles nationales tendent à s'estomper à la fin du 20^e siècle pour s'agglomérer autour de principes économiques promarché qui se regroupent sous le nouveau label d'*économie créative*. Allant de pair avec les notions d'« industrie créative » (BOUQUILLON, 2012) et de « ville créative » (DOYLE et MICKOV, 2016), le discours sur l'économie créative (THROSBY, 2010) se caractérise d'une part par une insistance sur le potentiel de développement économique que possèdent lesdites industries créatives, et d'autre part, par une volonté à les rendre de plus en plus indépendantes du soutien financier de l'État (GALLOWAY et DUNLOP, 2007). Depuis les années 2000 particulièrement, ce discours influence même les politiques culturelles des pays que l'on pourrait qualifier de *social-démocrates* en suivant la typologie d'Esping-Andersen. Ainsi, en Finlande (HÄYRYMEN, 2013) comme en Norvège (PYKKÖNEN et STAVRUM, 2018), un discours managérial s'impose en culture et l'on voit poindre partout en Europe un discours sur l'entrepreneuriat dans le domaine culturel (CHAPAIN *et al.*, 2018). En France, malgré l'importance historique du régime des intermittents du spectacle, celui-ci fait face aujourd'hui à une impasse, puisque, dans le contexte des transformations contemporaines du travail, la solidarité qu'il introduit entre les employeurs et les employés donne lieu à une hyperflexibilisation à laquelle personne n'a intérêt à s'opposer et qui enferme les artistes dans des conditions instables (MENGER, 2007).

Ainsi, l'introduction des perspectives néolibérales dans les politiques culturelles au Québec se fait progressivement, d'abord par le désir de stimuler un secteur industriel qui représente de nouvelles possibilités d'emploi pour les artistes, puis par un discours sur « l'économie créative » qui devient de plus en plus prégnant, ce qui permettra d'envisager éventuellement les artistes eux-mêmes comme des entrepreneurs. Il ne s'agit donc pas d'une « coupure nette » (TÉTU, 2017) dans le développement des politiques culturelles puisque celles-ci continuent de privilégier l'investissement de sommes importantes en culture (GATTINGER et SAINT-PIERRE, 2010) bien que les formes que prennent ces investissements se transforment (TÉTU, 2017; DE CARVALHO, 2013). C'est donc au milieu de ces influences diverses que s'élaborent les politiques culturelles québécoises depuis le début des années 2000, cherchant à la fois à développer des conditions de vie et de pratique propices à l'épanouissement de la culture québécoise et à s'ouvrir à de nouvelles visions du travail artistique propres à décharger l'État de la responsabilité unique du soutien aux milieux culturels.

UNE VISION DU TRAVAIL ARTISTIQUE DANS LES DOCUMENTS GOUVERNEMENTAUX

La conception large des politiques culturelles que nous adoptons ici nous amène à considérer que les documents de politiques sont les principaux instruments (BELLEY et SAINT-PIERRE, 2017) à travers lesquels l'État développe ses positions sur différents sujets. En plus des documents qui s'affichent comme politiques officielles de l'État, ces « instruments de papier » incluent aussi ce qu'on peut appeler les instruments nodaux (SAINT-PIERRE et COUTURE GAGNON, 2017), c'est-à-dire les documents d'orientation, les divers documents de consultation des groupes concernés ou les rapports de commissions ou de comités, qui permettent à l'État d'être au cœur d'un réseau d'information.

Nous avons choisi de faire porter notre enquête sur les politiques culturelles québécoises couvrant la période de 2000 à 2018. La période précédant l'an 2000 ayant déjà été bien étudiée, il ne nous semblait pas opportun de remonter au-delà de cette date. Par ailleurs, l'année 2000, comme nous le verrons dans la section suivante, est une date charnière en ce qui a trait au travail artistique, puisque le gouvernement publia alors sa stratégie pour le développement des ressources humaines en culture. Quant à la balise supérieure de la période étudiée, elle correspond à la publication de la nouvelle politique culturelle gouvernementale, celle-ci étant très attendue des milieux culturels puisque la politique n'avait pas fait l'objet de révision depuis sa première version adoptée en 1992. Ainsi, pour étudier la vision du travail artistique élaborée par l'État québécois au cours de la période identifiée, nous avons d'abord effectué une recherche thématique dans les archives électroniques du ministère de la Culture et des Communications. Un dépouillement systématique des archives guidé par une série de mots-clés⁴ nous a permis de constituer un premier corpus de documents. Dans cette recherche, nous nous sommes concentrés sur trois types de documents, soit les documents de politiques, qu'ils soient généraux ou sectoriels, les plans d'action et documents d'orientation ou de planification, et finalement les études commandées par le gouvernement et les rapports de commissions et comités. Afin de nous assurer d'avoir couvert l'ensemble de la documentation disponible, nous avons également consulté les bibliographies des documents les plus importants pour ainsi bonifier notre liste de documents. Nous avons constitué un premier corpus de 56 documents. Une première lecture sommaire de ces derniers a permis d'éliminer une vingtaine de documents qui étaient trop éloignés des enjeux que nous souhaitons étudier. Après cette première étape, nous avons donc retenu un corpus de 36 documents qui constitue le matériau principal de notre étude (voir la liste complète des documents en annexe).

4. Les mots-clés ayant guidé notre recherche sont les suivants : statut de l'artiste; conditions socio-économiques; conditions de vie et de pratiques; travail artistique; employabilité; entrepreneuriat; industrie culturelle; économie créative; relation de travail, syndicalisme; associations d'artistes; associations de producteurs.

Pour procéder à l'analyse des documents retenus, nous avons procédé par codage manuel principalement déductif (CRABTREE et MILLER, 1992). Notre système de codage était basé sur cette dichotomie entre employabilité et entrepreneuriat dont nous faisons déjà l'hypothèse à partir de la littérature existante sur le sujet. Par ailleurs, nous avons aussi inclus dans cette opération trois préoccupations gouvernementales particulièrement saillantes au cours de la période étudiée, soit les nouveaux modèles de financement, l'application des principes du développement durable et l'importance grandissante des technologies numériques. Ces trois préoccupations ont été identifiées à partir de la littérature et confirmées lors de la lecture sommaire des documents. Pour chacun des documents du corpus retenu, nous avons ainsi produit une fiche-synthèse dans laquelle nous avons noté les positions prises sur l'ensemble des éléments constituant notre grille de codage. Enfin, nous avons procédé à une lecture chronologique de l'ensemble de ces fiches, ce qui nous a permis de développer l'analyse que nous présentons ici.

DEUX PARADIGMES DE DÉVELOPPEMENT DU TRAVAIL ARTISTIQUE

Nous traçons le portrait du développement des deux paradigmes depuis le début des années 2000, ce qui permettra de mettre au jour leurs principales caractéristiques. Le premier paradigme, qui cherche à offrir aux artistes un régime de travail semblable à celui dont bénéficient régulièrement les employés, trouve ses sources dans les deux lois sur le statut de l'artiste et la première politique culturelle gouvernementale. Depuis cette première impulsion, le paradigme a suivi une ligne de développement cohérente qui s'est poursuivie au cours de la période étudiée ici alors que plusieurs efforts ont été déployés pour garantir aux artistes un ensemble d'avantages sociaux. En revanche, le second paradigme, influencé par la pensée néolibérale et le discours sur l'économie créative, est né d'une mutation dans le discours sur l'entrepreneuriat dans le milieu des arts, passant d'une vision dans laquelle les entrepreneurs culturels sont envisagés simplement comme des employeurs potentiels pour les artistes à une vision beaucoup plus englobante de l'entrepreneuriat culturel qui associe créativité artistique et innovation entrepreneuriale.

Le paradigme de l'artiste-employé

Si les deux lois sur le statut de l'artiste sont généralement perçues comme constituant le socle du modèle québécois en matière d'intervention étatique dans le domaine du travail artistique, c'est bien parce qu'au-delà du régime de négociation collective qu'elles mettaient en place, elles ont institutionnalisé un système de représentation des milieux artistiques, constitué à la fois d'associations d'artistes et d'associations de producteurs/diffuseurs qui sont aujourd'hui reconnues et soutenues par le ministère de la Culture et des Communications. Ces associations sont ainsi devenues les interlocuteurs privilégiés du ministère dans une conversation permanente qui va bien au-delà du simple régime de négociation collective, pour embrasser un ensemble de questions touchant à l'amélioration des conditions de vie et de pratique des travailleurs artistiques. Ces associations ont joué un rôle central dans le développement de deux initiatives successives qui marquent le début de la période que nous étudions ici.

Une première initiative est due au gouvernement péquiste qui, dès la fin des années 1990, souhaite s'attaquer aux principaux défis qui touchent les ressources humaines dans les milieux culturels. L'initiative gouvernementale mènera à la publication en 2000 d'une stratégie de développement des ressources humaines intitulée *Vers une approche globale visant le soutien à la création d'emploi et la formation continue dans le secteur culturel* (ministère de l'Emploi et de la Solidarité sociale [MES] et Ministère de la Culture et des Communications [MCCQ], 2000). Réalisée en collaboration avec le ministère de l'Emploi et de la Solidarité sociale, la stratégie s'échafaude sur les travaux du tout nouveau *Conseil québécois des ressources humaines en culture* (CQRHC)⁵ qui vient d'être fondé en 1999 dans le but de travailler « à la reconnaissance du professionnalisme et au développement des ressources humaines » (MES et MCCQ, 2000, p. 2). Les principales associations des milieux culturels et artistiques sont d'ailleurs membres et principales animatrices de la nouvelle structure. La stratégie gouvernementale propose ainsi d'effectuer un « virage ressources humaines » (MES et MCCQ, 2000, p. 1) dans les milieux culturels qui vise à soutenir les travailleurs culturels et artistiques à différents moments de leur carrière. Ainsi, le premier axe du plan d'action ne prévoit pas moins de 16 mesures pour créer et consolider des emplois dans le monde de la culture au Québec, améliorer les conditions d'exercice de la profession, intégrer les jeunes, favoriser l'embauche de spécialistes et soutenir les transitions de carrière, notamment pour les artistes les plus fortement exposés aux blessures et accidents de travail. Dans un contexte où les conditions de travail demeurent souvent précaires et peu enviables par rapport à d'autres milieux, le gouvernement cherche donc à mettre en place un ensemble de mesures propres à transformer ce milieu pour offrir de plus grandes possibilités de mener une carrière satisfaisante dans ces milieux. À ce plan de développement va s'ajouter un volet novateur, poussé par le CQRHC qui vient de naître : celui de la formation continue des travailleurs des milieux culturels et artistiques. Si les formations initiales dans la plupart des domaines artistiques sont désormais bien développées, il y a, en effet, encore très peu de programmes de formation continue offerts dans le secteur culturel, alors que les besoins en cette matière demeurent bien mal connus. Ainsi, le plan gouvernemental soutient la mise en place d'un projet pilote qui pourra offrir aux travailleurs des séances de formation continue répondant à leurs besoins particuliers, comme c'est le cas pour les employés de plus grandes organisations dans d'autres secteurs. C'est tout naturellement que le projet pilote se tourne vers le réseau des associations disciplinaires et regroupements professionnels pour accomplir cette tâche en créant des postes de coordonnateurs au développement professionnel au sein de plusieurs d'entre elles. Constatant rapidement la grande satisfaction des participants au programme (MES et MCCQ, 2005a; 2005b; 2005c), les ministères impliqués décident de pérenniser la structure mise en place dans le cadre de ce projet pilote, si bien qu'elle continue aujourd'hui encore à offrir aux travailleurs culturels et artistiques des différents secteurs plusieurs occasions de formation et de développement professionnel.

5. Renommé *Compétence Culture* en 2014.

L'arrivée de la libérale Line Beauchamp à la tête du ministère correspond à la mise en place d'une seconde initiative qui sera déterminante pour la poursuite du développement du paradigme de l'artiste-employé. Intitulée *Pour mieux vivre de son art*, l'initiative se base sur un portrait de la situation socioéconomique des artistes (MCCQ, 2004a, p. 1) qui constate qu'une majorité d'artistes demeurent condamnés à mener une « double vie » pour vivre convenablement, alors que les revenus tirés de la pratique artistique sont très variables et que « le filet de sécurité sociale demeure un projet à réaliser ». C'est donc à ce vaste projet que souhaite contribuer le plan d'action gouvernemental qui découle de l'initiative (MCCQ, 2004c), en s'attaquant simultanément à plusieurs dimensions de ce filet de sécurité : santé et sécurité au travail, régime de retraite, prestation d'assurance emploi, transition de carrière et amélioration des revenus. Tout comme pour l'initiative précédente, le lien avec le réseau des associations professionnelles est ici déterminant pour l'élaboration du plan d'action à partir des propositions gouvernementales (MCCQ, 2004b). Par ailleurs, cette nouvelle initiative comprend également une dimension infrastructurale puisqu'elle crée, au sein du ministère de la Culture, un secrétariat permanent dédié spécifiquement à la condition socioéconomique des artistes, ainsi qu'un comité permanent où siègent les représentants de plusieurs associations professionnelles. Avec cette initiative, le ministère institutionnalise encore davantage la position des associations professionnelles qui deviennent ainsi des interlocuteurs permanents du gouvernement, non plus comme de simples groupes de représentation, mais plutôt comme des partenaires de développement. Dans les années qui suivront, le ministère et les associations réunies au sein de ce comité publieront conjointement un rapport d'activité annuel faisant état de l'avancement du chantier (MCCQ, 2005a et 2005b; 2006; 2007c; 2008).

Si le début de la décennie est marqué par deux initiatives qui cherchent activement à développer de meilleures conditions de travail et à offrir aux artistes et travailleurs culturels des conditions qui se rapprochent d'autres milieux de travail plus conventionnels, la fin de la décennie semble plutôt marquée par la prise de conscience de certaines limites de cette approche, voire par certains constats d'échec. Dans cette perspective, deux sondages menés auprès des membres des différentes associations professionnelles à propos de l'intérêt de leurs membres à adhérer à des régimes de retraite ou d'assurance collective sont assez parlants. Les résultats de ces deux sondages sont similaires : seulement un peu plus de la moitié des membres de ces différentes associations se disent intéressés par de telles mesures⁶. La principale raison citée par les autres répondants pour expliquer leur désintérêt est l'adhésion à un régime semblable dans le cadre d'un autre emploi. Incidemment, l'intérêt pour de telles mesures est beaucoup plus marqué chez les jeunes et les personnes qui ont des revenus plus faibles et qui ont sans doute moins accès à de tels programmes dans d'autres sphères professionnelles. Ces résultats

6. Dans le cas des associations dans le domaine des arts visuels et de la littérature (MMCQ, 2007a) le pourcentage des membres qui se montrent intéressés par ces mesures (régime de retraite et plan d'assurance collective) varie entre 43 % et 56 % selon les scénarios proposés. Dans le domaine des arts de la scène (MCCQ, 2007b), le pourcentage est légèrement plus élevé, variant entre 46 % et 65 % selon les scénarios proposés.

montrent bien que le monde du travail artistique ne peut être traité de façon isolée puisque l'activité des travailleurs dans ces milieux se réalise bien souvent dans différentes sphères professionnelles dans lesquelles les artistes et travailleurs culturels ont accès à des avantages sociaux. Les travailleurs des milieux culturels ne sont pas une population homogène en matière de revenu et d'activité professionnelle et on ne peut ainsi s'attendre de leur part à une adhésion généralisée à la construction d'un filet de sécurité sociale puisque leurs réalités socioprofessionnelles sont très variables. Le bilan du Comité permanent à l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes publié l'année suivante (MCCQ, 2008) montre bien les limites de ce modèle. Tout en répétant leur engagement envers le développement d'un filet de sécurité sociale et en notant certaines avancées, les membres du comité constatent que certaines mesures sont particulièrement difficiles à mettre en place. Ces mesures concernent plus spécifiquement les régimes de retraite, les assurances collectives et les mesures de santé et sécurité au travail. Le comité note que le problème est particulièrement criant en ce qui concerne les artistes couverts par la seconde loi sur le statut de l'artiste (métiers d'art, arts visuels et littérature) alors que les négociations achoppent sur la question de la contribution des diffuseurs. On cherche en effet ici à implanter un modèle qui ne correspond pas tout à fait aux réalités de ce milieu puisque les diffuseurs dans ces domaines ne se considèrent pas nécessairement comme les « employeurs » des artistes avec qui ils travaillent. En conséquence, une contribution d'employeur à certains avantages sociaux peut sembler une incongruité.

Ce bilan du comité permanent pointe certaines difficultés qui résultent de l'infrastructure mise en place par les dispositions des lois sur le statut de l'artiste. Ces dernières feront l'objet d'un nouvel examen mené par l'ancien ministre de la Culture, Jean-Paul L'Allier en 2010 (L'ALLIER *et al.*, 2010). Le rapport L'Allier fait également état de plusieurs limites importantes dans le régime de travail proposé par les deux lois sur le statut de l'artiste. En plus de constater l'échec de l'application de la loi de 1988 – aucune entente collective n'a été conclue par les associations visées plus de 20 ans après son entrée en vigueur – le rapport souligne aussi les limites de ce modèle qui cherche à implanter dans le milieu des arts des pratiques devenues régulières dans les autres milieux de travail. En effet, dans les milieux artistiques, le recours aux moyens de pression de la part des employés (grèves) comme des employeurs (lock-out) est très rare, sinon inexistant, tout comme l'arbitrage. Ainsi, les associations du secteur se trouvent de facto dans un régime de travail figé dans lequel elles n'ont que très rarement un réel pouvoir de négociation.

En définitive, la première décennie du 21^e siècle se conclut sur des constats difficiles pour le paradigme de l'artiste-employé. Pourtant, le gouvernement du Québec et le réseau d'associations dans le secteur n'abandonnent pas leurs ambitions. Le gouvernement cherchera notamment de nouvelles inspirations dans les modèles étrangers, dans le cadre du rapport préparé par Martine d'AMOURS (2012a et b) qui identifie les modèles mis en place à ce chapitre dans six pays. Or, on ne verra pas au cours de la seconde décennie du 21^e siècle de grandes initiatives visant à améliorer les conditions de vie et de pratique des artistes, comme cela a été le cas dans la première décennie. Pourtant, la nouvelle politique culturelle du Québec, intitulée *Partout la culture* (MCCQ, 2018a), n'en affirme pas moins le désir du

gouvernement « d'intensifier » son action en matière de protections sociales des artistes. Si celles-ci ne font pas l'objet de grands projets, c'est sans doute parce que les énergies de l'État sont alors accaparées par l'émergence de nouveaux enjeux, notamment les liens arts/affaires dans le cadre de la philanthropie, le développement durable en culture et la montée de la culture numérique; trois préoccupations, nous le verrons, qui viendront toutes influencer le développement du nouveau paradigme de l'artiste-entrepreneur.

Le paradigme de l'artiste-entrepreneur

Au début des années 2000, le discours économique de l'État québécois sur la culture demeure bien ancré dans la perspective des industries culturelles. Par exemple, dans l'avant-propos de la politique du cinéma et de la production audiovisuelle, on présente la vision gouvernementale de la manière suivante : « le gouvernement cherche à protéger, accroître et faire connaître la richesse de la culture cinématographique québécoise passée, présente et à venir et à consolider la santé économique d'un secteur qui crée des dizaines de milliers d'emplois au Québec » (MCCQ, 2003, p. 6). On reconnaît ici l'objectif classique des politiques industrielles orientées vers un objectif de création d'emplois dans un secteur donné et donc de stimulation de l'économie nationale. Or, le discours de l'État québécois sur les liens entre l'économie et la culture s'est tranquillement modifié au cours de la période étudiée, si bien que la nouvelle politique culturelle de 2018 adopte une approche beaucoup plus large par rapport au monde des affaires et à l'innovation entrepreneuriale. En effet, il ne s'agit plus seulement de mettre en place une politique industrielle, mais bien de traiter l'entrepreneuriat comme un mécanisme de soutien à la création et aux créateurs eux-mêmes en faisant une promotion large d'une culture entrepreneuriale. C'est l'évolution de ce discours sur l'entrepreneuriat culturel que nous souhaitons retracer ici en montrant comment le paradigme de l'artiste-entrepreneur s'est progressivement développé dans les politiques culturelles québécoises, en parallèle du paradigme plus classique de l'artiste-employé.

Dès le début des années 2000 apparaît dans les documents de politiques une préoccupation qui gagnera en influence dans les années subséquentes : la dépendance aux subventions. Le même document qui propose d'opérer le « virage ressources humaines » discuté dans la section précédente, note, en effet, du même souffle que plusieurs structures des milieux culturels souffrent d'une « dépendance face aux subventions gouvernementales » (MCCQ, 2000, p. 11). Le gouvernement de Lucien Bouchard est alors engagé dans des efforts considérables pour l'atteinte du déficit zéro, ce qui impose un contrôle serré des dépenses de l'État. Plus que cela, on commence à noter à l'époque dans les milieux culturels une certaine sclérose du système de financement des arts qui ne fait que reconduire, année après année, les mêmes subventions aux mêmes organismes, ce qui tend à bloquer les nouveaux prétendants à une subvention et les nouvelles initiatives. On note également dans le même plan d'action quelques dispositions sur l'entrepreneuriat culturel. Or, l'approche demeure ici relativement classique, alors que le gouvernement propose des subventions pour la phase de démarrage des entreprises, ainsi que l'accès au capital de risque ou aux garanties de prêt.

C'est quelques années plus tard que le changement de perspective en faveur de l'entrepreneuriat s'amorce véritablement, avec la publication du *Bilan du Comité permanent sur l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes* (MCCQ, 2008) évoqué dans la section précédente. Alors que le comité juge que certaines mesures associées au développement d'un filet de sécurité sociale se trouvent « en difficulté », il argumente qu'on ne peut poursuivre le développement du filet de sécurité sociale pour les artistes uniquement dans le cadre fourni par les lois sur le statut de l'artiste et plaide ainsi pour que le gouvernement se dirige « vers de nouvelles perspectives ». Il faut particulièrement investir le domaine fiscal selon le comité puisque celui-ci est propre à favoriser « le développement du marché de l'art et, par le fait même, l'investissement de fonds privés dans l'art » (MCCQ, 2008, p. 7). C'est donc à dire que la solution au manque de ressources dans les milieux artistiques passe ici par un investissement accru du secteur privé et le rôle du gouvernement dans une telle perspective est de soutenir et stimuler cet investissement. On reconnaît l'influence du modèle américain de politique culturelle – dit de l'État facilitateur – qui contribuera à jeter les bases d'un chantier qui sera au cœur de plusieurs politiques publiques dans les années suivantes.

Deux ans plus tard, le rapport L'Allier (L'ALLIER *et al.*, 2010) semble d'ailleurs aller dans le même sens. Le rapport suggère, en effet, que l'entrepreneuriat peut représenter une solution d'avenir pour les milieux culturels et artistiques : « Il faut sortir des vieux préjugés des années 60-70 qui voulaient que les grandes entreprises étaient, par définition, à abattre et à affaiblir pour mieux servir les travailleurs avec lesquels elles doivent composer et sans lesquels elles ne peuvent se développer » (L'ALLIER *et al.*, 2010, p. 7). Si l'approche par rapport au secteur privé demeure ici relativement classique – il s'agit de renforcer le secteur privé en tant qu'employeur des artistes – la position peut néanmoins étonner de la part d'un comité chargé d'étudier l'infrastructure juridique qui encadre les relations de travail dans les milieux artistiques. Or, dès l'introduction, le rapport soutient que l'État québécois semble être allé aussi loin que possible pour soutenir les artistes et c'est pourquoi le comité ne demande pas d'investissements supplémentaires substantiels. Il ne s'agit certes pas de faire table rase des mesures en place pour soutenir les artistes, mais bien d'encourager l'élaboration d'une coalition favorisant le développement des arts dans laquelle l'État québécois n'est pas le seul pourvoyeur, mais où le secteur privé a aussi un rôle à jouer.

Ainsi, il semble bien que les limites, voire les échecs, constatés au regard du paradigme de l'artiste-employé ont ouvert la porte à une plus grande implication du secteur privé dans les milieux culturels québécois. Si l'État québécois semble, en effet, avoir atteint les limites de sa « capacité de payer » et que les tentatives de mise en place de protections sociales financées par les employeurs se sont heurtées au caractère atypique des relations de travail dans les métiers artistiques, l'une des solutions consiste à se tourner vers les mécènes privés. L'une des premières initiatives mises en place par le gouvernement du Québec à ce chapitre, dès 2005, est le programme *Mécénat Placements Culture*⁷ qui vise à stimuler les dons

7. De sa création en 2005 à 2014, le programme portait le nom de Placements Culture (MCCQ, 2018b).

philanthropiques destinés aux organismes culturels québécois grâce à un financement de contrepartie offert par l'État. Dès le départ, le programme connaîtra un grand succès auprès des organismes culturels, les demandes pour l'appariement des dons dépassant l'enveloppe budgétaire prévue. Malgré ce nouvel enthousiasme pour la philanthropie privée, le gouvernement considère toujours en 2013 que le Québec est « en retard » par rapport à d'autres juridictions en Amérique du Nord, et commande un rapport (Groupe de travail sur la philanthropie culturelle, 2013) à un comité présidé par l'homme d'affaires et mécène Pierre Bourgie. Ce groupe, formé surtout de gens d'affaires, doit analyser les causes du retard et fournir au gouvernement des recommandations pour le combler. Le rapport constate que si le programme gouvernemental a des effets positifs sur le financement des organismes culturels, ceux-ci ont de grandes difficultés à tisser des liens avec des donateurs potentiels, particulièrement ceux provenant du milieu des affaires, et à mener efficacement des campagnes de financement. Par conséquent, l'une des premières recommandations du groupe de travail est d'œuvrer au développement de ce savoir-faire dans les milieux culturels, notamment par l'accompagnement des organismes, en favorisant les maillages entre les deux milieux qui se côtoient encore trop peu. Cela implique pour eux de travailler sur la gouvernance des organismes de telle sorte que des gens d'affaires soient invités à siéger aux conseils d'administration. Bien au-delà de la simple injection de fonds en provenance du secteur privé via la philanthropie, c'est plutôt à un véritable rapprochement entre les milieux des arts et des affaires qu'invite le rapport.

À ce chapitre, il faut par ailleurs souligner que le rapprochement s'était amorcé sous l'influence des politiques culturelles municipales, particulièrement à Montréal où se trouvent rassemblées l'élite économique et une grande concentration d'artistes. La première politique culturelle de la ville (Ville de Montréal, 2005) a, en effet, été bâtie en partie sur les préceptes de l'économie créative et dans la perspective de faire de Montréal une « métropole culturelle ». La politique fait une grande place à l'entrepreneuriat culturel en soulignant par exemple la nécessité de développer les liens entre le milieu des affaires et les artistes ou en développant des mises en marché mieux adaptées à la concurrence. La politique sera d'ailleurs suivie deux ans plus tard par l'organisation d'un grand sommet pour développer un plan d'action (Ville de Montréal, 2007) en vue d'atteindre cet objectif, sommet coorganisé par le milieu culturel, les trois paliers de gouvernement et le milieu des affaires.

Ce mouvement vers le secteur privé et les préceptes de l'entrepreneuriat est également observable à la même période dans d'autres documents de politiques qui s'attaquent à d'autres enjeux. C'est le cas d'abord dans l'élaboration des politiques gouvernementales sur le développement durable. En effet, à la suite de l'adoption de la Loi sur le développement durable, les différents organes de l'appareil de l'État sont ainsi tenus de se doter de plans d'action en la matière. Le ministère de la Culture développera trois plans successifs au cours de la période étudiée (MCCQ, 2009; 2013; 2016) ainsi que l'*Agenda 21 de la culture* (MCCQ, 2012). L'analyse comparative de cette suite de documents montre bien la transformation du discours gouvernemental sur la culture. Le tout premier plan situe, en effet, la préoccupation pour le développement durable dans le prolongement de la convention sur la diversité culturelle qui vient d'être adoptée à l'UNESCO, à la suite notamment

des efforts du Québec. Le document présente d'ailleurs un survol historique de la discussion internationale sur le sujet en amalgamant certains moments importants du discours sur la diversité biologique et du discours sur la diversité culturelle. Dans cette perspective, les mesures déjà prises par le gouvernement pour soutenir les artistes semblent en adéquation avec l'esprit du développement durable, celles-ci étant de nature à favoriser la « réduction des inégalités sociales et économiques ». Le langage économique reste très peu présent dans ce premier plan d'action, le discours sur les inégalités sociales étant plus proche de ce que nous avons décrit comme le paradigme de l'artiste-employé. Cela va toutefois changer profondément dans le cadre de *l'Agenda 21 de la culture*. Ce document, qui inscrit l'action du Québec dans la mouvance internationale sur ces questions⁸, se base sur la reconnaissance de la culture comme « quatrième pilier » du développement durable au côté du développement économique, de l'inclusion sociale et de l'équilibre environnemental. Le document cherche ainsi à établir des liens entre ces quatre types de préoccupations et à montrer comment la culture peut contribuer à l'ensemble de ces dimensions. Quatre des 21 objectifs ont trait aux liens entre culture et économie, parmi lesquels on trouve « valoriser l'entrepreneuriat culturel sous toutes ses formes » ou encore « favoriser l'adhésion des gens d'affaires au rôle de la culture dans le développement en favorisant la collaboration entre milieux culturels et milieux d'affaires » (MCCQ, 2012, p. 13-14). Si le plan d'action de 2013 semble être essentiellement une reconduction du plan 2009, le plan d'action de 2016 en revanche embrasse définitivement ces objectifs en intégrant des actions visant à développer les liens entre culture et économie.

À la même époque, le gouvernement adopte aussi une stratégie pour le développement de la culture numérique (MCCQ, 2014) qui affiche des préoccupations similaires en matière de développement des liens entre culture et économie. Puisque le numérique vient bouleverser considérablement le monde de la culture, la stratégie soutient qu'il est désormais nécessaire de repenser plusieurs aspects du modèle d'intervention gouvernemental dans le domaine. On retient particulièrement pour notre propos le troisième objectif qui cherche à « créer un environnement propice au développement du numérique ». Dans cette perspective, le gouvernement semble chercher à ménager les deux paradigmes de développement que nous avons décrits : « Il importe d'assurer une juste rémunération de la création et d'améliorer les conditions de pratique pour éviter que nos créateurs et, par conséquent, notre culture s'appauvrissent », mais aussi : « Le modèle économique numérique doit s'avérer équitable et financièrement profitable pour tous ceux qui y contribuent » (MCCQ, 2014, p. 12).

8. *L'Agenda 21* est un document qui a d'abord été adopté à l'échelle internationale par l'Organisation des Nations Unies en 1994, à Rio de Janeiro, dans le cadre de la Conférence des Nations Unies sur l'Environnement et le Développement (ONU, 1992). Les États signataires manifestaient ainsi leur engagement envers le développement durable sous divers aspects. Ce premier document évoque peu la culture, mais un nouvel agenda 21 portant spécifiquement sur la culture est adopté en 2004 par l'organisation Cités et Gouvernements Locaux Unis, qui réunit de nombreuses villes à travers le monde incluant Montréal et Québec (CGLU, 2004). C'est donc à la suite de la signature de ce deuxième document international par ses deux villes les plus importantes que le gouvernement québécois adopte son propre Agenda 21 de la culture.

*

* *

À la suite des développements dans les politiques culturelles québécoises au cours des deux dernières décennies, nous nous trouvons désormais devant un modèle hybride qui combine les deux paradigmes de soutien au travail artistique. La nouvelle politique culturelle gouvernementale (MCCQ, 2018a) est d'ailleurs le reflet de cette hybridité. D'une part, l'objectif 2.5 cherche à « améliorer les conditions socioéconomiques des artistes professionnels et des travailleuses et travailleurs culturels » (MCCQ, 2018c, p. 9), en développant des mesures propres à leur offrir un filet de sécurité sociale. Malgré les revers et le constat de certaines limites au cours des deux dernières décennies, le gouvernement continue de promettre un régime de relations de travail fonctionnel dans les milieux artistiques et d'envisager la mise en place d'un filet de sécurité sociale complet incluant régimes de retraite et assurances collectives. D'autre part, la nouvelle politique ajoute un ensemble de mesures qui visent à développer « l'entrepreneuriat culturel et l'originalité des modèles organisationnels ». Cette vision gouvernementale de l'entrepreneuriat dont il souhaite maintenant faire activement la promotion sur l'ensemble de son territoire et dans l'ensemble des milieux artistiques s'est nourrie des différents documents de politiques élaborés au cours des années précédentes. Ainsi, « le gouvernement du Québec compte soutenir l'entrepreneuriat culturel et sensibiliser les intervenants à l'importance de repenser les modèles d'affaires et d'innover en matière de gouvernance et de financement, notamment en ayant recours à des approches socialement responsables » (MCCQ, 2018a, p. 44). Un tel énoncé peut être vu comme l'accumulation des discours sur l'entrepreneuriat élaborés au fil des ans. Il s'agit d'une forme élargie d'entrepreneuriat qui ne se confine plus uniquement aux simples « industries culturelles », mais qui se nourrit explicitement des apports du secteur privé, en matière non seulement de financement, mais aussi de gouvernance des organisations, sans toutefois abandonner la dimension « sociale », qui rend plus acceptable une telle conception du travail artistique aux yeux de plusieurs acteurs du milieu.

La vision gouvernementale actuelle du travail artistique est sans doute le reflet des mentalités qui circulent plus largement parmi les professionnels de la culture au Québec. Si le discours managérial et entrepreneurial faisait, à une certaine époque, l'unanimité contre lui dans les milieux artistiques et intellectuels (CHIAPELLO, 1998), des recherches récentes (SIROIS et BELLAVANCE, 2018) ont, en effet, plutôt montré que ces milieux professionnels, particulièrement de la jeune génération, se montrent beaucoup plus ouverts à de telles conceptions, sans toutefois renier les idéaux d'indépendance de la création ou les valeurs sociales qui peuvent y être attachées. Ces idéaux, associés à la figure mythique de l'artiste de la bohème historique (WHITE et WHITE, 2009), sont fortement ancrés dans l'imaginaire des milieux artistiques et contribuent à situer la création au-delà de l'économie capitaliste et de sa commercialisation. On reconnaît ici la première position théorique identifiée par Menger que nous rappelions en ouverture de ce texte, proche de la conception de « l'art pour l'art », dans laquelle les artistes ne devraient répondre qu'aux impératifs propres à la création. En un sens, la mise en place de mesures de soutien à la création constitue la réponse du gouvernement du Québec à cette première conception

du travail artistique. Le développement d'un milieu professionnel stable et bien portant – que nous avons nommé ici paradigme de l'artiste-employé – représente en quelque sorte le prolongement d'une telle conception puisqu'il ne s'agit pas seulement d'offrir ponctuellement des sommes d'argent à des créateurs, mais plutôt de mettre en place un écosystème qui leur permettra de développer leur démarche à long terme dans ce qui pourra devenir une véritable « carrière » artistique. La seconde position théorique identifiée par Menger, soit l'inscription de l'art dans l'économie de marché, a constitué dans un premier temps une occasion de poursuivre le développement de ce paradigme de l'artiste-employé. En ajoutant à son action une dimension d'industrie culturelle – pleinement assumée et dénuée de la dimension critique entendue dans les écrits de l'École de Francfort – l'État québécois cherchait avant tout à multiplier les occasions d'emploi pour les créateurs. L'émergence du paradigme de l'artiste-entrepreneur n'aura lieu qu'au moment où prendra racine au Québec la quatrième position théorique⁹ identifiée par Menger, celle selon laquelle les artistes et les créateurs sont devenus des piliers du développement économique. Une telle position, promue avec vigueur par certains leaders des milieux artistiques et culturels au début de la période étudiée, amène un véritable renversement de la conception de la relation entre l'État et les artistes; ces derniers n'étant plus à garder à distance de l'économie, mais plutôt de véritables agents de son renouveau.

Les politiques publiques adoptées par un État constituent presque invariablement une forme d'arbitrage par rapport aux demandes exprimées par ses citoyens, celles-ci étant souvent contradictoires. Dans le cas qui nous occupe, les principes fondamentaux qui ont mené à l'élaboration de politiques de soutien au travail artistique convoquent tour à tour deux « registres de valeurs » (HEINICH, 2017, p. 245) distincts qui correspondent aux deux paradigmes présentés ici.

Dans le premier cas, le paradigme de l'artiste-employé convoque un registre de valeurs éthiques puisque l'on cherche ici à atteindre une forme de justice sociale et d'équité permettant aux travailleurs des milieux culturels d'avoir accès à des conditions de travail équivalentes à celles qui prévalent dans d'autres secteurs, voire correspondant aux meilleures pratiques dans le domaine des ressources humaines. Comme nous l'avons montré, le paradigme a aussi permis de développer tout un milieu associatif qui s'apparente aux milieux syndicaux et qui favorise l'établissement d'une certaine fraternité ou une solidarité sociale entre les acteurs (artistes, travailleurs culturels, patrons d'entreprise culturels) exerçant dans le milieu. Dans une perspective morale, le paradigme cherche ainsi le développement de solutions collectives qui pourront bénéficier à l'ensemble des acteurs.

En revanche, le paradigme de l'artiste-entrepreneur convoque, sans surprise, un registre de valeurs associé au monde économique et commercial. Dans les milieux

9. La troisième position identifiée par Menger, soit l'effet dissolvant sur l'esprit du capitalisme d'une culture hédoniste, ne semble pas avoir trouvé place dans les politiques culturelles québécoises, ce qui en soi montre bien la prégnance du discours économique dans les dernières décennies.

culturels, c'est généralement la valeur d'innovation qui est d'abord mise de l'avant, celle-ci étant commune aux milieux artistiques et aux milieux économiques. Ainsi, il s'agit de trouver de nouvelles solutions à des situations complexes, de valoriser la liberté d'agir et la créativité des individus, de favoriser le développement, qu'il soit de nature esthétique ou organisationnelle (BOLTANSKI et CHIAPELLO, 1999). Ainsi, le paradigme encourage plutôt des solutions individualisées qui doivent être réinventées en fonction de situations particulières, en encourageant une certaine originalité des solutions proposées et des moyens mis en place pour y arriver. Si les mises en commun sont évidemment possibles, voire valorisées comme source d'innovation potentielle, le paradigme favorise néanmoins une forme de compétition entre les acteurs qui sont fortement incités à se démarquer et à trouver de nouvelles sources de financement en dehors de celles qui sont habituellement reconnues.

La coexistence des deux paradigmes au sein d'une même politique gouvernementale qui se veut cohérente, et plus largement au sein des milieux artistiques, peut parfois entraîner ce que Nathalie Heinich appelle des « dissonances axiologiques » (HEINICH, 2017, p. 277), ces moments d'incompréhension ou de confrontation qui surviennent lorsque les acteurs en présence convoquent des registres de valeurs distincts pour discuter d'une situation donnée. Par exemple, au sein du milieu associatif créé dans le cadre du paradigme de l'artiste-employé, les valeurs associées à ce nouvel esprit entrepreneurial peuvent sembler inadéquates.

Mais les deux paradigmes ne sont pas toujours en opposition franche, bien que les registres de valeurs sur lesquels ils se fondent, le registre éthique et le registre économique, puissent paraître contraires l'un à l'autre (HEINICH, 2017). Alors qu'ils entrent en tension, un ensemble de positions mitoyennes apparaît. C'est le cas notamment de la figure du travailleur autonome, position ambivalente qui peut alternativement être associée aux travailleurs qui multiplient les employeurs comme à ceux qui créent leur propre emploi. Cette ambiguïté peut être vue comme la clé de voûte de la juxtaposition des deux paradigmes dans les politiques culturelles du Québec. Alors que la figure du travailleur autonome permet d'envisager comme un entrepreneur l'artiste qui réalise de manière concomitante plusieurs contrats avec des employeurs différents dans le paradigme de l'employé, elle permet tout autant de concevoir les entrepreneurs qui se trouvent non seulement au cœur du deuxième paradigme, mais qui ne font désormais qu'un avec les artistes tout en devenant de véritables moteurs économiques. Ces deux interprétations de la figure du travailleur autonome comme entrepreneur montrent son caractère inclassable, qui se trouve à la source de plusieurs difficultés rencontrées par l'État dans ses tentatives de mise en œuvre de protections sociales pour les artistes. Or, face à ces difficultés, le paradigme de l'entrepreneur est lui-même adapté à la réalité des milieux artistiques en proposant aux artistes de s'inspirer de « l'entrepreneur social », une conception qui a connu un grand succès dans les milieux artistiques au cours des dernières années (DEFALVARD, 2019), puisqu'elle permet de combiner les valeurs de justice sociale et de développement économique associées à l'un et l'autre des deux paradigmes présentés ici. La notion d'entrepreneuriat elle-même s'en trouve ainsi élargie : il ne s'agit plus seulement d'atteindre l'objectif de faire des profits, mais plus largement d'avoir le « sens des affaires », c'est-à-dire de pouvoir saisir les possibilités de développement dans plusieurs sphères de l'activité humaine.

Or, si le discours entrepreneurial a été particulièrement prégnant au cours de la période étudiée, celui-ci s'est accompagné de la montée d'un discours apparenté en provenance du milieu des affaires : le discours managérial (CHIAPELLO, 1998; CHAPAIN *et al.*, 2018). Ce dernier a exercé une influence considérable non seulement sur le second paradigme, mais aussi sur le premier. Cette influence est particulièrement notable dans les efforts de développement de la formation continue que nous avons évoqués dans notre présentation du paradigme de l'artiste-employé. En invitant les milieux artistiques à se « professionnaliser », les formations ont offert un ensemble d'outils de gestion, incluant la gestion de sa carrière artistique, voire la gestion de soi. Cette offre de formation se situe précisément à l'intersection des deux paradigmes : d'un côté, elle s'inscrit dans une démarche plus large qui tente d'améliorer les conditions de pratique des artistes, mais de l'autre, elle mise alors sur le développement des habiletés de gestion des artistes et de leurs capacités entrepreneuriales.

Comme nous l'avons vu, le paradigme de l'artiste-entrepreneur est effectivement né en partie d'une certaine fatigue de l'État à se voir confiné au rôle de principale, voire de seule source de revenus des artistes. Si ce second paradigme cherche indéniablement à diversifier les sources de revenus des artistes, il n'en demeure pas moins qu'il demande aussi des investissements de l'État. Ces investissements sont toutefois différents. Plutôt que d'assumer son rôle d'État-providence, l'État se fait ici investisseur, stimulateur de croissance, « bougie d'allumage » de ces « nouvelles pousses entrepreneuriales ». Or, ce faisant, l'État modifie considérablement la façon dont on traite le risque artistique dans nos sociétés. Le paradigme de l'artiste-employé cherchait à créer des milieux de travail dans lesquels les artistes pourraient avoir accès à des conditions avantageuses et stables, indépendamment des succès et des échecs de leur démarche artistique. On mettait ici en place une forme de socialisation du risque artistique, alors assumé par la collectivité. En se déplaçant vers le paradigme de l'artiste-entrepreneur, on lie le risque artistique au succès ou à l'échec de l'entreprise, en amalgamant innovation artistique et entrepreneuriale, produisant de facto une forme de privatisation de ce risque. Comme le statut d'entrepreneur offre bien peu de protection sociale, on est ainsi en droit de se demander dans quelle mesure ces nouveaux entrepreneurs culturels seront audacieux dans les choix artistiques sur lesquels ils bâtiront leur entreprise. À terme, si nos infrastructures artistiques et culturelles fluctuent au gré des succès et des échecs commerciaux, on peut aussi se demander dans quelle mesure ce nouveau paradigme sera propice à l'innovation artistique, tout comme à l'innovation entrepreneuriale.

Ultimement, le travailleur artistique reste une figure difficilement classable. À la question qui ouvrirait notre réflexion – l'art est-il un travail? – l'État québécois répond à travers les deux paradigmes que nous avons décrits dans cet article. Or, face aux limites observées dans la mise en œuvre de l'un et l'autre de ces deux paradigmes, force est de constater que le problème posé par l'ambiguïté de ces travailleurs atypiques demeure entier.

Guillaume SIROIS

Université de Montréal
guillaume.sirois@umontreal.ca

Martine EL OUARDI

Université de Montréal
martine.elouardi@unil.ch

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Martine El Ouardi est détentrice d'une maîtrise en science politique de l'Université de Montréal et doctorante à l'Université de Lausanne. Ses recherches croisent la sociologie politique, la sociologie de la culture et les études urbaines. Son travail de maîtrise a fait l'objet d'une publication dans la revue *International Journal of Urban and Regional Research*. Ses travaux actuels portent sur la politique visuelle dans les mobilisations urbaines contemporaines.

Guillaume Sirois est professeur agrégé au département de sociologie de l'Université de Montréal depuis 2018. Spécialiste des milieux artistiques et culturels, ses recherches portent sur les discours experts et institutionnels dans le monde des arts, sur l'économie créative et la culture matérielle, ainsi que sur les bouleversements qu'entraîne l'arrivée des technologies numériques dans les milieux culturels. Ses recherches ont été publiées dans des ouvrages collectifs et revues scientifiques, notamment *The Journal of Art Management, Law & Society*, *l'International Journal of Cultural Policy* et *Recherches en communication*.

ABSTRACT

Guillaume SIROIS and Martine EL OUARDI, Artist employee or artist entrepreneur:
The evolution of a double discourse in Quebec cultural policies

This article analyzes the vision of artistic work held by the Quebec government in its cultural policies since the early 2000s. It argues that two development paradigms have been promoted over the period: *the artist employee paradigm*, which, while recognizing the atypical nature of artistic work, seeks to normalize this condition by offering the social benefits generally associated with employee status, and *the artist entrepreneur paradigm*, which seeks to turn artists into independent entrepreneurs capable of succeeding in a market economy. The sources of the first paradigm can be found in the laws on the status of artists, adopted in the late 1980s, which led to the institutionalization of a number of associations dedicated to improving working conditions, while the second paradigm was born of a mutation in the relationship between culture and the economy with the arrival of the discourse on the creative economy. An examination of cultural policy documents then reveals that the second paradigm was superimposed on the first, albeit without completely replacing it. This article concludes with a discussion that considers the dissonances between these two paradigms that coexist in cultural policies as well as certain points of junction.

Keywords: artistic work; cultural policies; Quebec; artist; paradigm; employee; entrepreneur; values

BIBLIOGRAPHIE

AZZARIA, Georges

- 2015 « Un bilan de la loi de 1988 sur le statut de l'artiste », *Cahiers de la propriété intellectuelle*, 27 (3) : 951-969.

BARRIÈRE, Mireille

- 2013 « Les conditions de travail des artistes de la scène au Québec (1893-1914) : une profession en construction », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 67 (2) : 137-163.

BELLAVANCE, Guy et Jonathan ROBERGE

- 2013 « Le Conseil des arts et des lettres du Québec : une analyse de son environnement institutionnel et financier », *Bulletin d'histoire politique*, 21 (2) : 136-150.

BELLEY, Serge et Diane SAINT-PIERRE

- 2017 *L'administration des territoires et les instruments de l'action publique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

BOLTANSKI, Luc et Ève CHIAPELLO

- 1999 *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.

BOUQUILLON, Philippe (dir.)

- 2012 *Creative Economy, Creative Industries : des notions à traduire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.

CHAPAIN, Caroline, Sandrine EMIN et Nathalie SCHIEB-BIENFAIT

- 2018 « L'entrepreneuriat dans les activités créatives et culturelles : problématiques structurantes d'un champ d'étude encore émergent », *Revue de l'Entrepreneuriat*, 17 (1) : 7-28.

CHIAPELLO, Ève

- 1998 *Artistes versus managers : le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Éditions Métailié.

CHOKO, Maude

- 2017 « Le travailleur derrière le produit artistique : la protection de "l'artiste" dans ses rapports de travail avec les personnes qui retiennent ses services en vertu de l'interprétation donnée à la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma* », *Les Cahiers de droit*, 58 (1-2) : 203-239.

Cités et Gouvernements Locaux Unis (CGLU)

- 2004 *Agenda 21 de la culture*. [https://arts-ville.org/wp-content/uploads/2017/10/Agenda21DeLaCulture_2004.pdf].

CRABTREE, Benjamin F. et William L. MILLER

- 1992 « A template approach to text analysis: Developing and using codebooks », dans : Benjamin F. CRABTREE et William L. MILLER, *Doing Qualitative Research*, Newbury Park, CA, Sage Publications, p. 93-109.

DE BEUKELAER, Christian et Kim Marie SPENCE

- 2019 *Global Cultural Economy*, New York, Routledge.

DE CARVALHO, Anithe

- 2013 « Quand l'art vaut de l'or : Le programme *La culture en entreprise* de l'organisme Culture pour tous et l'artiste en tant que médiateur-manager », *Recherches sociographiques*, 54 (1) : 127-147.

DEFALVARD, Hervé (dir.)

- 2019 *Culture et économie sociale et solidaire*, Fontaine, PUG.

- DOYLE, James E. et Biljana MICKOV (dir.)
2016 *The Creative City: Vision and Execution*, Londres, Routledge.
- DURER, Victoria, Toby MILLER et Dave O'BRIEN
2018 « Towards Global Cultural Policy Studies », dans : Victoria DURER, Toby MILLER et Dave O'BRIEN (dir.), *The Routledge Handbook of Global Cultural Policy*, New York, Routledge, p. 1-16.
- ESPING-ANDERSEN, Gøsta
1990 *The three worlds of welfare capitalism*, Princeton, Princeton University Press.
- GALLOWAY, Susan et Stewart DUNLOP
2007 « A critique of definitions of the cultural and creative industries in public policy », *International Journal of Cultural Policy*, 13 (1) : 17-31.
- GATTINGER, Monica et Diane SAINT-PIERRE
2010 « The Neoliberal Turn in Provincial Cultural Policy and Administration in Québec and Ontario. The Emergence of "Quasi-Neoliberal" Approaches », *Canadian Journal of Communication*, 35 (2) : 279-302.
- HÄYRYMEN, Simo
2013 « A Centralised Market Orientation: The Implicit Determinants of Finnish Cultural Policy in 1990-2010 », *International Journal of Cultural Policy*, 19 (5) : 623-640.
- HEINICH, Nathalie
2017 *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard.
- HESMONDHALGH, David, Melissa NISBETT, Kate OAKLEY et David LEE
2015 « Were New Labour's Cultural Policies Neo-Liberal », *International Journal of Cultural Policy*, 21 (1) : 97-114.
- MCGUIGAN, Jim
2016 *Neoliberal Culture*, Cham, Springer.
- MENGER, Pierre-Michel
2002 *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil.
2007 « Un marché du travail d'exception. L'intermittence dans les arts du spectacle est-elle viable et à quel prix? » *Raison présente*, 163-164 : 115-133.
- Organisation des Nations Unies
1992 *Agenda 21*. [<https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/Agenda21.pdf>].
- PAQUETTE, Jonathan et Carl DHOLANDAS
2022 « Cultural Policy in Canada: An Institutional Perspective », dans : Devin BEAUREGARD et Jonathan PAQUETTE (dir.), *Canadian Cultural Policy in Transition*, Londres, Routledge, p. 48-62.
- PAQUETTE, Jonathan, Carl DHOLANDAS et Devin BEAUREGARD
2022 « Canadian Cultural Policy: Policy rationale, values, and debates », dans : Devin BEAUREGARD et Jonathan PAQUETTE (dir.), *Canadian Cultural Policy in Transition*, Londres, Routledge, p. 63-82.
- PYYKKÖNEN, Miika et Heidi STAVRUM
2018 « Enterprising Culture: Discourses on Entrepreneurship in Nordic Cultural Policy », *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 48 (2) : 108-121.
- SAINT-PIERRE, Diane
2001 *La Politique culturelle du Québec de 1992 : continuité ou changement?* Thèse de doctorat, École nationale de l'administration publique.

- 2021 « Québec and Its Cultural Policies: The Affirmation of a National Identity, a Distinct Culture, Creative and Open to the World », dans : Diane SAINT-PIERRE et Monica GATTINGER (dir.), *Cultural Policy: Origins, Evolution, and Implementation in Canada's Provinces and Territories*, Ottawa, University of Ottawa Press, p. 191-267.

SAINT-PIERRE, Diane et Alexandre COUTURE GAGNON

- 2017 « Culture, langue et diversité culturelle de nations minoritaires : Les cas du Québec et de la Catalogne, des territoires... en partage? », dans : Serge BELLEY et Diane SAINT-PIERRE (dir.), *L'administration des territoires et les instruments de l'action publique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 269-299.

SIROIS, Guillaume et Guy BELLAVANCE

- 2018 « Organisations émergentes du monde de l'art : une analyse de l'hybridité des logiques d'action », *Recherches en communication*, 47 : 89-107.

TÉTU, Martin

- 2017 « Les artistes émergents et l'autonomie de soi par la "gestion de carrière" », *Nouvelles pratiques sociales*, 29 (1-2) : 52-71.

THROSBY, David

- 2010 *The Economics of Cultural Policy*, Cambridge, Cambridge University Press.

WHITE, Harrison C. et Cynthia A. WHITE

- 2009 *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion.

ZIMMER, Annette et Stefan TOEPLER

- 1996 « Cultural Policies and the Welfare State: The Cases of Sweden, Germany, and the United States », *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 26 (3) : 167-193.

Annexe : Liste des documents de politiques

Communautique, Direction de la coordination des interventions territoriales et du développement culturel numérique

- 2016 *Rapport synthèse : documentation des usages et processus d'implantation de Fab Lab, de Médialab et de makerspace, dans les institutions culturelles québécoises*. [<https://dev.communautique.quebec/wp-content/uploads/2016/10/rapport-synthese-20-10-16.pdf>].

D'AMOURS, Martine

- 2012a *La protection sociale des artistes et autres groupes de travailleurs indépendants : analyse de modèles internationaux – cadre d'analyse et synthèse des résultats*, ministère de la Culture et des Communications, Québec. [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Protection_sociale_artistes_Cadre_analyse_synthese.pdf].

- 2012b *La protection sociale des artistes et autres groupes de travailleurs indépendants : analyse de modèles internationaux – fiches descriptives par pays*, ministère de la Culture et des Communications, Québec. [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Protection_sociale_artistes_Fiches_pays.pdf].

Groupe de travail sur la philanthropie culturelle, Gouvernement du Québec

- 2013 *Rapport du groupe de travail sur la philanthropie culturelle : Vivement, pour une culture philanthropique au Québec!* [<https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/rapport-philanthropie-culturelle-06-2013.pdf>].

L'ALLIER, Jean-Paul, Denis BOUTIN et André SASSEVILLE

- 2010 *Rapport du Comité L'Allier sur la démarche de réflexion avec les associations concernées par l'application des lois sur le statut des artistes*, ministère de la Culture et des Communications, Québec. [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Rapport_LAllier_mars_2010.pdf].

Ministère de l'Emploi et de la Solidarité sociale (MES), ministère de la Culture et des Communications (MCCQ), Gouvernement du Québec

- 2000 *Vers une approche globale visant le soutien à la création d'emplois et la formation continue dans le secteur culturel : proposition du groupe de travail interministériel.* [https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/39734].
- 2005a *Stratégie québécoise de développement des ressources humaines en culture : évaluation de l'axe 2 Accès à la formation continue – Rapport d'étude.*
- 2005b *Stratégie québécoise de développement des ressources humaines en culture : rapport d'étude – enquête auprès de participants à des sessions de formation dans le cadre du projet pilote de formation continue en culture.* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/publications/rapport_mess-mcc.pdf].
- 2005c *Évaluation de l'axe 2 - Formation continue de la Stratégie québécoise de développement des ressources humaines en culture : Rapport synthèse.* [https://www.emploi Quebec.gouv.qc.ca/publications/pdf/00_etude_evalaxe2.pdf].

Ministère de la Culture et des Communications, Gouvernement du Québec

- 1992 *La politique culturelle du Québec : notre culture, notre avenir.* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/politiqueculturelle1992_complet_ROC.pdf].
- 2002 *Pour une politique québécoise du cinéma et de la production audiovisuelle : document de consultation.*
- 2003 *Politique québécoise du cinéma et de la production audiovisuelle : pour mieux porter le Québec à l'écran.* [https://mcc.gouv.qc.ca/publications/politique_qc_cinema.pdf].
- 2004a *Pour mieux vivre de l'art : portrait socioéconomique des artistes.* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/portrait-socioeconomie.pdf].
- 2004b *Pour mieux vivre de l'art : cahier de propositions.* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/publications/cahier-propositions.pdf].
- 2004c *Pour mieux vivre de l'art : plan d'action pour l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes.* [https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/49134].
- 2005a *Rapport d'activité pour l'année 2004-2005 du Comité permanent et Secrétariat permanent à la condition socioéconomique des artistes.* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/rapport-activite-2004-05-mvla.pdf].
- 2005b *Annexe au rapport d'activité pour l'année 2004-2005 du Comité permanent et Secrétariat permanent à la condition socioéconomique des artistes.* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/annexe-2004-05-mvla.pdf].
- 2006 *Rapport d'activité pour l'année 2004-2005 du Comité permanent et Secrétariat permanent à la condition socioéconomique des artistes.* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/rapport-activites-0506.pdf].
- 2007a *Intérêt des membres de l'AQAD, du CMAQ, du RAAV, de l'UNEQ et d'auteurs dramatiques à adhérer aux projets de retraite et d'assurance collective.* [https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/45701].
- 2007b *Intérêt des membres de la GMMQ, l'APASQ, l'ARRQ et la SPACQ à adhérer aux projets de régime de retraite et d'assurance collective.* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/enquete-associations32-1.pdf].
- 2008 *Bilan du Comité permanent à l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes sur son rôle, son mandat, sa composition et la mise en oeuvre du plan d'action « Pour mieux vivre de l'art ».* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/bilan-mvla-juillet08.pdf].
- 2009 *Notre culture, au cœur du développement durable : plan d'action de développement durable 2009-2013.* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/developpement-durable.pdf].
- 2010 *Québec Horizon Culture : Bilan 2010* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/BilanQuebecHorizonCulture2010.pdf].

- 2012 *Culture aujourd'hui demain : Agenda 21 de la culture du Québec.*
- 2013 *Plan d'action de développement durable 2013-2015.* [https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/adm/min/securite-publique/publications-adm/plans-action/PL_developpement_durable_MSP_2013_2015.pdf?1572285240].
- 2014 *Pour occuper l'espace numérique : stratégie culturelle numérique du Québec.* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/Strategie_culturelle_numerique/MCC-StrategieNumerique-HR.pdf].
- 2016 *Plan d'action de développement durable 2016-2020.* [<https://www.mcc.gouv.qc.ca/index-i%3d3355-p%3d782.html>].
- 2017a *Plan d'action pour la musique.* [https://mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/grands_dossiers/Plan_action_musique/NAPPERON-Plan-action-musique-WEB.pdf].
- 2017b *Partout, la culture : politique québécoise de la culture – projet pour consultation.* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/grands_dossiers/PolitiqueQcCulture/PartoutLaCulture.pdf].
- 2018a *Partout, la culture : politique culturelle du Québec.* [https://mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/Politique_culturelle/PartoutlaCulture_Polculturelle_Web.pdf].
- 2018b *Mécénat Placements Culture : rapport d'évaluation.* [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Programmes/Rapport-MPC-FINAL_pour_diffusion__2018-10-04.pdf].
- 2018c *Partout, la culture : politique culturelle du Québec - plan d'action gouvernemental en culture 2018-2023.* [https://mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/Politique_culturelle/Plandactionculture20182023_web.pdf].

Secrétaire du Conseil du Trésor

- 2016 *Plan d'action de développement durable 2016-2020.* [https://www.tresor.gouv.qc.ca/fileadmin/PDF/publications/padd_1620.pdf].

Ville de Montréal

- 2005 *Montréal, métropole culturelle : politique de développement culturel de la Ville de Montréal 2005-2015.* [<http://ville.montreal.qc.ca/culture/sites/ville.montreal.qc.ca/culture/files/politi1.pdf>].
- 2007 *Plan d'action 2007-2017 – Montréal, métropole culturelle.* [http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/pa0717_fr/media/documents/plan_daction_2017_final.pdf].
- 2017 *Montréal, métropole culturelle : conjuguer la créativité et l'expérience culturelle citoyenne à l'ère du numérique et de la diversité – politique de développement culturel 2017-2022.* [http://ville.montreal.qc.ca/culture/sites/ville.montreal.qc.ca/culture/files/politique_culturelle_130617.pdf].