

Université de Montréal

UNE ÉTUDE DES CONDITIONS D'EFFECTUATION DU TRAVAIL ARTISTIQUE.

**ORGANISATION PAR PROJET ET PLURIACTIVITÉ DANS LE MONDE DES ARTS
NUMÉRIQUES MONTRÉALAIS**

par Hugo George

École de Relations Industrielles

Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de M. Sc

en Relations Industrielles

Octobre, 2018

© Hugo George, 2018

Université de Montréal
Faculté des Études Supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Une étude des conditions d'effectuation du travail artistique : organisation par projet et pluriactivité dans
le monde des arts numériques montréalais.

Présenté par :
Hugo George

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Isabelle Martin, présidente-rapporteuse
Philippe Barré, directeur de recherche
Ian MacDonald, membre du jury

Résumé

Le travail des artistes constitue un objet de recherche peu étudié en sciences sociales, particulièrement en ce qui concerne les conditions d'effectuation du travail et d'emploi. C'est pourquoi notre recherche a pour objectif d'étudier les conditions d'effectuation du travail artistique, c'est-à-dire *comment les artistes en arts numériques à Montréal effectuent-ils leur travail en contexte d'organisation par projet et de pluriactivité ?*

Ce projet se base sur deux axes. Le premier concerne l'organisation du travail par projets qui caractérise le travail artistique, et le second axe concerne le recours contraint à la pluriactivité.

L'organisation par projets implique un lien contractuel à court-terme aligné sur la durée du projet et une différenciation à l'interne très marquée. Par conséquent, les artistes adoptent le travail autonome et recourent au portage salarial, c'est-à-dire qu'ils sont assujettis à une forme hybride de salariat pendant la durée du contrat, du projet. En ce qui concerne la pluriactivité, celle-ci recoupe toutes les activités et les sources de revenus que cumulent simultanément les artistes et qui constituent autant de stratégies de socialisation des coûts et des risques. Ces activités peuvent être artistiques, comme la création et la diffusion, para-artistiques, comme l'enseignement ou le travail en milieu culturel, ou non-artistiques.

Notre recherche étant de nature qualitative, nous adoptons une approche empirique à partir d'une méthodologie compréhensive et biographique. Nous avons réalisé douze entrevues semi-dirigées centrés sur le parcours de vie des participants.

Mots-clés : approche biographique, méthodologie compréhensive, organisation du travail par projet, pluriactivité, centre d'artistes autogéré.

Abstract

The work of artists represents an under-researched topic in the field of labour studies. Thus, this research aims to investigate the conditions in which artistic work is realized. In other words, we wonder *how the work of digital artists in Montreal is realised according to the forms of organisation and activities?*

To proceed, we will explore two main axes. The first axe focuses on how the organization of labour is, on one hand, project-based, and how artistic work involves, on the other hand, a multicentric collaboration interdependence between artists and every actor in the art world. The second axe focuses on artistic activity, meaning artists work in standard jobs to finance their often unpaid or low-paid artistic activities. Thus, artists cumulate simultaneously artistic activities, such as creation and diffusion, para-artistic activities, such as teaching, and/or non-artistic activities, such as standard jobs.

Because our research is qualitative, we will use an empirical approach based on a comprehensive methodology and a biographical perspective. In other words, we will realise twelve semi-structured interviews centered on the life of our participants. Finally, we will complete those interviews with ethnographic observations, meaning socio-spatial annotations to situate socially and geographically the context of the interview.

Keywords: biographical approach, comprehensive methodology, pluriactivity, project-based organization of labour, self-run artistic centre.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	4
Abstract.....	5
TABLE DES MATIÈRES	6
Liste des sigles.....	9
Liste des abréviations	10
Remerciements	11
INTRODUCTION.....	12
CHAPITRE 1 – REVUE DE LITTÉRATURE	18
1.1 Sociographie des artistes et mondes de l’art.....	18
1.2 Organisation du travail et conditions d’emploi.....	30
1.2.1. Hybridité et carrière incertaine	30
1.2.2. Précarité, pluriactivité contrainte et socialisation des risques.....	31
1.3 Conditions d’effectuation du travail des artistes numériques au Québec	39
CHAPITRE 2 – PROBLÉMATIQUE	45
2.1 Proposition 1 : L’organisation par projet dicte les conditions d’effectuation du travail des artistes en arts numériques.....	46
2.2 Proposition 2 : L’activité du travail artistique prend la forme d’une pluriactivité contrainte dans les arts numériques.....	53
2.3 Présentation du modèle conceptuel	58
CHAPITRE 3 – MÉTHODOLOGIE.....	60
3.1 Caractéristiques du corpus des personnes interrogées.....	61
3.1.1 Délimitation du terrain d’enquête et constitution de l’échantillon.....	61
3.1.2 Les centres d’artistes autogérés comme terrain d’enquête : pertinence méthodologique et échantillonnage théorique.....	62
3.2 Cueillette des données : Méthode et outils.....	65
3.2.1 La méthode des récits de vie : une approche biographique.....	65
3.2.2 L’entrevue semi-dirigée : un premier outil compréhensif	67
3.2.3 L’observation <i>in situ</i> : un deuxième outil compréhensif.....	70
3.3 Organisation des données, analyse compréhensive et théorisation enracinée	73
3.3.1 Retranscription : révélation et restitution des interactions chercheur-acteur	73
3.3.2 Analyse thématique : déconstruction catégorielle et reconstruction typique	74
3.3.3 Théorisation et montée en généralité : typologies et conceptualisation.....	77
CHAPITRE 4 – FINANCEMENT ET REPRÉSENTATION COLLECTIVE : IMPACTS SUR L’EFFECTUATION DU TRAVAIL	79
4.1 La contribution des organismes de financement : effets de pilotage.....	80
4.2 Instances de représentation collective et individuelle : Canada, Québec, Montréal.....	84
4.2.1 Front des Artistes Canadiens (CARFAC) : une forme de syndicat professionnel	84
4.2.2 Alliance des Arts Médiatiques Indépendants (AAMI)	85
4.2.3 ARCA : Instance canadienne de représentation des centres d’artistes autogérés	85

4.2.4	Regroupement des Artistes en Arts Visuels du Québec (RAAV) : monopole de représentation sectorielle.....	86
4.2.5	Associations professionnelles et communautaires	87
CHAPITRE 5 – TRAVAIL PAR PROJET ET PLURIACTIVITÉ CONTRAINTE : ÉTUDE DE CAS D’UN CENTRE D’ARTISTES AUTOGÉRÉ.....		92
5.1	Présentation générale du CAA1	93
5.1.1	Histoire, financement et fonctionnement	93
5.1.2	Le CAA1 : un centre de services pour les artistes membres.....	96
5.1.3	La naissance d’un projet entre les artistes et le CAA1 : une économie relationnelle.....	99
5.2	Organisation du travail par projet en centre d’artistes autogérés : observation d’un projet-type	102
5.2.1	Présentation générale du PROJETYPE1	102
5.2.2	Chaînes de valeurs et interdépendances : quelques constats	104
5.3	Être employée au CAA1 : employeur classique, projets uniques et recours contraint à la pluriactivité	107
5.3.1	Relation salariale de travail : entre subordination et montée en responsabilité	107
5.3.2	Division sociale des tâches de travail : autonomie, fractionnement et concurrence	110
5.3.3	Incertitude et précarité : gestion des attentes, réactivité et communication.....	111
CHAPITRE 6 – TYPOLOGIES DES PARCOURS ARTISTIQUES : QUALIFICATION DE L’ORGANISATION PAR PROJET ET DE LA PLURIACTIVITÉ		117
6.1	Parcours « Expressif, Autonome, Citoyen »	120
6.2	Parcours « Expressif, Autonome, Stratégique ».....	126
6.3	Parcours « Expressif, Organisationnel, Citoyen »	133
6.4	Parcours « Instrumental, Organisationnelle, Stratégique ».....	140
6.5	Parcours « Expressif et Instrumental, Autonome et Organisationnel, Stratégique et Citoyen ».....	150
CHAPITRE 7 – DISCUSSION		161
7.1	L’organisation par projet dicte les conditions d’effectuation du travail	162
7.1.1	Un marché des prestations artistiques organisé par projets	163
7.1.2	Chaînes de valeurs et travail artistique : un système de relations de travail	165
7.1.3	Autonomie et subordination : hybridité des relations de pouvoir dans le travail artistique	172
7.2	L’activité du travail artistique prend la forme d’une pluriactivité contrainte.....	177
7.2.1	Variation interindividuelle de la pluriactivité contrainte et reproduction sociale	177
7.2.2	Pluriactivité de transition et réputation : mobilité statutaire et géographique.....	179
7.2.3	Précarité et activités défensives : rétributions symboliques et couverture du risque de sous-emploi.....	183
7.3	Le réseau façonne l’organisation du travail par projet et la valeur productive de la pluriactivité	185
7.3.1	Les réponses à l’incertitude : soutien du réseau et activités intensives	185
7.3.2	Variation typologique de la valeur productive des activités et influence du réseau	187
CONCLUSION.....		192
BIBLIOGRAPHIE.....		203
ANNEXES.....		210

ANNEXE 1 – COURRIEL ENVOYÉ AUX ARTISTES ET RELAYÉ DANS L’INFOLETTRE DU CQAM	210
ANNEXE 2 – LISTE DES ARTISTES	211
ANNEXE 3 – GUIDE D’ENTREVUE.....	212
ANNEXE 4 – BOUCLE HERMÉNEUTIQUE (D’APRÈS DESMARAIS, 2009 : 368)	214
ANNEXE 5 – CONTRATS TYPES DU CQAM.....	215
ANNEXE 6 – BARÈMES DE DIFFUSION DU CQAM.....	245
ANNEXE 7 – CADRE JURIDIQUE : LOIS SUR LE STATUT PROFESSIONNEL DES ARTISTES.....	255
TABLEAUX.....	258
TABLEAU 1 – MODÈLE CONCEPTUEL	258
TABLEAU 2 – PROFILS DES ARTISTES DE L’ÉCHANTILLON CLASSÉS PAR ANNÉE D’ANCIENNETÉ	259
TABLEAU 3 – DISPERSION DES THÉMATIQUES ABORDÉES PAR CHAQUE ARTISTE SELON LES DIMENSIONS DU MODÈLE CONCEPTUEL.....	260
TABLEAU 4 – TYPOLOGIE DES PARCOURS ARTISTIQUES.....	261
TABLEAU 5 – RÉPARTITION DE LA VALEUR PRODUCTIVE DES ACTIVITÉS EN FONCTION DES TYPOLOGIES.....	262

Liste des sigles

A.A.M.I : Alliance des Arts Médiatiques Indépendants

A.G.A : Assemblée Générale Annuelle

A.R.C.A : Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés

C.A : Conseil d'Administration

C.A.A : Centre d'artistes autogérés

C.A.C : Conseil des Arts du Canada

C.A.L.Q : Conseil des Arts et des Lettres du Québec

C.A.M : Conseil des Arts de Montréal

C.A.R.F.A.C : Front des Artistes Canadiens

COLL : Collectif artistique

C.J.E : Carrefour Jeunesse Emploi

C.Q.A.M : Conseil Québécois des Arts Médiatiques

O.B.N.L : Organisme à but non lucratif

PROJETYPE : Projet typique issu des entretiens et des observations

R.A.A.V : Regroupement des Artistes en Arts Visuels du Québec

R.C.A.A.Q : Regroupement des Centre d'artistes autogérés du Québec

Liste des abréviations

Cf. : Confère

Etc. : Et cætera

Ex. : Exemple

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude aux personnes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire :

J'exprime ma profonde reconnaissance envers les artistes et les gestionnaires d'organismes artistiques pour leur confiance et leur engagement. Ce mémoire leur est dédié et n'aurait vu le jour sans la richesse de leurs témoignages.

Je souhaite avant tout remercier mon Directeur de mémoire, Philippe Barré, pour le temps qu'il a consacré à me guider dans l'élaboration du cadre théorique et des outils méthodologiques indispensables à la conduite de cette recherche.

Merci à Isabelle Martin et Ian MacDonald pour leurs précieuses recommandations en tant que membres du jury.

Un grand merci à la professeure Pamela Lirio qui m'a donné, à plusieurs reprises, l'opportunité de parfaire mon expérience académique comme auxiliaire d'enseignement.

Je tiens également à souligner le rôle de l'équipe administrative de l'École de Relations Industrielles dans la tenue à jour de mes dossiers. Merci à Hélène Labrecque, Nabil Koriche, Aïcha Daes et Kim Arguin pour leur écoute et leur accompagnement.

Merci également au CPQ et à la Fondation-CRHA d'avoir cru en moi en m'attribuant la Bourse Ghislain Dufour 2018-2019.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers mes amis et collègues qui m'ont apporté leur soutien moral et intellectuel tout au long de mon cheminement : Sabrina Gobardham, Jonathan Michaud, Nicholas et Robert Tomasino, Guillaume Plourde, Laurence Derouin-Dubuc.

Un grand merci à Justine Charpenel pour avoir relu et corrigé mon mémoire. Ses conseils de rédaction ont été d'une aide immense.

Enfin, je remercie ma famille et mes parents pour leurs encouragements ainsi que ma conjointe, Aurore Carroué, pour son optimisme et son soutien de tous les instants à mes côtés.

INTRODUCTION

« *Mon métier et mon art, c'est vivre.* »

(Michel de Montaigne, *Essais*, II, 6, 1595).

Dans un contexte de recomposition du lien d'emploi, les travailleurs indépendants hautement qualifiés doivent aujourd'hui cumuler de façon discontinue des formes atypiques de travail telles que le travail à temps partiel, le travail autonome ou le travail temporaire (Béjaoui, 2012 : 39). Porteuses de liberté et d'autonomie en apparence, ces formes d'emploi sont néanmoins contraintes par le donneur d'ouvrage et amènent les travailleurs à assumer seuls le risque associé à l'activité (D'Amours, 2015). Ces travailleurs intellectuels s'inscrivent en effet dans un marché des prestations hautement concurrentiel et porteur d'incertitudes socio-économiques, à tel point que les courbes d'offre et de demande de travail sur le marché des prestations artistiques divergent toujours à mesure que l'activité se développe (Menger, 2009a : 34). Parmi ces travailleurs qualifiés, les artistes sont en effet ceux qui sont les plus touchés par l'incertitude, dans la mesure où les gains perçus sont inversement proportionnels au temps et à l'énergie investis¹. Or, paradoxalement, le travail artistique est peu étudié comme objet de recherche dans les sciences sociales, particulièrement en ce qui concerne les conditions d'effectuation du travail sous l'angle de l'emploi.

À partir d'un corpus théorique et conceptuel issu des relations industrielles et de la sociologie interactionniste, nous nous intéresserons à l'organisation du travail artistique. Notre cadre analytique s'inspire principalement des travaux de Pierre-Michel Menger dont l'approche socio-économique du travail artistique constitue une référence majeure dans le champ de recherche consacré au métier d'artiste. Menger y analyse de façon compréhensive l'activité artistique et apporte une étude approfondie des marchés du travail en qualifiant les formes d'organisation du travail et d'emploi des artistes.

Notre objet d'étude porte sur les conditions d'effectuation du travail dans le secteur des arts numériques à Montréal. Nous cherchons à identifier *quelles formes d'organisations et*

¹ Les artistes correspondent à la catégorie qui enregistre les plus forts écarts entre le niveau de formation et les espérances de gains (Menger 2010 : 3).

d'activités façonnent les conditions d'effectuation du travail artistique dans le secteur des arts numériques. Nous articulons cette question de recherche en deux propositions : premièrement, *l'artiste s'inscrit dans un environnement de travail organisé par projet* ; deuxièmement, en raison de cette forme de travail, *l'artiste est contraint de recourir à de la pluriactivité* à l'intérieur du monde de l'art (intra-artistique) et à l'extérieur (extra-artistique). Les acteurs mobilisés dans ce monde de l'art sont les acteurs institutionnels publics (conseils des arts), associatifs (centres d'artistes autogérés et organismes artistiques à but non lucratif) et individuels (artistes et collectifs d'artistes professionnels). C'est donc en partant de l'activité de travail que nous allons étudier les conventions, les mécanismes de coordination et les relations contractuelles qui organisent les conditions du travail artistique, tant sur l'environnement de travail par projet que sur les conditions d'effectuation du travail contraintes par la pluriactivité. Nous tenterons de cerner les activités dont la valeur est plus ou moins expressive, instrumentale et productive.

En plaçant l'artiste au centre de cette constellation d'acteurs que constitue un « monde de l'art », nous supposons que ce dernier négocie en permanence les tensions entre ses aspirations à réaliser des activités créatrices à valeur expressive et la nécessité de concilier avec des activités instrumentales contraintes par des besoins matériels (outils de création, alimentation etc.). Ce recours à de la pluriactivité intra et extra-artistique témoigne de la nécessité de rester visible dans un monde de l'art concurrentiel et constitue autant de stratégies déployées par les artistes pour faire face aux multiples sources d'incertitudes notamment engendrées par l'activité de création en tant que telle. Les facteurs d'incertitudes qui poussent les artistes à recourir à la pluriactivité sont notamment les risques professionnels, la faiblesse des rémunérations dérivées de l'activité artistique et le sous-emploi. Quant aux motivations qui poussent les artistes à recourir à de la pluriactivité, on trouve la recherche de sécurité économique, le statut social et l'autonomie vis-à-vis des multiples acteurs qui composent un monde de l'art. Mais qu'est-ce que la pluriactivité ?

La pluriactivité est le fait d'exercer simultanément plusieurs activités associées à des exigences professionnelles, elles peuvent être monétaires et non-monétaires. Trois catégories d'activités peuvent être distinguées : « les activités artistiques principales » qui réfèrent à la

pratique créatrice, « les travaux artistiques secondaires » périphériques au monde de l'art telle que l'enseignement ou la recherche académique (Menger, 2009a : 312) et les activités extra-artistiques de type alimentaire qui constituent des « ressources procurées par des emplois sans liens avec l'art » (Menger, 2009a : 312). Enfin, cette pluriactivité peut être « intensive », « de transition » ou « défensive » (Menger, 2015 : 9). Les formes intensives et de transition constituent des stratégies visant à accumuler du capital symbolique et à se différencier sur un marché des réputations hautement concurrentiel, tandis que la forme défensive constitue la forme de pluriactivité la plus contraignante.

Aujourd'hui, nous savons que la technologie numérique a une triple incidence sur la création de contenu culturel numérique, l'innovation pour s'adapter à la culture numérique et enfin la diffusion de contenu culturel numérique dans le but d'en assurer l'accessibilité (Nordicity, 2017). Face à ces enjeux, le gouvernement du Québec a amorcé en 2010 une stratégie numérique pilotée conjointement par le ministère de l'Économie, de la Science et de l'Innovation et par le ministère de la Culture et des Communications : le Plan Culturel Numérique. À ce titre, la ville de Montréal a affiché sa volonté d'accompagner ces nouveaux segments économiques, comme en témoigne la création du Printemps Numérique en 2015, événement annuel dédié à la création, la diffusion et la production numérique dans les secteurs de la culture et du divertissement (Quintas, 2016 : 27).

Jeune et très qualifiée, la main-d'œuvre des artistes en arts numériques est spécialisée dans des domaines à haute valeur ajoutée et s'inscrit sur un marché de l'emploi caractérisé par une organisation dont les cadences de travail sont discontinues et rémunérées par projets.

Compte tenu des compétences hautement spécialisées que requiert la technologie numérique, les artistes et les acteurs impliqués dans la réalisation d'une œuvre témoignent, à travers les chaînes de collaborations multiples, de stratégies de valorisation complexes et multilatérales qui sont discontinues et singulières à chaque projet. Ces valorisations multilatérales constituent donc autant de stratégies réputationnelles que déploient les artistes numériques. L'organisation par projet comme facteur d'incertitude créatrice contient donc autant d'aspects positifs et émancipateurs pour l'artiste, tels que l'autonomie et la liberté de

production, mais elle génère aussi de l'incertitude associée au train de vie et une dépendance socio-économique à l'égard des acteurs du monde de l'art dans lequel l'artiste s'inscrit.

Il semble que la sophistication des technologies évolue en parallèle avec la complexification du travail de conception de l'artiste et qu'elle amène ce dernier à développer des compétences hybrides. En effet, les liens de coopérations entre l'artiste et l'ingénieur prennent la forme d'une interdépendance et une certaine hybridité du travail effectué apparaît. Cette hybridité questionne la paternité de l'œuvre qui constitue, *de facto*, la somme des interactions entre l'artiste et les multiples contributeurs. La flexibilité fonctionnelle et numérique engendrerait alors une interdépendance dans la prise de décision au sein de chaque réseau de relations. Enfin, conformément aux travaux de Menger, la littérature sur les artistes en arts numériques révèle une division des tâches de travail sur un *continuum* englobant des activités routinières minimisant le risque à des activités maximisatrices de chances de réussite qui passent par de la prise de risque. Nous confronterons ces constats théoriques avec notre terrain.

En ce qui concerne notre méthodologie, celle-ci est inductive et s'appuie sur la méthode des récits de vie, qui a pour spécificité d'inscrire l'analyse de notre recherche sur une ligne de temps biographique. Nous avons mené des entretiens compréhensifs, combinant conduite semi-dirigée et description ethnographique de terrain, qui nous permettent de travailler à partir d'un matériau empirique constitué de douze récits contrastés.

Compte tenu de la valeur qualitative et de l'approche inductive de notre recherche, nous allons mettre l'emphase sur les trajectoires des participants en utilisant une méthode issue des récits de vie (Bertaux, 2010) et de la sociologie compréhensive (Ramos, 2011 ; Kaufmann, 2011). L'approche compréhensive permet de récolter les données brutes sur la base d'entretiens semi-dirigés et d'observations *in situ*. L'approche biographique permet, quant à elle, de faire dialoguer, d'une part, le temps biographique des artistes individuels avec le temps long des phénomènes observés et, d'autre part, d'accéder aux représentations que les acteurs ont de leur environnement indépendamment de notre cadre théorique. La pertinence de mobiliser ces deux approches tient à leur caractère dialectique, de telle sorte qu'une même phrase issue des *verbatim* pourra être interprétée à la fois dans une perspective compréhensive et biographique.

Ainsi, cette même phrase, dans une perspective compréhensive, pourra être interprétée à partir du modèle conceptuel issu de notre revue de littérature. Et dans le même temps, cette même phrase, dans une perspective biographique, pourra être interprétée sur la base des représentations que l'acteur se fait du phénomène étudié par le chercheur, soit les conditions d'effectuation du travail par projet et le recours contraint à la pluriactivité. L'enjeu est donc d'analyser d'une part ces entretiens dans une perspective compréhensive en s'appuyant sur notre modèle conceptuel et à d'autre part dans une perspective biographique en se basant sur une boucle herméneutique² des artistes de l'échantillon (cf. : Annexe 4).

Afin de ne pas tomber dans l'écueil de l'isolement individuel des récits de vie, l'analyse des entrevues pose un enjeu de montée en généralité. C'est pourquoi nous allons recourir à la méthode de la théorisation enracinée (Luckerhoff et Guillemette, 2012), qui permet de conceptualiser les données récoltées en une typologie des parcours artistiques. Le chapitre 5 est d'ailleurs consacré à l'analyse typologique des parcours artistiques dans la mesure où le contenu recueilli nécessite un traitement approfondi ainsi qu'un travail de regroupement entre ce qui relève de notre cadre conceptuel basé sur nos propositions de recherche (organisation par projet et pluriactivité contrainte) et ce qui a trait aux parcours biographiques. L'enjeu est donc d'articuler dans un rapport dialectique ces entités afin d'aboutir à une présentation typologique des parcours artistiques permettant de qualifier la nature de l'organisation du travail par projet ainsi que les formes que prennent la pluriactivité.

Dans un premier chapitre, nous effectuons un travail de recension bibliographique dans le champ du travail artistique, de l'organisation par projet, de la pluriactivité et du monde des arts numériques. Cette revue de littérature s'appuie essentiellement sur les travaux d'auteurs français, étatsuniens et québécois dont les champs de recherche font appel aux relations industrielles, à la sociologie et au droit.

Le deuxième chapitre énonce nos propositions de recherche ainsi que le modèle conceptuel qui permet d'étayer notre problématique.

² Définie comme la « théorie des opérations de la compréhension impliquées dans l'interprétation des textes, des actions et des événements » (Greish, 2015), l'herméneutique selon Desmarais vise à mobiliser « à la fois une théorie et une méthode pour produire du sens et du savoir à partir de cette vie que l'on vit » (Desmarais, 2009 : 368).

Le troisième chapitre fait une présentation détaillée des outils méthodologiques que nous choisissons d'employer pour mener notre enquête. Nous y décrivons l'approche biographique et les récits de vie, l'approche compréhensive qui recourt aux entrevues semi-dirigées et à l'observation *in situ*, et enfin la méthode de la théorisation enracinée qui permet une montée en généralité typologique des données empiriques.

Le chapitre quatre fait l'objet d'une étude de cas qui rend compte à la fois des caractéristiques organisationnelles et biographiques d'un centre d'artistes autogéré typique (le CAA1), de l'organisation du travail et des conditions d'effectuation de celui-ci dans le cadre d'un projet-type (le PROJETYPE1). Ce chapitre expose également le recours contraint à la pluriactivité dont témoignent les artistes-employés de CAA1.

Le chapitre cinq présente, de façon descriptive, les données empiriques que nous avons accumulées sur notre terrain d'enquête et cherche à opérer une montée en généralité à partir de notre cadre conceptuel et la création d'une typologie. Cette typologie des parcours artistiques permet de qualifier les formes de la pluriactivité au regard de leur nature (artistique, para-artistique, extra-artistique) et de leur utilisation (intensive, de transition, défensive). De la même manière, cette typologie permet de qualifier et de monter en généralité l'organisation par projet au regard des parcours des artistes de notre échantillon dans la mesure où elle regroupe les thématiques abordées par ces derniers.

Le chapitre six fait l'objet d'une discussion sur la pertinence d'analyser l'effectuation du travail par projet sous l'angle de la chaîne de valeurs et des relations de subordination. Ce chapitre analyse également la dimension contrainte de la pluriactivité au vu de la précarité des conditions d'effectuation du travail des artistes.

CHAPITRE 1 – REVUE DE LITTÉRATURE

« *La connaissance est une navigation dans un océan d'incertitudes à travers des archipels de certitudes.* » (Edgar Morin, *Sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, 2000)

De façon thématique et non chronologique, le chapitre 1 est composé de trois parties et recense les principaux travaux qui traitent des conditions d'organisation et d'effectuation du travail artistique.

La première partie de ce chapitre présente, d'une part, la représentation du travail artistique depuis la naissance des sciences sociales (Marx, Durkheim, Weber) à nos jours (Becker, Moulin, Menger). Cette première partie rend compte, d'autre part, des interactions entre les acteurs qui produisent des conventions sociales et organisent les mondes de l'art (Becker), le marché de l'art (Moulin) et le statut des artistes (D'Amours, Cornfield). Enfin, cette partie envisage l'effectuation du travail en actes, c'est-à-dire en décomposant de façon analytique le travail en une somme de tâches afin de qualifier les formes d'organisations de ce travail (Menger, François et Musselin). La seconde partie mobilise une littérature qui présente les caractéristiques générales (Menger) et spécifiques aux arts numériques (Fourmentaux) de l'organisation du travail par projet. Cette seconde partie donne également lieu à une présentation des conditions de travail précaires des artistes (D'Amours, Cornfield) où la pluriactivité prend plusieurs formes et apparaît comme une stratégie, tantôt contrainte et tantôt choisie, pour faire face à cette précarité (Menger). Enfin, la troisième partie se consacre aux conditions d'organisation et d'effectuation du travail spécifiquement dans le monde des arts numériques (Moulin, Fourmentaux, Poirier).

1.1 Sociographie des artistes et mondes de l'art

L'étude du travail artistique semble émerger en même temps que les premiers travaux de classification des groupes sociaux. Ainsi, avec la révolution industrielle, les sociologues commencent à s'intéresser à la classe ouvrière et aux nouvelles formes de production d'un travail hiérarchisé et divisé scientifiquement, comme peuvent en témoigner les premières

monographies de Frédéric Le Play sur le milieu ouvrier (Le Play, 1877). L'essor du capitalisme industriel est également le théâtre de luttes sociales qu'il convient d'encadrer, c'est la mission conférée aux relations industrielles et plus largement l'objet d'étude d'une discipline naissante : les sciences sociales. Les travaux du philosophe Karl Marx donnent alors un tournant paradigmatique aux sciences sociales.

Afin d'illustrer sa thèse sur l'asymétrie des rapports de forces, Marx utilise la figure de l'artiste dans deux paradigmes visant à critiquer la responsabilité des acteurs dans la polarisation des ressources que génère le système capitaliste. Dans un premier temps, le philosophe aborde la notion de talent comme marqueur de différenciation. Autrement dit, un acteur qui se démarque de la masse des travailleurs, l'« armée de réserve » (Marx, 1845), incarne la figure du génie : « la concentration exclusive du talent artistique chez quelques individualités, et corrélativement son étouffement dans la grande masse des gens, est une conséquence de la division du travail » (Marx, 1845 : 434). Si la thèse du philosophe est influencée par l'attribution d'une causalité aux facteurs strictement économiques et historiques, elle pose les jalons d'une théorie du talent artistique qui dépasse la définition limitée à l'expression d'une forme de génie inné. Ainsi, dans un deuxième temps, Karl Marx utilise la figure de l'artiste comme métaphore du travailleur affranchi du système capitaliste :

« Raphaël, aussi bien que n'importe quel autre artiste, a été conditionné par les progrès techniques que l'art avait réalisés avant lui, par l'organisation de la société et la division du travail qui existaient là où il habitait, et enfin par la division du travail dans tous les pays avec lesquels la ville qu'il habitait entretenait des relations. » (Marx, 1845 : 433)

L'activité artistique illustrée par Marx incarne donc la vision romantique et fantasmée que la société porte encore de nos jours sur ces travailleurs. Enfin, Marx considère le travail artistique comme la forme de travail la plus expressive grâce à la possibilité d'épanouissement et d'autonomie qu'offrent les conditions de sa réalisation. Autrement dit, le travail artistique est le plus expressif et le plus épanouissant.

Dans la conception de Marx, est considéré artiste tout individu qui possède ses outils de production et contrôle les différentes étapes de réalisation de son travail. Plus généralement, les

artistes admis au sens marxiste englobent toutes les travailleuses et tous les travailleurs qui détiennent leurs moyens de production, sur un modèle proche de celui de l'artisan : « Dans une société communiste, il n'y aura plus de peintres, mais tout au plus des gens qui, entre autres choses, feront de la peinture » (Marx, 1845 : 434).

Durkheim, quant à lui, pose les jalons d'une sociologie scientifique en étudiant les faits sociaux tels que le suicide et l'éducation (Durkheim, 1893). Le fondement de cette analyse est déterministe et considère l'individu comme un agent destiné à agir de façon convenue. Sous cet angle, l'artiste fait figure d'anomie, soit l'inverse de tout équilibre social :

« L'art [...] est absolument réfractaire à tout ce qui ressemble à une obligation, car il est le domaine de la liberté. C'est un luxe et une parure qu'il est peut-être beau d'avoir, mais que l'on ne peut pas être tenu d'acquérir : ce qui est superflu ne s'impose pas. Au contraire, la morale, c'est le minimum indispensable, le strict nécessaire, le pain quotidien sans lequel les sociétés ne peuvent pas vivre. » (Durkheim, 1893 : 14)

En Europe, la première moitié du XXe siècle voit naître plusieurs courants en sciences sociales. L'École des Annales est créée en 1930 par un Français et un Allemand, elle apporte une première historiographie populaire qui amènera, dans le versant sociologique, l'École de Francfort à s'inscrire dans le prolongement de la pensée marxiste à travers l'étude des inégalités de richesses et de pouvoirs entre les classes sociales de façon structuraliste.

Père de l'individualisme méthodologique, le sociologue Max Weber a, quant à lui, construit dans ses travaux une analyse du capitalisme fondée sur le rôle de la bureaucratie dans le contrôle de la production comme instrument de la rationalité individuelle. Autrement dit, Weber accorde une rationalité limitée à l'individu :

« Dans le domaine de la science, on est certain de ne pas avoir affaire à une 'personnalité' quand on voit celui qui devrait se consacrer à un objet et en être l'imprésario accompagner celui-ci sur la scène, chercher à se légitimer par du 'vécu' et se demander : Comment prouver que je suis davantage qu'un simple spécialiste, comment trouver quelque chose à dire qui se distingue, dans sa forme ou dans son contenu, de tout ce qui a été dit avant moi ? [...] Il n'en va pas autrement pour les artistes. » (Weber, 1917)

De l'autre côté de l'Atlantique, l'École de Chicago est créée en même temps que l'urbanisation de cette ville, qui abrite le premier foyer multiethnique nord-américain. La ville de Chicago constitue alors un terreau fertile pour étudier les inégalités entre les groupes sociaux ainsi que les normes sociales. Initiée par Everett Hughes et repris par des sociologues contemporains, dont Howard Becker, l'École de Chicago s'appuie sur une méthodologie inductive qui fait de l'interaction le principal facteur explicatif des comportements individuels et collectifs.

Ces derniers vont donner naissance à une sociologie plus compréhensive des groupes sociaux et notamment des professions (Menger, 2014). La particularité de cette école est d'étudier des faits microsociologiques à partir d'observations de terrain et de monter en généralité les variabilités contextuelles afin de créer des *concepts* globalement peu étudiés en sociologie classique comme la folie, la déviance, ou des acteurs sociaux tels que les joueurs de jazz ou les fumeurs de marijuana.

L'objectif ultime de ce courant est de montrer qu'il existe au sein même des communautés d'*outsiders*, c'est-à-dire de groupes déviants, une régulation normative (Becker, 1985). Les chercheurs tentent également d'établir une certaine horizontalité des tâches et des rôles sociaux à partir du lien de dépendance qui s'établit entre un demandeur et un prestataire de service.

Ainsi, Hughes va au-delà de l'aspect prestigieux du métier en illustrant l'interdépendance de la relation prestataire-client (Hughes, 1976). Par exemple, un patient aura tout autant besoin du médecin pour être soigné que le propriétaire a besoin d'un plombier pour entretenir son bien immobilier ; de la même façon, un patient peut décider de se faire de l'automédication et les compétences du médecin seront dévaluées tout autant que le propriétaire peut dévaluer la valeur du métier de plombier s'il entretient lui-même son bien. C'est donc l'asymétrie des connaissances plus que la valeur d'expertise qui crée le rapport de dépendance entre l'offreur et le demandeur et qui met les deux acteurs dans une situation d'interactions stratégiques (Menger, 2015). Ce courant a eu du succès dans les années 1980 grâce à la modernisation des classifications professionnelles, où les artistes sont associés aux catégories socioprofessionnelles dites « intellectuelles » en France ou « créatives » dans le monde anglo-saxon (Menger, 2010).

Travailleur *a priori* expressif, car non subordonné par la relation salariale, l'artiste n'en reste pas moins dépendant d'une chaîne de valeur globale. C'est pourquoi il convient d'étudier l'artiste comme une forme de travailleur autonome, incarnation du travailleur flexible qui cumule des relations de salariat très brèves dans un environnement socio-économique défragmenté et incertain. En effet, compte tenu de ses relations contractuelles de plus en plus brèves, l'artiste est amené à composer avec une augmentation des contrats à durée déterminée et une intensification dans l'alternance des périodes de chômage et d'activité.

La sociologie s'est intéressée à l'art et aux artistes à partir de deux axes principaux. La première porte sur les relations entre l'art et la société en prenant pour point de départ des travaux fondateurs de Marx, de Durkheim, de Weber et de Moulin. L'art est étudié dans la matérialité des rapports sociaux, c'est-à-dire en partant principalement des interactions qui s'opèrent entre une pluralité d'acteurs impliqués dans l'activité de production artistique. La démarche originale de Raymonde Moulin est porteuse d'outils conceptuels nourris par de nombreuses observations empiriques qui se sont déroulées sur plusieurs décennies. L'auteure envisage les logiques d'acteurs sur les marchés des différents mondes de l'art et les mécanismes socio-économiques de construction de la valeur marchande et esthétique de l'art à travers les stratégies des différents acteurs : marchands d'art, conservateurs, critiques, collectionneurs, etc. (Moulin, 1997). Le second axe porte sur les professions artistiques. Ces travaux examinent la morphologie sociale des catégories professionnelles d'artistes selon les caractéristiques individuelles de ces derniers (trajectoires professionnelles, effets de génération, carrières, etc.). Notre recherche s'inscrit à l'intersection de ces deux axes. Nous nous situons notamment dans la lignée de l'approche interactionniste du champ du travail artistique initiée par Howard Becker.

C'est donc en étudiant les conventions, les mécanismes de réseautage et les relations contractuelles que les sociologues de l'École de Chicago, tel qu'Howard S. Becker, entendent étudier les professions par l'observation de « mondes » structurés par un marché et des acteurs qui collaborent et se coordonnent selon des variables contextuelles.

Le sociologue Howard Becker définit les mondes de l'art comme des réseaux de personnes où « tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune

des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art » (Becker, 1988 : 22).

Véritables écosystèmes, les mondes de l'art supposent la présence d'acteurs qui collaborent dans un réseau relationnel plus ou moins stable et sur une durée plus ou moins longue. Ce sont des acteurs stratégiques qui entretiennent une relation de dépendance économique et sociale. Au centre de cette constellation d'acteurs se situe l'artiste, qui négocie en permanence les tensions entre activités créatrices expressives et activités instrumentales contraintes par l'économie de marché. Ainsi, l'artiste collabore avec un ensemble d'acteurs et coordonne son activité en fonction d'un certain nombre de variables contextuelles.

D'un point de vue spatio-temporel, l'artiste adopte des rôles qui répondent aux attentes d'autrui selon l'étiquette que son environnement social lui assigne dans un temps synchronique, soit un temps immédiat, ou dans un temps diachronique, c'est-à-dire un temps biographique (Turner, 1956). Cet étiquetage, Becker le décrit comme étant des schèmes complexes de coopération où interagissent « médiateurs » et « spectateurs » du marché de l'art (Moulin, 1997) autour d'une « coopération structurée » que constitue un « monde de l'art » (Becker, 1988 : 76).

Globalement, les acteurs périphériques à l'artiste constituent un « personnel de renfort » (Becker, 1988), c'est-à-dire une main-d'œuvre « technico-artistique » (Charrieras, 2015) qui contribue à la réalisation de l'œuvre, sans laquelle l'artiste ne saurait produire son travail. De l'autre côté de la constellation gravitent les acteurs du marché de l'art, qui sont des spécialistes de la valeur esthétique et de la valeur économique (Moulin, 2010).

De cette façon, le chercheur peut établir une tendance, un espace social qui englobe le prisme large des différentes carrières artistiques. C'est ce qu'a réalisé Howard Becker à partir de ses recherches sur le monde des arts photographiques (Becker, 1988). Le sociologue y analyse moins la nature de la carrière artistique que le déploiement de rôles assignés par l'artiste lui-même et/ou par son public. Il distingue quatre types de rôles et de carrières que peut mener l'artiste. Le premier renvoie aux « professionnels intégrés », artistes qui détiennent « le savoir-faire technique, les aptitudes sociales et le bagage intellectuel nécessaires pour faciliter la réalisation des œuvres d'art. Comme ils connaissent, comprennent et utilisent couramment les

conventions qui régissent leur monde de l'art, ils s'adaptent aisément à ses activités ordinaires » (Becker, 1988 : 238-239) ; les artistes « naïfs » ou « populaires » quant à eux « ne peuvent s'appuyer sur aucun réseau de coopération déjà constitué. Ils travaillent seuls » (Becker, 1988 : 270). En somme, « ce n'est pas le caractère de l'œuvre qui fait la particularité de l'art naïf », estime H. Becker, mais son « indépendance à l'égard des conventions du moment » (Becker, 1988 : 274). Becker qualifie ces artistes de « francs-tireurs » au sens où ils « ont appartenu au monde officiel de leur discipline mais n'ont pu se plier à ses contraintes. Ils apportent des innovations que le monde de l'art ne peut accepter parce qu'elles sortent du cadre de sa production habituelle » (Becker, 1988 : 242). Becker conclut que ces statuts artistiques « suggèrent un modèle général d'interprétation applicable à tout monde social » (Becker, 1988 : 364-366) et ne se limitent donc pas aux mondes de l'art.

En ce qui concerne les auteurs contemporains dans la sociologie française, l'historienne de l'art Raymonde Moulin distingue classiquement deux marchés de l'art dans les arts visuels : le marché de l'art classé et le marché de l'art contemporain. La première catégorie d'œuvres est construite sur une tradition routinisée ; elle alimente un marché relativement homogène. La seconde, très diversifiée et très instable, alimente un marché dynamique et fragmenté, subdivisé en de multiples sous-segments. Le premier marché est large et stable, tandis que le second est étroit et évolutif. (Moulin, 2010 : 19)

Différents acteurs structurent donc les mondes des arts visuels. D'un côté, nous avons les acteurs d'une économie de marché, c'est-à-dire « des personnes privées, des institutions et des entreprises, ainsi que des marchands agissant pour eux-mêmes ou en tant qu'intermédiaires » (Moulin, 2010 : 11). De l'autre, nous retrouvons un ensemble d'acteurs qui contribuent à entretenir la valeur de l'œuvre et de l'artiste dans une économie réputationnelle, soit les conservateurs de musées et de fondations, les commissaires-priseurs, les critiques, les historiens de l'art, les investisseurs et les artistes eux-mêmes. Ces acteurs remodelent et réévaluent en permanence la valeur esthétique et l'authenticité d'une œuvre.

En ce qui concerne les artistes, les activités de prospection se déroulent essentiellement dans « les écoles d'art, les expositions collectives, mais aussi dans un grand nombre de

structures intermédiaires. Des lieux alternatifs (squats, friches industrielles) ont été investis par des collectifs d'artistes et des associations » (Moulin, 2010 : 67).

Si ces segments du marché de l'art sont tous deux confrontés à une incertitude en raison de l'asymétrie d'informations détenues par les acteurs, l'art contemporain est celui qui se situe au niveau maximal de l'incertitude, compte tenu de la volatilité de la valeur des œuvres. De fait, « une partie des transactions s'effectue dans la clandestinité et les phénomènes inquantifiables ou invisibles l'emportent sur les données apparentes et mesurables » (Moulin, 2010 : 7-8). En somme, « la maîtrise de l'information est l'équivalent pour l'art contemporain du savoir érudit pour l'art ancien » (Moulin, 1997 : 66).

Dans le détail, le marché de l'art classé est un marché très restreint mais qui constitue l'essentiel des transactions mondiales dans la mesure où il englobe une période historique très vaste. Il est aussi plus structuré que l'art contemporain, ce qui a pour effet direct de diminuer l'incertitude liée à l'investissement et aux valeurs des œuvres. De fait, il attire plus de capitaux et il bénéficie d'une relative stabilité. L'essentiel de ses activités de vente et de réseautage se déroule au sein même des musées et lors des ventes aux enchères, lesquelles sont gérées par une poignée de firmes mondiales d'expertise, telles que Drouot, Christie's et Sotheby's, pour n'en citer que trois.

C'est à partir des années 1960-1970 que le marché de l'art contemporain se structure autour d'un nombre restreint d'acteurs qui se répartissent l'équilibre des tâches économiques et réputationnelles. Si l'internationalisation du marché de l'art contemporain s'explique en grande partie par le rôle central de « l'articulation entre le réseau international des galeries et le réseau international des institutions culturelles », c'est véritablement dans les années 1990, à travers la mondialisation, soit l'intensification des échanges transnationaux entre réseaux de galeries et réseaux d'institutions culturelles, que le marché de l'art contemporain a accédé à la notoriété internationale (Moulin, 2010 : 24).

De fait, « le monde social des musées a tendance à se structurer par homologie avec le marché » (Moulin, 1997 : 67). En effet, contrairement à l'art classé, les activités de vente et de réseautage en art contemporain sont façonnées par « l'*aggiornamento* des musées, qui ont été

saisis par la fièvre de l'immédiat » (Moulin, 2010 : 24) et s'organisent à coups d'expositions temporaires et autres événements éphémères comme les festivals, ou récurrents comme la Biennale de Venise :

« Elles sont de grands moments de la sociabilité artistique et des lieux privilégiés d'échanges de l'information [...]. Les artistes eux-mêmes s'y trouvent confrontés à l'image sociale de leur œuvre ainsi qu'aux autres courants esthétiques. Ces manifestations exercent aussi, comme le Salon de Paris au XIXe siècle, une fonction de qualification des créateurs. Agissant en tant qu'académies informelles, elles participent à l'élaboration d'un palmarès des valeurs esthétiques et constituent les étapes obligées d'une carrière artistique du double point de vue de la réputation de l'auteur et du prix des œuvres. » (Moulin, 2010 : 25)

Classé ou contemporain, le marché de l'art apparaît donc comme un secteur d'investissement favorable aux acteurs financiers, car il détient des propriétés semblables à la spéculation : « capacité d'anticipation, intervention sur le temps court, action concertée, choix précis des objets sur lesquels faire porter les arbitrages » (Moulin, 2010 : 18). Celles-ci sont encore plus saillantes en art contemporain : « En 2002 et 2003, dans une période de faiblesse des revenus boursiers, l'art contemporain a constitué un placement alternatif et de plus en plus d'œuvres contemporaines ont été adjudgées en vente publique à plus d'un million de dollars, dès lors qu'il s'agissait d'œuvres en voie de starification » (Moulin, 2010 : 39).

De façon concomitante à la crise des années 1990 et de façon subséquente à son internationalisation, le marché de l'art contemporain a connu une restructuration de sa chaîne de valeurs. Les galeries, dynamiques adoptent alors une multiplicité de rôles, volatils et interchangeable, et deviennent « des metteurs en scène de l'art dans leurs espaces propres, minuscules ou démesurés » (Moulin, 1997 : 98), se convertissant en commissaires d'exposition dans des lieux alternatifs (Moulin, 2010 : 66). Les galeristes, tout comme les artistes, deviennent des travailleurs flexibles et pluriactifs en même temps que le marché transfère de plus en plus le risque sur les individus. Précaires et incertains, ces derniers doivent innover dans un environnement toujours plus compétitif et innovant. Tour à tour « agents des artistes » et « conseillers des collectionneurs », les galeristes deviennent responsables de « l'archivage des

œuvres et de leur diffusion « dans les centres d'art régionaux et les galeries étrangères » (Moulin, 2010 : 66).

De la même façon, l'environnement physique de travail est remodelé pour s'adapter à ces réalités mouvantes où l'incertitude est compensée par la socialisation, comme en témoigne la reconversion des galeries en « clubs de fréquentation, lieux de rencontre des amateurs potentiels que les plaisirs de sociabilité peuvent transformer en collectionneurs » (Moulin, 2010 : 66). Raymonde Moulin et Jean-Claude Passeron ont alors dressé dans leurs recherches une liste non exhaustive de ces critères : « l'indépendance économique (vivre de cette profession), l'autodéfinition (se déclarer artiste), la compétence spécifique (être diplômé d'une école d'art), la reconnaissance par le milieu artistique (quelque forme qu'elle prenne et quels que soient les juges) » (Moulin, 1997 : 249).

Selon cette perspective, une définition restrictive et figée de l'artiste professionnel s'avère alors vaine. Il convient plutôt d'étudier les jeux d'acteurs qui appliquent plus ou moins les critères énoncés ci-haut. L'étiquette ainsi posée par autrui à l'artiste pose alors la question du statut. Autrement dit, quels sont les critères qui permettent de cerner la professionnalité artistique ?

Le sociologue Pierre-Michel Menger y répond en considérant les artistes comme l'idéal typique le plus flexible des travailleurs dans un contexte post-industriel caractérisé par l'essor du secteur tertiaire et l'épuisement du triptyque salarial traditionnel état-employeur-syndicat. Menger propose donc un modèle d'analyse de l'action qui suit une sociologie « wébérienne » centrée sur l'autonomie, le contrôle et le statut du travailleur ancré dans son contexte. Le sociologue propose un moyen de comprendre ce que les mondes de l'art revêtent de multiple tant d'un point de vue institutionnel qu'au niveau individuel dans la réalité subjective de l'artiste. En présentant sa « théorie probabiliste de l'action », Menger cerne l'incertitude à laquelle les artistes sont confrontés quotidiennement et comment cette incertitude se situe au cœur des décisions que prend l'artiste (Menger, 2010).

Tantôt déterministe, tantôt interactionniste, la sociologie de l'action que théorise Menger offre la possibilité d'envisager les conditions d'effectuation du travail des artistes à la fois au

niveau individuel et au niveau collectif (Menger, 1994). Dans sa théorie de l'action, il demeure une tension que le sociologue ne cherche pas tant à diminuer, comme les acteurs étudiés, qu'à décrypter en adoptant une analyse horizontale de la valeur du travail et en prenant en compte les conditions dans lesquelles celui-ci est exécuté avec toutes les incertitudes qui peuvent lui être associées :

« Dans un cadre théorique d'analyse de l'action qui insiste sur la variabilité des conditions d'effectuation des actes de travail, ceux-ci, et les emplois dont ils sont l'assemblage, sont décomposables en des ensembles de tâches et de compétences. Et l'environnement dans lequel un travail est effectué est lui-même décomposable en une somme de relations entre ceux qui travaillent et en une variété de relations diversement récurrentes et prévisibles. » (Menger, 2015 : 24)

Menger considère que les inégalités de succès dans la carrière artistique supposent des inégalités de qualités perçues dans des relations de collaboration. Autrement dit, le public perçoit à un moment t les qualités d'un artiste qui placent ce dernier en concurrence, sur un marché de la distinction. Ces qualités distinctives constituent ainsi des « avantages cumulatifs » que l'artiste capitalise tout au long de sa carrière.

Néanmoins, cette capitalisation peut générer des inégalités potentielles identifiables au niveau du capital économique d'une part (finances personnelles), mais aussi selon le capital social (présence de la famille, des amis, des collègues), et le capital humain d'autre part (ensemble des expériences, des formations professionnelles et académiques, formation sur le tas, etc.). D'après le sociologue, ces trois types de capitaux sont interreliés : certains parents font en effet le choix d'inscrire très tôt leurs enfants dans les institutions les plus réputées, qui ont un certain coût économique, mais qui apportent tout à la fois des diplômes certifiant des compétences académiques et constituent un bassin de socialisation propice à l'intégration professionnelle (Menger, 2015).

En somme, la polarisation oligopolistique des richesses par une quantité restreinte d'acteurs, d'une part, et la division socio-économique du travail artistique qui en découle, d'autre part, expliquent à la fois les écarts importants de capitaux (économiques, relationnels, etc.), mais aussi le degré variable d'incertitude et de réussite des artistes. Ces derniers sont alors amenés à recourir à de multiples sources de revenus afin de pallier ces trois facteurs d'inégalités

de carrière autour des différents « mondes de l'art ». Ainsi, en raison de leur multi-appartenance dans ces mondes de l'art complexes, les artistes sont des travailleurs difficilement classables par catégories et évoluent dans une économie relationnelle où la coordination stratégique des ressources associée au carnet d'adresse du réseau devient centrale.

Les chercheurs français Pierre François et Christine Musselin ont, quant à eux, entrepris une étude comparative entre le monde musical et le monde universitaire qui a abouti à un modèle permettant de cerner le caractère multiple, mais très similaire, des mécanismes d'organisation et de coordination entre les acteurs de ces deux mondes (François et Musselin, 2015). Les auteurs font se rencontrer « la sociologie du travail » avec « la sociologie de l'emploi », en ce sens que la forme que prend le travail ne peut être envisagée sans les conditions d'exécution de celui-ci et vice-versa (François et Musselin, 2015).

Les résultats révèlent trois agencements typiques ordonnés d'une part en raison de la forme d'organisation des relations de travail, et d'autre part en fonction de la nature temporelle du contrat de travail : « Il faut accorder au moins autant d'importance au travail, [...], à sa nature (plus ou moins standardisée, plus ou moins spécialisée, plus ou moins collective) et à son organisation (Est-il précisément divisé ? Comment est-il contrôlé ?) » (François et Musselin, 2015 : 25). Ainsi, les chercheurs constatent que les « organisations éphémères » sont associées à un marché de l'emploi de type « contrats spots », là où les « quasi-firmes » s'inscrivent dans un marché aux emplois renouvelables. Quant aux « organisations permanentes », elles font face à un marché de l'emploi qui se caractérise en majorité par des contrats à durée indéterminée : « les dispositifs organisationnels de contrôle et d'intégration d'une part, les logiques concurrentielles et les mécanismes d'appariement d'autre part, s'ordonnent dans ces trois agencements selon des principes stabilisés et contrastés » (François et Musselin, 2015 : 25).

1.2 Organisation du travail et conditions d'emploi

1.2.1. Hybridité et carrière incertaine

D'après Pierre-Michel Menger, l'emploi des artistes est caractérisé par une organisation de leur travail par projets et une discontinuité des périodes de travail entretenue par un système de cotisations sociales pendant les périodes d'inactivités, une multiplicité d'employeurs et la pluriactivité (Menger, 2015). Enfin, Menger souligne que la motivation à s'engager dans une carrière artistique passe par la surestimation de ses talents et de ses chances de réussite.

Selon l'auteur, la compensation du faible niveau de revenu que génère la précarité des conditions socio-économiques des artistes passe par une emphase sur les multiples formes de rétributions, autres que strictement économiques. Ces rétributions peuvent être d'ordre psychologique (reconnaissance, sentiment d'efficacité personnelle, estime de soi, etc.) et passent par une socialisation des risques matériels, économiques et financiers (Menger, 2009a). Si le travail artistique est tout aussi identifiable que le travail d'artisan dans le découpage analytique des tâches de travail, il ne saurait se réduire à sa simple exécution et production par les artistes.

S'inspirant des travaux de Menger, l'urbaniste Elsa Vivant distingue trois modes d'organisation du travail artistique : « les entreprises employant un personnel à temps plein et sur contrat de longue durée (forme minoritaire), en particulier pour les activités d'encadrement ou dans les agences d'architecture » ; « la cession contractuelle d'une œuvre ou d'une prestation à un entrepreneur culturel (dans l'édition par exemple) » ; « le travail intermittent par projet avec un engagement temporaire et une rémunération au cachet » (Vivant, 2010 : 27). L'auteure précise que les métiers créatifs sont « généralement exercés en indépendant (architectes, auteurs, plasticiens), ou sont rémunérés par droits d'auteur. Les autres activités culturelles (artistes de spectacles) et d'interprétation sont exercées davantage en tant que salarié, mais avec un recours important aux contrats de courte durée. Par exemple, les artistes de spectacles sont pour 84% salariés, dont 81% en contrat à durée déterminée » (Vivant, 2010 : 27).

En somme, le maintien dans l'activité professionnelle des artistes résulterait d'un compromis, d'une tension, entre la satisfaction éprouvée par l'activité expressive et l'aliénation due à la valeur instrumentale du travail : « d'un côté, exercer un métier enviable offre souvent la capacité de choisir les cas et les problèmes à traiter, pour maximiser le potentiel formateur du travail en diminuant la routine. De l'autre côté, il faut maintenir une intensité de pratique suffisante, et donc entretenir une virtuosité de routine, pour diminuer les risques d'erreur. La routine a aussi une valeur protectrice » (Menger, 2014). Par conséquent, la prise de risque incombe également à l'activité artistique, dans la mesure où il ne peut y avoir de concurrence parfaite et donc d'anticipation à long-terme du marché.

1.2.2. Précarité, pluriactivité contrainte et socialisation des risques

Caractérisée par des « emplois multiples et un taux élevé de travail autonome » (Hill, 2014a), l'activité artistique est source de précarité car elle implique une individualisation de la relation d'emploi et génère une grande incertitude dans la carrière de ces travailleurs créateurs (Menger, 2009a). En ce qui concerne la situation de précarité vécue par les artistes, il semblerait que le cumul d'activités ponctuelles à la fois indépendantes et salariées réponde moins à une volonté d'autonomie qu'à « un mécanisme de diversification des risques qui peut s'apparenter à la gestion d'un portefeuille d'actifs, puisque le revenu salarié joint à un revenu indépendant incarne l'association entre la sécurité et le risque » (Menger, 2014 : 9).

D'une certaine façon, le recours à de la pluriactivité révèle à la fois la situation de précarité que vivent les artistes, mais également les mécanismes de compensation et le renouvellement de leur engagement dans l'activité professionnelle. Menger distingue trois types de pluriactivité. La première concerne la pluriactivité « de transition » qui « intervient lorsqu'il s'agit de gérer une mobilité – par exemple, l'emploi salarié demeure une solution sûre à l'abri de laquelle l'individu peut engager et tester une activité indépendante ; il en va ainsi dans les dispositions de soutien à la création d'entreprise en faveur des chômeurs » (Menger, 2015 : 9). Le second type est la pluriactivité de nature « défensive » ; en ce sens, elle constitue « un mécanisme de couverture du risque de sous-emploi qui concerne surtout les individus situés dans la zone basse des revenus non-salariés et qui cumulent les petits boulots » (Menger, 2015 : 9). Enfin, la pluriactivité « intensive » est « liée à la valorisation d'une compétence ou d'une

réputation sur plusieurs marchés de prestation : l'activité salariée et l'activité non salariée sont fortement complémentaires et concernent généralement des actifs situés dans la partie supérieure de la distribution des revenus » (Menger, 2015 : 9).

Compte tenu de l'individualisation du risque, l'artiste se retrouve confronté à autant de défis que devrait affronter une organisation constituée de salariés. Il peut en effet être amené à nouer, dans un contexte de projet, des relations à la fois de collaboration et de concurrence, mais il doit aussi faire face à la fluctuation des revenus et adapter sa stratégie en fonction des ressources disponibles : délégation de certaines tâches à d'autres professions/firmes d'une part, compensation des revenus par un recours contraint à de la pluriactivité d'autre part, soit un mécanisme de « gestion du risque d'activité par la combinaison d'activités différentes » (Menger, 2015 : 8).

Cependant, si les artistes assument individuellement les risques associés à la création et à la diffusion de leur travail, il existe néanmoins une socialisation du risque qui permet de diffuser l'incertitude associée à la profession (Menger, 2009). Selon l'auteur, « il est de l'essence des activités faiblement ou nullement routinières (dont les arts sont une incarnation paradigmatique) de réserver des satisfactions psychologiques et sociales proportionnées au degré d'incertitude sur les chances de réussite » (Menger, 1991 : 63). La socialisation du risque constitue donc un mécanisme de compensation que des travailleurs autonomes utilisent collectivement pour faire face à l'incertitude qui caractérise leurs relations d'emploi.

Ainsi, pour tenter de compenser cette forte incertitude associée à la profession artistique, l'État a, dans les années 1980, joué un rôle protectionniste au regard des conditions d'emploi et de travail des artistes, en échange de quoi ces derniers devaient produire des œuvres contribuant au rayonnement économique et culturel national. Cet « État-providence culturel » (Moulin, 1995) s'est donc proposé de socialiser le risque « économique » et le risque « esthétique » associé au travail artistique par le moyen de commandes publiques visant à favoriser la carrière d'artistes dont les disciplines sont traditionnellement peu valorisées, telles que la sculpture, la tapisserie ou le vitrail :

« Cette politique s'est caractérisée par l'abondance des crédits consacrés aux arts plastiques (leur montant a presque triplé entre 1981 et 1983) et par le foisonnement institutionnel. On a assisté à la multiplication des institutions artistiques, à l'accroissement en effectifs et en influence des professionnels de l'art, à la généralisation du recours aux experts et à la fonctionnarisation de beaucoup d'entre eux. La relance du marché s'est effectuée par un ensemble de mesures fiscales et législatives, par des mesures d'incitation au mécénat et par une grande politique d'achat d'œuvres d'art. » (Moulin, 2009)

Les travaux du sociologue Pierre-Michel Menger sur le monde des arts du spectacle abondent dans ce sens. L'auteur y expose l'avant-gardisme des systèmes de confrérie, d'école et de troupe artistique qui préexistaient à l'institutionnalisation des instances de représentations collectives telles qu'on les connaît aujourd'hui, sous forme de syndicat notamment (Menger, 2009a). D'après Menger (1991), quatre caractéristiques permettent de qualifier le travailleur intermittent du spectacle :

- 1- « Une modalité propre de carrière professionnelle, caractérisée par une succession d'emplois de courte durée » ;
- 2- « Un type spécifique d'organisation de la production artistique, l'organisation temporaire construite autour d'un projet (film, pièce de théâtre, spectacle musical, spectacle de danse, etc.) » ;
- 3- « Une configuration originale de la relation contractuelle d'emploi, puisque chaque artiste en activité peut avoir simultanément plusieurs employeurs et totaliser, en une année, plusieurs dizaines, voire une centaine d'employeurs ou plus » ;
- 4- « Une forme, sans équivalent dans le monde du travail, de socialisation du risque professionnel, l'artiste, le cadre et le technicien du spectacle combinant, en permanence, revenus du travail et allocations de chômage selon une législation appropriée à la nature temporaire et discontinue de l'emploi salarié. »

De cette façon l'artiste est « tout à la fois employé par un organisateur ou par un entrepreneur de spectacles, et il emploie ses collègues en ayant la liberté d'intervenir dans le détail des relations contractuelles entre l'entrepreneur et ces artistes » (Menger, 2008).

La spécificité du régime intermittent en France est caractérisée par trois particularités, à savoir « la présomption de salariat des artistes ; la définition du périmètre sectoriel du recours

au CDD³ d'usage ; la caractérisation de l'emploi en tant que temporaire *par nature* » (Menger, 2008). Le régime intermittent est un « mécanisme d'emploi, et de protection du risque de chômage attaché à l'emploi flexible, qui a agi comme un levier pour accélérer simultanément la croissance des effectifs, le recours à la flexibilité fonctionnelle de l'organisation par projet et le recours aux protections assurantielles propres à l'emploi dans les arts du spectacle » (Menger, 2008). Ainsi, les différentes institutions étatiques font office de tampon à différentes échelles par le biais de subventions, de bourses publiques, de programmes de création, de développement ou de déplacement, et de conventions sectorielles à travers les régimes de cotisation emploi et chômage.

Le cas des arts du spectacle est un bon exemple car il s'est généralisé dans les années 1990 dans différents pays tels que le Canada, l'Angleterre ou encore la France avec le régime intermittent (Menger, 2008 ; D'Amours et Deshaies, 2012) :

« L'expérience française de l'intermittence [...] paraît incarner deux positions radicalement opposées : celle d'une apothéose inattendue de la flexibilité du marché du travail et de l'organisation par projet, qui substitue le contrat temporaire à l'intégration permanente du salarié dans la firme, et dans laquelle le capitalisme le plus avancé peut bien reconnaître l'une de ses métamorphoses, et celle d'une apothéose de la critique du capitalisme, parce que celui-ci a construit la relation d'emploi et les gains de productivité attachés à la division du travail sur le lien de subordination durable du travailleur à la firme employeuse et à son appareil hiérarchique de contrôle et de prescription de tâches dûment segmentées. » (Menger, 2008)

Afin de saisir les conditions d'organisation et d'effectuation du travail artistique telles qu'abordées par les contemporains de la sociologie nord-américaine, nous nous appuyons sur les travaux du sociologue américain Daniel Cornfield et sur les travaux de chercheuses québécoises en relations industrielles : Martine D'Amours, Marie-Josée Legault et Maud Choko.

Daniel Cornfield a développé une théorie de l'agence stratégique comme facteur de changement social (Cornfield, 2015). En étudiant soixante-quinze musiciens professionnels situés à Nashville, Tennessee, Daniel Cornfield observe une nouvelle forme de régulation

³ Contrat à durée déterminée.

sociale dans un environnement communautaire, qui a pour spécificité de socialiser le risque à travers des stratégies d'innovation sociale. La communauté artistique a pour particularité d'être « *expressive* », « *inclusive* », « *place based* » et « *loosely coupled* » (Cornfield, 2015 : 4). Cornfield distingue trois types d'artistes-activistes : les « *enterprising* » ; les « *social entrepreneurs* » et les « *advocates* » (Cornfield, 2015 : 3). Ce qu'il y a effectivement d'intéressant dans le modèle de régulation sociale de ces artistes communautaires, c'est qu'ils « envisagent et construisent des communautés de pairs expressives et professionnelles à l'ère d'un fort individualisme » (Cornfield, 2015 : 7). Cornfield définit ainsi l'activisme artistique comme un « acte d'autodétermination professionnelle qui vise à minimiser les risques en créant des espaces sociaux et un nouveau syndicalisme artistique militant pour le développement du talent antistatique de leurs pairs comme moyen de subsistance » (Cornfield, 2015 : 2).

Dans une perspective écologique et interactionniste du monde de l'art, l'auteur analyse « l'orientation stratégique subjective des artistes-activistes qui oriente la façon dont ils créent, assument et dressent le portrait des rôles individuels et collectifs » (Cornfield, 2015). Cet auteur cherche à comprendre « comment les mondes de l'art changent », et comment les artistes-militants favorisent « l'émergence d'un monde de l'art [...] de plus en plus entreprenant, dirigé par Internet et diversifié face à un monde de l'art dominant qui est, lui, corporatif, très présent dans les réseaux de diffusions de masse, et sexiste » (Cornfield, 2015).

Cornfield définit les mondes de l'art comme une « arène socio-spatiale de réseaux sociaux verticaux et horizontaux qui coordonnent les activités des artistes et des organisations dans la création, la production, la distribution et la légitimation d'œuvres d'art » (Cornfield, 2015).

La nouvelle sociologie du travail telle que mise en œuvre par Cornfield consiste à analyser comment les artistes configurent leurs orientations vers le succès, le public, le risque, à observer les aspirations des artistes en termes de carrière et comment ces derniers façonnent leurs rôles et leurs identités d'artistes-activistes. Enfin, la nouvelle sociologie du travail étudie les nouvelles formes d'initiatives prises par les artistes-activistes afin de renforcer leur communauté de pairs (Cornfield, 2015).

Au Québec, les lois S-32.1 et S-32.01 confèrent un monopole de représentation aux associations d'artistes, lesquelles sont compétentes pour chaque monde de l'art. Adoptée en 1987 « en réponse aux problèmes de la pauvreté des cachets, de l'arbitraire des employeurs et, à l'époque, de l'absence totale de protection sociale » (D'Amours, 2011), cette loi « confère à l'artiste une identité juridique et fiscale de travailleur autonome, tout en établissant les procédures de reconnaissance des associations d'artistes », en les autorisant « à négocier collectivement des normes minimales de rémunération et de protection sociale, ainsi que certains droits rattachés à la vie de l'œuvre » (D'Amours, 2011).

Afin de « limiter le pouvoir des donneurs d'ouvrage en matière de conditions minimales de travail et de rémunération », la Loi prévoit aussi « l'obligation pour les producteurs de négocier de bonne foi des ententes collectives avec les associations, prévoit un soutien aux parties si la négociation achoppe (conciliation, médiation, arbitrage obligatoire de la première entente) et encadre l'exercice des moyens de pression économiques (actions concertées, pendant de la grève et du lock-out) » (D'Amours, 2011). Ainsi, grâce à la contribution des producteurs aux charges sociales, « les artistes n'assument plus entièrement le risque économique de perte du revenu en cas de maladie, maternité ainsi qu'à la retraite », ce qui confère à ces derniers un statut unique vis-à-vis des travailleurs indépendants.

Dans le cas des comédiens membres de l'Union des Artistes (UDA)⁴ par exemple, les ententes codifient et agissent sur :

- 1- « La rémunération minimale selon le support (théâtre, cinéma, télévision), la durée de la prestation et l'importance du rôle » ;
- 2- « Les conditions de travail (heures, pauses, temps supplémentaire, modalités de répétition, déplacements, sécurité, etc.) et les droits de suite (rémunération additionnelle pour les reprises, les rediffusions) » ;
- 3- « La contribution des producteurs à la protection sociale : rentes de retraite, assurances, vacances » ;

⁴ « L'Union des artistes est un syndicat professionnel ayant pour mission l'identification, l'étude, la défense et le développement des intérêts économiques, sociaux et moraux des artistes » (UDA, Rapport Annuel, 2016).

- 4- « [Les] procédure de griefs, [dont] certaines contiennent une forme limitée de protection par la Commission de santé et de sécurité du travail (CSST) ou des clauses d'atelier fermé. » (D'Amours, 2011)

Néanmoins, si le régime de négociation collective des artistes-interprètes prévoit des conditions minimales de travail et de rémunération au même titre que le régime général des travailleurs salariés/syndiqués, il s'en distingue fortement en ce qu'il permet à l'artiste de négocier individuellement des conditions supérieures de travail selon sa réputation et son degré de désirabilité (D'Amours, 2011). Ces innovations juridiques et sociales de négociation individuelle ne profitent en effet qu'à une « infime minorité de comédiens vedettes et s'accompagne de grandes inégalités, comme en témoigne la polarisation des cachets constatée pendant la période 2001-2006 » (D'Amours, 2011). Ainsi, « la protection sociale est tributaire de l'activité de travail plutôt que de la subordination » et « la structure de la rémunération des artistes-interprètes reflète ce principe : *la rémunération minimale est négociée collectivement alors qu'une bonification peut être négociée individuellement en fonction de la notoriété de l'artiste* » (D'Amours, 2011, souligné par nous).

Cependant, force est de constater que le régime collectif conféré par les Lois sur le statut professionnel des artistes S-32.1 et S-32.01 ne s'applique pas aux artistes qui n'obtiennent pas de travail (Choko, 2015). Or, comment mesurer le maintien dans l'emploi des artistes quand ceux-ci sont justement confrontés à de l'incertitude professionnelle et créatrice (Menger, 2009), et contraints par l'organisation par projet de leurs relations d'emploi (D'Amours, 2011) ? Ces nouvelles modalités de travail amènent en effet les artistes à recourir à de multiples contrats de travail dont la durée est de plus en plus brève et complique le recours à la négociation collective.

C'est le constat que fait Maude Choko dans ses travaux, qui portent sur l'innovation des formes de représentation collective et ainsi de socialisation du risque chez les artistes de la scène et du spectacle : « l'expérience des artistes met en relief le caractère complémentaire qu'un tel régime revêt quant à la protection sociale nécessaire pour pallier directement aux périodes sans travail alors que l'artiste est apte et compétent à travailler » (Choko, 2015). Les résultats des travaux de Maude Choko « pointent vers la pertinence d'élaborer des régimes spécifiques encadrant les relations de travail de travailleurs autonomes en fonction de leur profession à titre

de solution pour pallier leur manque de protection » (Choko, 2015).

Si dans de nombreuses professions il existe du travail gratuit, c'est-à-dire des tâches non prescrites dans la fiche de poste, les artistes constituent une catégorie de travailleurs où ce travail gratuit prend la forme la plus aigüe, comme en témoigne le secteur audiovisuel canadien où « dix pour cent des projets oblige les artistes à reporter leurs honoraires jusqu'à ce que le projet génère des revenus » (Hill, 2014a). Cette variété d'activités est dichotomique, dans la mesure où l'on trouve d'un côté des tâches *a priori* libres et expressives et de l'autre côté des tâches alimentaires (commis, travail salarié), *a priori* aliénantes. Le dénominateur commun entre ces deux formes de revenus est l'organisation du travail par projets (commande d'entreprises, de la ville, médiation/éducation, enseignement, etc.) et le recours à la pluriactivité.

Une illustration québécoise de cette pluriactivité est proposée par Martine D'Amours et Marie-Josée Legault qui, en étudiant la citoyenneté au travail, observent que les artistes recourent à trois formes de relations contractuelles (Legault et D'Amours, 2015) : la première est la forme « salariale », caractérisée par la relation de subordination entre l'employeur et l'employé que l'artiste contracte généralement avec des institutions publiques ou des entreprises ; la forme « indépendante », quant à elle, est caractérisée par le travail autonome, c'est-à-dire que la responsabilité et le risque associés à la prestation du travail sont transférés sur le travailleur autonome-artiste dans une relation prestataire-client (Menger, 2015) et c'est une forme que l'on observe particulièrement dans les centres d'artistes autogérés ou dans le travail indépendant des artistes (Fourmentaux, 2007) ; enfin la forme « citoyenne » du travail désigne les artistes qui contractent avec les collectivités, les associations, les écoles etc. Proposé sous forme d'activités de médiation, le travail « citoyen » est un temps que prend l'artiste plus pour entretenir son capital relationnel que son capital économique, compte tenu du caractère généralement gratuit, bénévole, de ce type de contrats (D'Amours, 2015).

1.3 Conditions d'effectuation du travail des artistes numériques au Québec

Compte tenu de la nature hybride des nouvelles technologies informatiques, les arts numériques sont difficilement classables car, « en plus d'avoir une définition mouvante, les arts numériques redéfinissent les critères convenus de l'œuvre d'art » en questionnant tout à la fois « les modes de production (avec des œuvres reproductibles et immatérielles, par exemple), les façons d'atteindre les spectateurs (diffusion hors les murs), et la manière même d'être spectateur (œuvres participatives, transformant le spectateur en participant), ces pratiques sont en recherche constante de légitimation » (Poirier et al., 2016 : 3).

Nous pouvons néanmoins nous appuyer sur la définition des arts numériques entendue comme « une forme d'art qui utilise les nouvelles technologies informatiques ou médiatiques à l'un ou l'autre des niveaux de création ou de diffusion » (Poirier et al., 2016 : 11), l'appartenance des artistes à la discipline étant « en grande partie liée à une posture de l'artiste, à une revendication de son affiliation » (Poirier et al., 2016 : 3). Comme le précise le sociologue Jean-Paul Fourmentraux (2003), « l'œuvre [d'art numérique] se trouve moins dans ce qui est donné à voir que dans le dispositif qui la fait exister ».

Le monde des arts numériques est structuré par une dichotomie des compétences : « d'une part les arts électroniques et numériques, d'autre part le cinéma (indépendant et expérimental), auquel s'adjoint la vidéo », et il existe une certaine « concurrence entre ces deux sous-domaines » (Poirier et al., 2016 : 92). En ce qui a trait au marché de l'art dans le monde des arts numériques, la sociologue Raymonde Moulin soulignait le caractère similaire au monde de l'art photographique : « tirage limité, certificat d'authenticité comportant le nombre d'exemplaires, le numéro de série et la signature de l'artiste. L'artiste est propriétaire du master, qui est l'équivalent du négatif du photographe ou du moule du fondeur » (Moulin, 2010). L'auteure a estimé qu'en moyenne, le prix d'une œuvre numérique en France peut varier de « 100 000 à 800 000 euros selon le degré de notoriété internationale de l'auteur » (Moulin, 2010).

Concernant les sources de financement privé au sein du monde des arts numériques, certains artistes « saluent l'apparition de nouveaux revenus », là où d'autres considèrent que « l'encouragement au secteur privé peut correspondre à un désengagement des pouvoirs publics » et estiment que « la provenance des fonds n'a pas d'impact sur la forme artistique créée » (Poirier et al., 2016). Cette hétérogénéité des réponses par les artistes souligne la pertinence d'étudier dans quelle mesure ces artistes numériques se sentent contraints par le recours à de la pluriactivité car, qu'ils soient favorables ou non à cette diversification des sources de revenus, la conclusion des chercheurs est que cela n'impacte pas la production finale de l'œuvre (Poirier et al., 2016).

Dans ses travaux menés auprès des acteurs du monde des arts numériques québécois, Christian Poirier analyse les mécanismes de coordination et de collaboration qui structurent le monde des arts numériques. Ses travaux révèlent que « la majorité des répondants reconnaît un rôle majeur concernant la formation au sein des centres d'artistes, qui assurent la mise à niveau ainsi que le développement des connaissances » et que « les activités en collaboration et en collectif sont fréquentes dans le secteur, que ce soit chez les artistes ou au sein des organismes. Cette collaboration peut concerner aussi bien l'aspect créatif qu'organisationnel et se retrouve tant en production qu'en diffusion » (Poirier et al., 2016).

Avec l'augmentation du recours aux technologies numériques, les politiques publiques culturelles en matière de digitalisation se sont généralisées, comme l'illustre le Plan Culturel Numérique dans la province du Québec ou la refonte du programme de soutien aux artistes au niveau fédéral. Fort de ce constat, les chercheurs ont observé une croissance des coopérations « entre les spécialistes de plusieurs domaines [de sorte que] ces créations collaboratives contribuent à la fusion des disciplines, à l'effacement des frontières entre les différentes pratiques, artistiques ou spécialisées » (Poirier et al., 2016 : 3).

En effet, depuis le début des années 2000, avec la révolution digitale et les nouvelles formes d'autoproduction et d'auto-entrepreneuriat, l'artiste est envisagé comme la figure la plus avancée du travailleur flexible (Menger, 2002). Mais cette société post-industrielle l'est en façade seulement car, dans une certaine mesure, on retrouve « l'aliénation » décrite par Marx au niveau global, avec d'un côté une forme de travail salariée caractérisée par peu d'autonomie

et une faible incertitude, et de l'autre une forme expressive d'un travail créateur parfaitement autonome et incarnée par l'artiste, où ce dernier est soumis à une forte incertitude sur la carrière et sur les conditions de vie (Menger, 2009). Ces mutations n'échappent pas aux mondes de l'art où l'incertitude joue un rôle d'autant plus central dans des mondes de l'art contemporain que les demandes d'originalité et de différenciation par rapport au marché de l'art classé sont fortes :

« L'espace artistique se présente désormais comme un marché de services nombreux et diversifiés et la concurrence s'installe entre les différents acteurs, anciens et nouveaux, pour accomplir la multiplicité des prestations requises. Les professions du monde de l'art sont appelées, pour s'adapter à un nouvel environnement, à de nombreux glissements de fonctions. Elles se caractérisent par le développement de la polyvalence au détriment de la spécialisation et de nouvelles carrières se dessinent, fondées sur l'alternance ou l'accumulation des rôles. » (Moulin, 1997 : 206)

De fait, cette incertitude génère des comportements de pluriactivité qui sont alignés sur les besoins en ressources alimentaires et avec la nécessité en tant qu'artiste professionnel de se différencier de ses collègues afin de pénétrer le monde de l'art souhaité. Nous pouvons alors nous interroger sur la redistribution des rôles sur la chaîne de valeur culturelle, mondiale ou nationale, sur le(s) marché(s) de l'art. En effet, compte tenu de la désintermédiation engendrée par la digitalisation des services, l'artiste en arts numériques semble enfermé par son propre médium dans la mesure où son œuvre n'est pas matérielle, tout en étant bien physique. La digitalisation conduit à reconsidérer la répartition des responsabilités et des ressources des acteurs dans le monde de l'art numérique :

« La révolution numérique lève l'obstacle de la distribution physique des biens, et des coûts fixes générateurs de concentration, et suscite des comportements d'appropriation qui bousculent l'organisation des remontées financières vers les auteurs et vers les producteurs des œuvres, qui mettent en question la légitimité de la contrepartie monétaire de l'acte de consommation, et du droit patrimonial des ayants droit, et qui suscitent des utopies de production sans intermédiation (critique, marchande, commerçante). La chaîne de valeur se raccourcit, et l'opposition des intérêts devient plus frontale, entre les deux extrémités de la chaîne – ceux des auteurs et producteurs cherchant à faire rémunérer leurs créations et leurs services, ceux des consommateurs capables d'accéder,

légalement ou non, à une offre considérablement élargie *via* les téléchargements et les échanges non marchands. » (Menger, 2009c)

Auparavant, la prestation des artistes professionnels dans un milieu de travail scientifique était considérée comme de la plus-value vis-à-vis du travail effectué par les techniciens, ingénieurs et chercheurs (génie mécanique, informatique, etc.) (Fourmentraux, 2011). Réciproquement, la prestation de travail apportée par les scientifiques vis-à-vis des artistes était considérée comme du soutien technologique par ces derniers (Fourmentraux, 2011). Force est de constater qu'il n'existait pas à proprement parler de collaboration dans les relations de travail entre ces deux corps de métiers.

Aujourd'hui, avec les arts numériques, un travail de cocréation est rendu nécessaire à travers des relations de collaboration plus étroites et une contribution à l'œuvre finale plus collective et multicentrique. Les relations de travail en arts numériques supposent « l'excellence réputationnelle et les réseaux de spécialistes » (Fourmentraux, 2011 : 96) de ses acteurs selon un modèle de collaboration typiquement ancré dans ce maillage productif et relationnel.

L'art numérique permet alors de sortir du « confinement des arts et des sciences [...] en favorisant des développements et usages inédits de la technologie » (Fourmentraux, 2011 : 104). Aux formes traditionnelles de collaboration nucléaire et isolée par discipline se substitue une forme « collective et entrepreneuriale » où « artistes, informaticiens, agents techniciens, éditeurs et pédagogues » contribuent de façon hybride et multicentrique à une « production intégrée de biens et de services » (Fourmentraux, 2011 : 52). Ainsi, selon l'auteur, « l'artiste contemporain est tenu de développer un profil polyvalent qui puisse lui permettre d'être tour à tour créateur, chercheur ou entrepreneur, en fonction de l'espace d'opportunités qui s'offrent à lui et pour s'accorder aux différentes logiques de valorisation à l'œuvre dans des mondes de l'art fonctionnant selon des logiques de projet » (Fourmentraux, 2011 : 27). Les arts numériques répondent à trois modèles de projets que Fourmentraux a modélisé de la manière suivante (2011 : 55–56) :

- 1- « Les créations artistiques, qui mènent vers la réalisation d'une œuvre, d'un dispositif ou d'une installation artistique » ;

- 2- « Les découvertes technologiques, qui impliquent le développement de logiciels et/ou d'outils novateurs » ;
- 3- « Les contributions théoriques, qui poursuivent une perspective analytique et critique d'accumulation de connaissances. Toute la difficulté se situe dorénavant dans l'impossibilité d'articulation de ces points de tensions qui orientent et divisent la recherche–création entre des intérêts artistiques, technologiques et commerciaux ».

Envisagées sous l'angle des professions, les frontières entre compétences « artistiques, scientifiques et managériales » (Fourmentraux, 2011 : 98) sont diluées au profit d'une production multicentrique mais unifiée autour de nouvelles « œuvres d'art, solutions logicielles et procédés techniques » (Fourmentraux, 2011 : 103). Ces « zones d'hybridation inédites entre art, recherche et ingénierie » (Fourmentraux, 2011 : 104) se répercutent sur chacun de ces corps de métiers, où chacun des acteurs doit développer des compétences relationnelles « en matière de communication, là où les artistes travaillent souvent en solitaire, et des capacités en gestion, en droit de propriété artistique, là où l'on s'en remettait au mieux à des agents ou des sociétés de gestion collective de tels droits » (Fourmentraux, 2011 : 96). En effet, « l'alliage hétérogène d'acteurs et de techniques » conduit ces multiples acteurs à travailler « ensemble à l'articulation d'une pluralité d'activités et d'objectifs » (Fourmentraux, 2011 : 35). Ainsi, au-delà de cette distribution floue des rôles de chacun, « l'artiste doit désormais articuler trois compétences de base : le design audiovisuel, la maîtrise de la technique et la maîtrise des problèmes d'organisation » (Fourmentraux, 2011 : 96).

Cependant, cette « valorisation multicentrique » génère de l'incertitude économique et juridique quant à la propriété intellectuelle et au statut du créateur, qui conduit à redéfinir « les stratégies et les modalités de marquage des protections et du découpage de leurs composantes pour les faire coller et les inscrire dans différents contextes de légitimation » (Fourmentraux, 2011 : 83). De cette façon, « le travail de coordination donne par conséquent lieu à la production de différents contrats et conventions ayant pour but d'équilibrer et d'articuler les trois scènes de l'œuvre commune » (Fourmentraux, 2011 : 97).

En somme, les artistes professionnels qui structurent le monde des arts numériques sont précaires et semblent « largement constitué[s] d'autodidactes, certains ayant également des

formations universitaires connexes dans différentes disciplines artistiques » (Poirier et al., 2016). « Qu’advient-il des œuvres électroniques fixées sur disques numériques [...] potentiellement candidates à l’entrée sur le marché des œuvres d’art ? » s’interrogeait Raymonde Moulin dans le début des années 2000 (Moulin, 2010) ; aujourd’hui au Québec, la question reste toujours d’actualité car « l’intégration des œuvres numériques au marché de l’art pose de nouveaux défis, notamment dans les modalités d’acquisition, de conservation et de diffusion à moyen et long terme » (Poirier et al., 2016).

CHAPITRE 2 – PROBLÉMATIQUE

« *L'artiste est une énigme pour la sociologie* »

(Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, 1997)

Le Chapitre 2 présente le cadre problématique de notre recherche et s'organise en trois grandes parties qui exposent nos deux propositions de recherche ainsi que notre modèle conceptuel.

La première partie apporte une lecture approfondie de la littérature sur l'organisation du travail par projet tant en ce qui concerne ses caractéristiques générales (Menger) et les formes d'organisation qu'il produit (François et Musselin) qu'en ce qui a trait aux caractéristiques spécifiques du travail par projet en arts numériques (Fourmentaux). À l'issue de cette mobilisation théorique approfondie, nous présentons la première proposition de recherche de notre problématique.

La seconde partie produit, également, une lecture approfondie de la littérature sur la pluriactivité tant en ce qui concerne les caractéristiques générales de la nature et de l'utilisation de ces activités (Menger) que les caractéristiques spécifiques des activités déployées dans le monde des arts numériques (Poirier), à la suite de quoi nous présentons la deuxième proposition de recherche de notre problématique.

Enfin, la troisième partie fait la synthèse des apports de notre revue de littérature en intégrant les thèses des auteurs que nous retenons et intégrons dans un modèle conceptuel (Tableau 1). Théoriquement construit, ce modèle conceptuel est un outil qui guide la construction du guide d'entrevue (Annexe 3) ainsi que les différentes étapes du travail empirique que nous menons.

2.1 Proposition 1 : L'organisation par projet dicte les conditions d'effectuation du travail des artistes en arts numériques

L'organisation du travail par projets constitue une forme discontinue de l'effectuation des tâches au gré de multiples « missions et engagements de courte durée, le temps d'un projet » (Menger, 2009a : 706). Cette forme de travail s'est aujourd'hui généralisée dans de nombreux domaines des services qualifiés tels que le droit, la gestion des ressources humaines, l'éducation et la formation, ou encore la médecine (Menger, 2009a : 706). Le recours généralisé au travail par projets au sein des firmes et chez les travailleurs autonomes tient au fait que cette organisation du travail constitue « une solution fonctionnelle pour mener à bien un type particulier de productions, notamment celles qui sont marquées par l'irrégularité de l'activité et par le caractère prototypique des produits » (François, 2005 : 2).

Plus spécifiquement, l'organisation du travail artistique est caractérisée par un « système de relations contractuelles et de liens de collaborations » (Menger, 2009a : 32). En raison de la récurrence des liens contractuels, un rapport de dépendance s'établit entre les artistes et les chefs de projets. Ces relations de collaborations récurrentes visent en effet à réduire mutuellement les risques socio-économiques associés à l'activité créatrice, incertaine par nature. Les employeurs et les artistes ont en commun de rechercher de la stabilité en développant notamment une récurrence dans les liens contractuels (Menger, 2009a : 768).

Compte tenu du haut niveau d'incertitude qui caractérise les mondes de l'art, l'organisation du travail par projets entraîne une très forte variabilité dans l'activité et dans le maintien d'un niveau de revenu suffisant. Cette organisation du travail contient donc plusieurs enjeux qu'il nous faut mettre en lumière. Premièrement, l'organisation du travail par projets a un enjeu informationnel. Il revient en effet au travailleur autonome, que l'on peut associer à une « micro-organisation », de disposer de la bonne information sur les projets à venir et les occasions d'emploi (Menger, 2009a : 496). Deuxièmement, cette organisation s'inscrit dans une économie relationnelle. Plus spécifiquement dans le cadre marché du travail artistique, le créateur s'inscrit dans un réseau de réputations où l'artiste doit se positionner afin de se différencier de ses concurrents.

Afin d'espérer obtenir des contrats, l'artiste doit se faire un nom, trouver sa place dans un environnement de compétition interindividuelle où le talent joue un rôle central. Selon Menger, « l'une des définitions du talent, et l'un de ses bénéfices, c'est qu'ils peuvent tirer un meilleur parti de la collaboration avec un tel partenaire qu'avec un acteur ou un réalisateur moins talentueux. Leur association a un effet multiplicatif » (Menger, 2009a : 533). Ici, le talent n'est donc pas tant un objet définissable qu'un critère de distinction et de sélection qui s'opère dans le cadre de ce que Menger nomme un « appariement sélectif », c'est-à-dire une « relation de collaboration [qui s'] opère entre des individus de réputation ou de statut comparable » (Menger, 2009a : 528 n.173). Par exemple, un artiste bénéficiant d'un capital relationnel donné pourrait être amené à « remplacer au pied levé la cantatrice vedette grippée ce soir-là, trouver un rôle dans lequel, contre toute attente, on peut se révéler sans avoir jamais été distribué dans cette catégorie d'emploi auparavant » (Menger, 2009 : 496). Ainsi, l'organisation par projets « assemble et désassemble sans cesse les équipes au gré des réalisations », elle opère une sélection et « assortit les individus sur la base de leur réputation et de leur valeur » (Menger, 2009a : 533). Afin d'illustrer l'effectivité des appariements sélectifs et la force structurante des réseaux, Menger avance qu'« un actif intermittent obtient en moyenne 60% de son volume total de travail, dans une année, auprès d'un employeur pivot ». Ce résultat met donc en évidence l'importance des « liens contractuels récurrents » qui fournissent « une contrepartie à l'incertitude de l'activité et à ses conséquences en termes d'emplois » (Menger, 2009a : 752-753).

Information et réputation apparaissent ainsi comme des critères de différenciation des artistes dans l'ascension ou le plafonnement d'une carrière artistique. Ces deux éléments ne sauraient exister s'ils ne s'inscrivaient pas dans un réseau d'acteurs qui structure les interactions stratégiques. Les réseaux organisent en effet « les échanges d'informations et d'évaluation selon des procédures qui n'ont rien d'anarchiques ni de perpétuellement instable [...]. Si les réseaux sont multiples, ils sont aussi concurrents, et dotés de règles informelles d'inclusion et d'exclusion, et ils ne procurent à leurs membres qu'une partie de toutes les informations disponibles » (Menger, 2009a : 768-769). Les artistes sont alors pris dans une position ambivalente car, d'un côté, ils doivent assurer leur originalité pour rester concurrentiels, et de l'autre ils ont besoin les uns des autres pour socialiser les coûts de production et les risques

associés à leur activité incertaine. Ainsi, le réseau a une fonction dichotomique : d'une part, le réseau stimule « la production concurrente d'innovation et la quête individuelle d'originalité » et d'autre part, il protège « les individus des conséquences les plus perturbatrices de l'accroissement de la concurrence » (Menger, 2009a : 823). En conclusion, nous dit Menger, « le réseau établit les conditions d'un équilibre provisoire entre la nécessité de préserver son originalité, les besoins d'information sur le travail d'autrui et l'aspiration à une évaluation critique, à une validation discutée du travail individuel hors du contexte de la concurrence de marché » (Menger, 2009a : 823).

Avant d'analyser les conditions d'effectuation du travail artistique dans le monde des arts numériques, et afin d'instruire cette proposition, nous nous appuyons sur des travaux qui étudient l'organisation du travail dans le monde des arts de la scène, le monde des musiciens d'orchestre et enfin le monde des arts du spectacle. Le marché du travail dans le monde des arts de la scène est un milieu où « les transactions sont extrêmement nombreuses, où les relations se nouent pour des durées extrêmement variables, mais le plus souvent brèves, et où les conditions d'emploi sont éminemment changeantes » (Menger, 2009a : 768). Par conséquent, les comédiens « organisent leur travail en recourant à la force structurante des réseaux de collaboration, qui procurent des éléments de stabilité réducteur d'incertitude, et qui permettent de capitaliser les gains d'apprentissage obtenus dans des relations de travail récurrentes » (Menger, 2009a : 35). La force structurante du réseau évoquée ci-haut apporte également dans le monde des arts de la scène « des éléments de stabilité » et l'obtention de contrats par cooptation. L'identification des critères de talents s'opère « sur la base des réputations individuelles puisque le système d'emploi est fondé essentiellement sur les contrats de brève durée et il interdit de recourir aux procédures trop lentes et trop coûteuses de prospection de sélection habituellement pratiqués sur le marché du travail qualifié » (Menger, 2009a : 768-769).

Dans le monde des musiciens d'orchestre, l'organisation du travail est basée sur une « irrégularité de l'activité » mais, en même temps, « la relative stabilité des collaborations entre les ensembles et les musiciens » dessine une organisation proche de la quasi-firme car « les relations sont ponctuelles, mais elles s'établissent entre des partenaires stables qui ne sont

renouvelés que progressivement » (François, 2005 : 5-6). La nature brève des relations interpersonnelles est alignée sur la durée du projet et les règles d'emploi sont définies au sein de la relation contractuelle, le plus souvent de façon informelle (François, 2005 : 11). En effet, les musiciens d'orchestre ont une grande incertitude quant à la reconduction de leur emploi dans la mesure où « les règles d'emplois sont définies dans la dynamique des interactions, le plus souvent informelles, entre les ensembles et les musiciens, sous la contrainte forte de relations ponctuelles » (François, 2005 : 11).

Cette incertitude est multiforme et semble inhérente à la fois à l'action individuelle des artistes, dont on ne peut escompter un résultat avec certitude, et des marchés de l'art eux-mêmes. Elle contribue au prestige social des professions artistiques en assimilant celles-ci à du travail non routinier, libre, épanouissant, reposant sur la capacité d'initiative des individus mais aussi un travail d'engagement de soi. Cette incertitude est toutefois à la base d'inégalités fondamentales et notamment d'écarts de revenus, à la fois entre les artistes eux-mêmes mais surtout vis-à-vis d'autres professions de qualification et d'expérience professionnelle équivalentes.

En ce qui concerne les arts du spectacle, ce monde de l'art est caractérisé, d'après Pierre-Michel Menger, par une « désintégration verticale de la production ». En ce sens, les œuvres, les spectacles et les contenus ne sont plus « intégrés dans de vastes firmes, mais [mobilisent], projet après projet, un ensemble d'entreprises indépendantes : celles-ci fournissent les différents ingrédients et services (par exemple préproduction, casting, décors, équipements électriques, mixage sonore, montage, dans la production cinématographique) pour la réalisation de biens qui sont chaque fois des prototypes » (Menger, 2009a : 707).

La double fonction du réseau, soit la sélection/discrimination et la réduction des risques, qui a lieu au sein de bassins de candidats est maintenue mais prend une forme plus complexe dans la mesure où les artistes se structurent en « entreprises et micro-entreprises (parfois réduite à un ou deux individus) » et construisent un réseau sophistiqué de relations interpersonnelles « avec les firmes dominantes du secteur, qui agissent principalement en amont de la production, pour la financer, et en aval, pour la distribuer » (Menger, 2009a : 707).

Enfin, le sociologue montre que la socialisation des risques permet de diminuer les coûts associés à l'activité artistique, que ce soit pour l'achat du matériel, pour la location de l'atelier ou, de façon générale, pour diminuer l'incertitude à travers l'exemple des intermittents du spectacle, régime d'allocation chômage propre à la France (Menger 2009a : 708-755). La viabilité d'un tel modèle d'affaire est donc rendue possible grâce au fait que la main d'œuvre d'artistes actifs est toujours supérieure au nombre de projets disponibles, d'autant que « les courbes d'offre et de demande de travail divergent toujours davantage, à mesure que le secteur se développe » (Menger, 2009a : 34).

En ce qui concerne les conditions d'effectuation du travail en contexte d'organisation par projet, les contrats de travail sont alignés sur la durée du projet et la relation contractuelle est très courte, de sorte que les employeurs « n'ont pas de responsabilité directe à l'égard de ceux qu'ils salarient » (Menger, 2009a : 34-35). De fait, les orientations de carrière adoptées par l'artiste sont le fruit de choix stratégiques qui répondent à un marché socio-économique où les artistes capitalisent tout au long de leur vie et de leur carrière des avantages qu'ils accumulent (capital financier, capital humain et relationnel, capital culturel). En effet, selon qu'ils sont en période de formation, de production artistique, d'intégration sociale ou d'exportation internationale de leurs œuvres, la mobilité est au cœur des choix adoptés par les artistes, tant pour leurs activités de création que pour d'autres activités connexes.

L'incertitude, associée à la valeur des œuvres et aux conditions de travail des artistes telles qu'évoquées ci-dessus, révèle la dimension créatrice et émancipatrice de l'activité artistique dans un contexte où les artistes travaillent par projets. Cette organisation détient en effet des caractéristiques qui favorisent une autonomie relative, si ce n'est totale, des artistes en ce que cette forme de travail combine « des compétences variées et variables au fil des commandes, incite les entreprises culturelles et créatives, souvent de très petite taille, à se rassembler en un même lieu » (Liefoghe 2014 : 10). Néanmoins, la forte incertitude associée au succès de l'œuvre ainsi que le faible niveau de revenu associé aux conditions de vie des artistes peuvent constituer un frein à cette créativité et les artistes correspondent à la catégorie qui enregistre les plus forts écarts entre le niveau de formation et les espérances de gains (Menger 2010 : 3).

Parmi les secteurs artistiques analysés par Menger, soit les arts dramatiques, les musiciens d'orchestre et les artistes intermittents du spectacles, il appert que la récurrence est une caractéristique dominante ; d'une part, l'appariement sélectif témoigne de la récurrence des liens de collaborations avec les mêmes personnes du réseau de pairs ; d'autre part, les contrats de courtes durées et le remplacement au pied levé constituent la seconde forme récurrente qui caractérise ces trois mondes de l'art. Le réseau apparaît alors comme une stratégie de réduction de l'incertitude et l'organisation par projet constitue une source d'incertitude créatrice pour l'artiste. Cette incertitude contient donc autant d'aspects positifs et émancipateurs, tels que l'autonomie et la liberté de production, mais elle génère aussi de l'incertitude associée au train de vie et une dépendance socio-économique à l'égard des acteurs du monde de l'art dans lequel l'artiste s'inscrit.

Intéressons-nous à présent aux modalités que prend l'organisation par projet dans le monde des arts numériques. Plus spécifiquement aux arts numériques, l'idiosyncrasie de l'outil informatique, par nature ouverte et hautement technologique, engendre dans ce monde de l'art des rapports de collaborations et de coopérations nécessairement hybrides où la paternité de l'œuvre est le produit des multiples interactions entre l'artiste et les multiples acteurs du numérique en présence (ingénieur informatique, régisseur, développeurs web, producteur web, diffuseur web, etc.). En raison « de la sophistication croissante des technologies, la conception de l'art numérique mobilise des compétences hybrides » (Fourmentraux, 2008 : 2), les artistes en arts numériques sont aujourd'hui amenés à développer des liens de coopérations de plus en plus interdépendants avec des professionnels tels que les ingénieurs en informatique. En effet, « la conception des œuvres d'art par ordinateur engage différentes contributions, artistiques et informatiques, qui instaurent un morcellement de l'activité créatrice et des modes pluriels de désignation de ce qui 'fait œuvre' » (Fourmentraux, 2008 : 13).

À ce titre, les résultats de Fourmentraux mettent en évidence une « polyphonie énonciative et un travail de négociation permanent confrontant des régimes et logiques d'actions antagonistes : la réalisation du concept artistique, le développement logiciel, l'esthétique du projet, son ergonomie fonctionnelle, l'anticipation des usages, de l'émotion, etc. » (Fourmentraux, 2008 : 14).

Les interactions entre artistes et informaticiens amènent alors à une « certaine transgression des rôles [...] au cœur même de la pratique de coopération » (Fourmentraux, 2008 : 14) dans la mesure où l'analyse des activités conjointement effectuées entre l'artiste et l'ingénieur révèlent un certain « flou des définitions identitaires et leur instabilité au cours de la coopération en actes » (Fourmentraux, 2008 : 14). De sorte que, à l'inverse de la relation verticale qui caractérise la plupart des collaborations entre un artiste et un technicien, l'œuvre numérique crée des rapports de collaborations horizontaux entre l'artiste et l'informaticien « dans un travail intellectuel d'écriture et de conception : l'écriture de l'algorithme de programmation d'une part, et l'écriture de l'idée ou du concept (au sens d'intention) artistique d'autre part » (Fourmentraux, 2008 : 15).

De fait, « le modèle de la paternité artistique s'accommode mal de ces logiques de conception informatiques en '*open source*' (offrant la possibilité d'intervenir à même le code informatique) sur le mode du '*freeware*' (appartenant à la catégorie des logiciels libres de droits aisément réappropriables) » (Fourmentraux, 2008 : 15).

Ainsi, en raison de l'organisation en réseau de la technologie informatique, de tels mécanismes de collaboration horizontale nous amènent à interroger la reconfiguration de l'autonomie décisionnelle dans l'exécution des tâches de travail. En effet, dans un contexte d'organisation par projet façonné par l'informatique, le lien de dépendance entre l'artiste et l'informaticien est bien réel. Ainsi, l'argument de Fourmentraux pose la question de la paternité de l'œuvre.

Par conséquent, nous nous demanderons quelles sont les stratégies d'appropriation de l'œuvre déployées par chaque acteur membre du projet, en l'occurrence quelles sont les stratégies d'appropriation déployées par l'artiste. Autrement dit, la dimension horizontale des relations de collaboration, d'hybridation des compétences et de répartition multicentrique de la propriété intellectuelle telle que dépeinte par Fourmentraux est-elle effective ? Ou bien cette collaboration n'est-elle, finalement, qu'une relation commerciale d'un service entre prestataire et client où la subordination reprend ses droits en raison de la détention asymétrique des savoir-faire ? C'est ce paradoxe que Hughes mettait en évidence au siècle dernier et dont Menger fait

état aujourd'hui pour mettre en avant la pérennité de la relation de subordination malgré l'absence de salariat.

C'est pourquoi nous adoptons la proposition de recherche suivante : *l'organisation du travail par projet dicte les conditions d'effectuation du travail des artistes en arts numériques*. En somme, il convient d'adopter une perspective critique pour saisir l'hybridité des espaces de pouvoirs dans la relation entre les artistes et leurs collaborateurs selon l'état d'avancement du projet. Pour tenter d'y répondre, nous devons nous demander qui décide et exécute, quand, mais également comment travaillent les artistes avec cette multitude d'acteurs ?

2.2 Proposition 2 : L'activité du travail artistique prend la forme d'une pluriactivité contrainte dans les arts numériques

Nous l'avons vu, l'activité artistique est « formée de transactions nombreuses, souvent brèves, et enchaînées de manière discontinue avec plusieurs employeurs » (Menger, 2009a : 364). L'effectuation de ce travail s'établit par projets et l'activité est « souvent distribuée entre plusieurs emplois artistiques ou extra-artistiques » (Menger, 2009a : 364). Notons que les artistes « figurent en haut du palmarès qui classe les professions selon le taux de recours à la pluriactivité » et que ce taux de pluriactivité « a augmenté plus rapidement que dans la population active en général, et plus rapidement que dans la catégorie des professions intellectuelles supérieures » (Menger, 2009a : 364-365).

Aussi, d'après la littérature que nous avons recensée sur le monde des arts numériques montréalais, les artistes interrogés constituent une main-d'œuvre « hautement scolarisée, résiliente » et aux « conditions de travail précaires » caractérisées par « l'instabilité, le travail saisonnier et le manque de filet social » (Quintas, 2016 : 21). De plus, la précarité des conditions de vie est perçue comme étant structurelle dans la mesure où ces derniers sont amenés à obtenir « des contrats à la pige en production de sites web » et à accepter des « emplois alimentaires non liés à [l]a pratique techno-créative, comme nettoyeur de bus, car "il fallait vivre" »

(Charrieras, 2010 : 76) et qu'ils ne bénéficient pas d'assurance chômage pendant les périodes de moindre activité (Poirier et *al.*, 2016 : 48).

Contrairement aux professions libérales, la détention d'un diplôme d'études post-secondaires ne confère aux artistes ni une certification formelle des compétences, ni un contrôle monopolistique de leur activité (Menger, 2009a : 315). De plus, la détention d'un capital intellectuel issu d'une formation universitaire n'assure pas aux artistes la professionnalité de leur statut et ne les protège pas de la concurrence en interne sur le marché du travail artistique. Ainsi, les jeunes artistes en début de carrière sont contraints de recourir à la pluriactivité car ils sont « incertains sur la qualité de leur travail et leurs engagements (expositions, publications, performances, concerts) constituent une succession d'épreuves et d'évaluation » (Menger, 2009a : 432).

Sécurité économique, statut social et interdépendance des acteurs du monde de l'art, tels sont les facteurs d'incertitude qui poussent les artistes à recourir à une diversité de métiers périphériques à leur activité créatrice (Menger, 2009a : 315). L'enchâssement simultané « du risque professionnel, de la médiocrité des rémunérations dérivées de l'activité artistique et du sous-emploi » contraint donc les artistes à recourir à la pluriactivité (Menger, 2009a : 308). Afin d'analyser au mieux son impact sur les conditions de vie et de création des artistes, le sociologue Pierre-Michel Menger propose une approche analytique fondée sur la décomposition de « l'ajustement des fonctions de salaires des artistes » (Menger, 2009a : 365).

Ainsi, le sociologue constate que « l'investissement en formation agit positivement sur l'espérance de gains, pour la partie des revenus qui sont tirés d'activités non artistiques » et par symétrie cet investissement en formation n'a pas d'effet « sur les gains proprement artistiques » (Menger, 2009a : 365). L'auteur distingue ainsi trois types de pratiques professionnelles au sein de la pluriactivité artistique : la pratique artistique, l'activité « artistique ou intellectuelle de complément (par exemple celle d'enseignant associée à la carrière de peintre ou de compositeur, celle de journaliste associée à la carrière d'écrivain, etc.) » et enfin « les activités extra-artistiques » (Menger, 2009a : 378). À vocation professionnelle, ces trois types de pratiques déployées par l'artiste ont pour objectif l'obtention d'une « couverture assurantielle du sous-emploi » ainsi que la diversification « des segments d'activité sur lesquels acquérir une

visibilité », vis-à-vis notamment des pouvoirs publics afin d’obtenir de l’aide financière (Menger, 2009 : 432).

En ce qui concerne les conditions d’effectuation du travail, la nature autonome du statut de travailleur est par essence restrictive car les Lois sur le statut professionnel des artistes S-32.1 et S-32.01 ne semblent pas englober le caractère complexe de cette autonomie qui peut avoir des effets négatifs sur les artistes contraints de gérer « [leur] carrière, [leur] visibilité, [les] campagnes de financements, [leur] sites Web [de sorte que] le temps de création pourrait en pâtir » (Poirier et *al.*, 2016 : 48). En somme, le caractère multiple et contraignant du travail autonome révèle la pluralité de statuts auxquels doivent recourir les artistes en arts numériques. Les artistes interrogés par Poirier se questionnent en effet sur leur statut particulier (Poirier et *al.*, 2016 : 48). Ces observations sur les artistes en arts numériques sont congruentes avec la littérature relative au statut entrepreneurial de l’artiste théorisé par Menger qui, « en gérant et en diversifiant son activité, se comporte à vrai dire à la manière d’une micro-organisation » (2010 : 22). Il nous semble donc pertinent de questionner les motivations des artistes à recourir à de la pluriactivité et d’interroger le caractère plus ou moins contraint de celle-ci.

Ainsi, la pluriactivité intensive⁵ renvoie à l’addition d’activités liées « à la valorisation d’une compétence ou d’une réputation sur plusieurs marchés de prestation : l’activité salariée et l’activité non salariée sont fortement complémentaires et concernent généralement des actifs situés dans la partie supérieure de la distribution des revenus » (Menger, 2015 : 9).

D’après Poirier, cette dimension collective de l’activité créative est associée positivement au contexte de travail des artistes en arts numériques à Montréal (Poirier et *al.*, 2016 : 48), en ce sens que la flexibilité fonctionnelle et numérique de la main d’œuvre artistique est contrainte de s’ajuster à la nature du projet ce qui engendre une interdépendance dans la prise de décision au sein de chaque réseau de relations. Autrement dit, la nature contractuelle du travail par projet est contrainte par la nature-même du projet, c’est-à-dire éphémère et ponctuelle. Par conséquent, il semble difficile de planifier à long-terme les besoins de main-d’œuvre artistique compte tenu de l’interdépendance des artistes, à la fois concurrents et

⁵ Cf. : Chapitre 1, paragraphe sur les trois formes de pluriactivités (Menger, 2009a).

collègues, et l'interdépendance des projets artistiques, concurrents eux aussi mais complémentaires afin de valoriser le monde de l'art dans lequel ils s'inscrivent.

Cette interdépendance s'exprime donc elle aussi en termes numériques, soit la nature et le nombre d'artistes disponibles pour participer au projet, et fonctionnels, c'est-à-dire au niveau de la chaîne de commandement et dans la prise de décision au cours du processus de réalisation d'une œuvre. Par conséquent, cette double interdépendance contraint les artistes à recourir à d'autres activités de valorisation sur le marché réputationnel, c'est-à-dire à d'autres projets de création d'œuvres, elles-mêmes inscrites dans un réseau d'interdépendances fonctionnelles-numériques, et ainsi de suite. De la sorte, l'aspect valorisant de la pluriactivité intensive ne réside pas tant dans l'effectuation de la tâche que dans l'appartenance au groupement d'individus qui contribue à la réalisation collective de l'œuvre. En ce qui concerne la distribution, nous pouvons donc nous attendre à ce que ce type de pluriactivité soit le plus lucratif tant en termes de revenus qu'en termes de réputation sur le marché de l'emploi artistique. On peut donc s'attendre à ce que les artistes qui s'investissent dans plusieurs projets de création aient recours à une pluriactivité intensive.

La pluriactivité de transition est observable « lorsqu'il s'agit de gérer une mobilité – par exemple, l'emploi salarié demeure une solution sûre à l'abri de laquelle l'individu peut engager et tester une activité indépendante ; il en va ainsi dans les dispositions de soutien à la création d'entreprise en faveur des chômeurs » (Menger, 2015 : 9). Selon l'auteur, « il est de l'essence des activités faiblement ou nullement routinières (dont les arts sont une incarnation paradigmatique) de réserver des satisfactions psychologiques et sociales proportionnées au degré d'incertitude sur les chances de réussite » (Menger, 1991 : 63).

Sur cette base, nous pouvons supposer que les artistes en arts numériques divisent leurs tâches de travail sur un *continuum* englobant des situations routinières minimisant le risque à des situations maximisatrices de chances de réussite qui passent par de la prise de risque. Nous pouvons penser que le milieu des arts numériques à Montréal témoigne d'un recours assez global à des activités connexes : « l'enseignement concerne plus de la moitié des répondants [; l'] activité de production (et pour un cas, de distribution) rejoint les répondants au profil le plus

« cinéma » de l'échantillon [et enfin les] tâches administratives dans des regroupements ou à l'université sont également présentes » (Poirier et al., 2016 : 49).

Pour certains, « l'enseignement ou la poursuite d'études peut quelques fois permettre de compléter les sources de revenus tout en mettant en œuvre et en valorisant des compétences acquises dans le cadre de la pratique en arts numériques » (Charrieras, 2010 : 136). Les artistes en arts numériques investissent aussi les « entreprises privées, principalement pour réaliser des tâches liées à la conception techno-créative [,] la préoccupation dominante ici [étant] celle de gagner sa vie » (Charrieras, 2010 : 140). Le caractère multiple de l'activité artistique passe donc, selon les auteurs, par la socialisation du risque et le recours à la pluriactivité.

Si les activités associées à la pluriactivité de transition ne contribuent pas directement à la réputation de l'artiste sur le marché réputationnel, elles assurent néanmoins une sécurité socio-économique (généralement en contrat salarié) et permettent à l'artiste d'actualiser ses compétences notamment à travers des activités d'enseignement primaire ou secondaire ainsi qu'à travers l'exercice de responsabilités au sein du conseil d'administration d'un organisme culturel. Alors que Québec et Ottawa conduisent aujourd'hui une refonte de la politique culturelle québécoise et canadienne, dont l'une des principales mesures est d'augmenter le nombre de projets subventionnés en fonction d'un critère de variété, il semble que la diversification des compétences et des réseaux constitue une voie alternative pour diminuer l'incertitude inhérente à l'activité artistique. C'est pourquoi la pluriactivité de transition semble profiter indirectement à la réputation des artistes dans les mondes professionnels extra-artistiques.

Enfin, la pluriactivité défensive constitue un « mécanisme de couverture du risque de sous-emploi qui concerne surtout les individus situés dans la zone basse des revenus non-salariés et qui cumulent les petits boulots » (Menger, 2015 : 9.). La pluriactivité défensive concerne les artistes qui couplent leurs activités créatrices à un travail alimentaire. Or, d'après Howard Becker, « les artistes qui ont moins de succès mènent généralement de front une seconde activité » (Becker, 2013 : 4), les musiciens nord-américains l'appellent le *day job* que Becker traduit justement par « travail alimentaire ». En effet, les artistes qui y ont recours doivent contracter avec des employeurs qui n'ont pas de lien direct ni d'intérêt pour les mondes de l'art

et dont le rapport à la carrière est, par conséquent, assez éloigné de la carrière artistique. L'enjeu sera donc de questionner les motivations des artistes sollicités de recourir à de la pluriactivité défensive, notamment afin de savoir si celles-ci se limitent ou non à des considérations économiques et matérielles.

Comme nous avons pu le constater dans notre recension théorique, le recours à la pluriactivité apparaît comme une stratégie de protection face à l'incertitude générée par la seule activité de création. De plus, la pluriactivité intensive et la pluriactivité de transition apparaissent comme des stratégies d'accumulation de capital symbolique et de différenciation sur le marché des réputations. Inversement, la pluriactivité défensive se présente comme la forme la plus contrainte et contraignante. Tout l'enjeu pour notre recherche sera donc de monter en généralité les témoignages de nos interlocuteurs quant à la prévalence de tel ou tel type de pluriactivité, aux motivations de ces derniers à recourir à de la pluriactivité ainsi qu'à leur perception du caractère plus ou moins contraint des différentes formes de la pluriactivité.

2.3 Présentation du modèle conceptuel

Compte tenu de la démarche inductive et exploratoire dans laquelle nous nous inscrivons, il est utile de considérer que le modèle conceptuel que nous proposons constitue le point de départ de notre projet. Les résultats de notre recherche nous amèneront non seulement à mettre à l'épreuve ce modèle mais aussi à l'affiner. Aussi, dans un souci de délimiter le cadre théorique de notre mémoire, nous optons pour une sociologie du travail artistique centrée sur l'activité qui porte davantage sur les logiques d'acteurs et les stratégies adoptées face à la pluriactivité.

Notre modèle conceptuel (cf. : Tableau 1) s'inscrit dans une perspective interactionniste en ce qui concerne les rapports de dépendance, de collaboration et de coopération entre les acteurs en présence et il fait la synthèse des différentes théories mobilisées dans notre revue de littérature pour qualifier l'organisation du travail par projet et la pluriactivité. Ce modèle conceptuel s'appuie principalement sur les travaux de P-M Menger (organisation par projet,

pluriactivité, réseau), de J-P Fourmentaux (collaboration multicentrique, organisation par projet) et de Martine D'Amours (socialisation des risques). Ce modèle conceptuel est un outil qui est mobilisé dans le chapitre 5 pour encadrer théoriquement les récits de vie des artistes de notre échantillon. Ce modèle conceptuel comporte huit dimensions qui caractérisent l'effectuation du travail, parmi lesquelles figurent les activités déployées⁶ ([1] artistiques, [2] para-artistiques, [3] extra-artistiques), leur utilisation⁷ ([4] intensive, [5] de transition, [6] défensive), les formes d'organisation du travail par projet [7] et la double fonction du réseau⁸ comme source de solidarité et de concurrence [8].

⁶ Cf. : P.13

⁷ Cf. : P.30-31

⁸ Cf. : P.47

CHAPITRE 3 – MÉTHODOLOGIE

« *L'art, c'est le plus court chemin de l'homme à l'homme* »

(André Malraux, *La création artistique*, 1948).

Le chapitre 3 s'articule autour de trois grandes parties qui exposent les caractéristiques de notre échantillon et du terrain d'enquête, la méthodologie et les outils utilisés pour collecter les données ainsi que les outils de regroupement et d'analyse des données pour traiter ces matériaux empiriques.

La première partie décrit les caractéristiques spécifiques de notre échantillon et de notre terrain d'enquête. Elle expose également les arguments qui justifient de la pertinence d'effectuer une recherche empirique dans un centre d'artistes autogéré pour étudier les conditions d'effectuation du travail. Cette partie présente enfin le caractère multiple des données d'enquête que nous récoltons sur le terrain.

La deuxième partie rend compte de la pertinence de mobiliser l'approche biographique et d'utiliser les outils de la sociologie compréhensive pour accéder à la richesse empirique de notre terrain. Elle fait l'objet d'une description minutieuse des particularités de l'approche biographique avec les récits de vie ainsi que des atouts que comporte la conduite d'observations *in situ* et d'entrevues semi-dirigées spécifiques à la sociologie compréhensive.

La troisième partie présente les outils d'analyse de la sociologie compréhensive pour traiter et regrouper les données récoltées. Cette partie mobilise également des concepts et des outils spécifiques à la méthode de la théorisation enracinée qui nous semblent pertinents pour monter en généralité à la fois les données brutes (observations et entrevues) et les représentations des artistes sur ces données telles que mises en perspective par l'approche biographique. Enfin, cette troisième partie expose la méthode des idéaux-typiques que nous utilisons pour unifier les récits de vie des artistes qui sont, par nature, fragmentaires. Nous justifions la pertinence d'effectuer des typologies pour reconstruire de façon thématique et conceptuelle les récits de vie des artistes au regard des observations *in situ* que nous avons réalisé au cours de notre étude de cas d'un centre d'artiste et des entrevues semi-dirigées que nous avons mené.

3.1 Caractéristiques du corpus des personnes interrogées

À partir d'un matériau empirique constitué de douze récits biographiques, nous avons mené des entretiens compréhensifs qui combinent conduite semi-dirigée et description ethnographique du terrain. Le recrutement des artistes a moins été dicté par le contenu numérique de leurs travaux que par l'appartenance à un réseau qui s'inscrit dans le monde des arts numériques montréalais. Autrement dit, le recrutement a moins été guidé par le recours à la technologie numérique par les artistes que par l'appartenance de ces derniers à une communauté de pairs qui évolue dans le monde des arts numériques montréalais.

3.1.1 Délimitation du terrain d'enquête et constitution de l'échantillon

Aux fins de notre échantillonnage, nous avons établi une liste de critères de recrutement assez souple et assez large pour pouvoir satisfaire aux exigences de variation. Ainsi, parmi les douze entrevues, nous faisons varier le genre, l'âge, la nationalité, l'appartenance à un collectif d'artiste et le recours au médium numérique.

Dans une perspective compréhensive, Ramos préfère l'utilisation du terme de corpus plutôt que d'échantillon car « en sociologie compréhensive, il n'est pas question de recherche de régularités mais de mise au jour d'un éventail de pratiques et de sens » (Ramos, 2015 : 23, note 17). « Dans tous les cas, » il s'agit selon Ramos « de restreindre les caractéristiques qui font varier les profils des personnes interrogées » car dans ce choix « se pose la question de la faisabilité de l'enquête dans le temps dont on dispose pour la mener » (Ramos, 2015 : 24). Selon la sociologue, une telle délimitation peut être opérationnalisée par le fait de ne « définir que deux ou trois dimensions de variation », c'est-à-dire deux à trois propositions de recherches à opérationnaliser dans le guide d'entrevue.

Cette délimitation fait écho à méthodologie de la théorisation enracinée (MTE) qui, selon ses adeptes, passe par l'adoption de critères « d'échantillonnage théorique systématique » afin de mieux saisir la « variation du phénomène » observé (notre question de recherche), la « variation du positionnement des acteurs » (plus ou moins organisé par projets, plus ou moins

pluriactifs) et les « processus nuancés » à l'œuvre dans la réalité sociale des acteurs (Luckerhoff et Guillemette, 2012 : 19).

Notre échantillon est donc composé de douze artistes (sept hommes et cinq femmes) qui travaillent dans plusieurs organismes artistiques parmi figurent trois centres d'artistes autogérés (le CAA1 - qui fera l'objet d'une étude de cas -, le CAA2 et le CAA5), un organisme artistique à but non lucratif (l'OBNL1) et deux collectifs artistiques (le COLL1 et le COLL2). Nos principaux critères d'échantillonnage étaient la variété de profils socioprofessionnels, l'appartenance à une communauté de pairs et la fréquentation d'institutions artistiques liées à l'écosystème de la créativité numérique (Quintas, 2016). Faute de temps et de ressources, nous avons finalement affiné nos critères et ciblé le recrutement des artistes en fonction des critères présenté précédemment et en fonction de leur appartenance à un centre d'artistes autogéré, le centre CAA1 qui fera l'objet de notre étude de cas.

3.1.2 Les centres d'artistes autogérés comme terrain d'enquête : pertinence méthodologique et échantillonnage théorique.

Afin de cerner la définition du travail des artistes au gré de leurs statuts, les centres d'artistes autogérés (C.A.A) soutiennent la création et l'expérimentation de ces derniers afin de maintenir un niveau de réputation sociale et professionnelle dans les mondes de l'art, et plus généralement dans la société. C'est pourquoi l'étude de cas d'un centre d'artistes autogéré nous semble pertinent pour illustrer les conditions d'organisation et d'effectuation du travail par projet en contexte de pluriactivité.

Partie immergée de l'iceberg des mécanismes de soutien à l'expérimentation et à la prise de risque des artistes (Quintas, 2016 : 17), les centres d'artistes autogérés sont des associations sans but lucratif, constituées d'un conseil d'administration composé majoritairement d'artistes et de travailleurs culturels, qui parfois cumulent ces deux statuts (R.C.A.A.Q, 2016 : 5). Le sociologue des arts Guy Bellavance définit le centre d'artistes autogéré comme une « instance médiatrice entre l'école et le milieu professionnel », qui constitue un « relais incontournable du dispositif d'aide publique à la création » en ce qu'il joue « un rôle de qualification préalable ou d'intronisation pour plusieurs générations récentes d'artistes » (Bellavance, 2011 : 134-135). Le centre d'artistes autogéré s'inscrit en parallèle à l'action d'exposition des musées et tient un rôle

de premier plan car il « favoris[e] l'intégration des artistes au marché de l'art contemporain » dans les arts visuels et « représent[e] enfin un acteur clé de la vie associative de ce secteur professionnel aux plans national, provincial et local » (Bellavance, 2011 : 134-135).

Très structurés, les C.A.A incitent à une certaine citoyenneté organisationnelle dans la mesure où l'affiliation requiert un engagement de la part des membres, soit en tant que bénévole pour organiser des réceptions, soit en siégeant au comité exécutif du conseil d'administration. Mais les C.A.A constituent avant tout un espace de travail partagé pour les artistes désireux d'accéder à du matériel la plupart du temps dispendieux et de disposer d'un lieu de diffusion ponctuel dans le cadre d'expositions et autres vernissages. En somme, les C.A.A constituent un accès privilégié pour les artistes car c'est un espace de socialisation qui, bien que les interactions y soient ponctuelles et discontinues, peut amplifier le sentiment d'appartenance à une communauté artistique. La principale mission allouée aux C.A.A est de soutenir la création artistique à travers des activités de production, de diffusion, de promotion et de formation en offrant « des points d'accès professionnel et des possibilités de perfectionnement aux artistes, aux conservateurs et aux administrateurs, leur permettant souvent de connaître leur première expérience professionnelle tout en développant leur réseau professionnel » (R.C.A.A.Q, 2016 : 5).

D'un point de vue méthodologique, les C.A.A constituent également un terrain privilégié pour le chercheur car ils permettent un accès direct avec les interlocuteurs. Forts de leur ancrage institutionnel et territorial, les C.A.A se positionnent comme les intermédiaires stratégiques pour les artistes montréalais grâce aux nombreuses activités de diffusion organisées qui constituent autant d'opportunités et de rencontres pour tous les acteurs du monde de l'art numérique.

D'un point de vue matériel, les C.A.A « mettent à la disposition des artistes des espaces, des équipements, des services, des résidences de recherche, des ressources spécialisées et offrent à la communauté des activités telles des expositions, des conférences, des débats, des publications et de la documentation » (R.C.A.A.Q, 2016 : 5). Ainsi, afin de cerner la définition du travail des artistes au gré de leurs statuts, les centres d'artistes autogérés soutiennent la création et l'expérimentation de ces derniers afin de maintenir un niveau de réputation sociale et professionnelle dans les mondes de l'art et plus généralement dans la société.

Cinq caractéristiques sont identifiées pour cerner cette forme d'organisation. La première est l'autodétermination des acteurs qui composent un C.A.A. À cet égard, l'affiliation est une stratégie à laquelle recourent les artistes parties prenantes afin de réduire les risques et l'incertitude pour trouver « un peu de protection » face au « flou total » qui demeure quant à la protection sociale (Poirier et al., 2016 : 48). Une deuxième caractéristique concerne le soutien à l'expérimentation artistique qui constitue, en fait, la mission principale que nous avons évoquée précédemment. La troisième caractéristique consiste en une emphase particulière sur la collaboration et le réseautage ; en ce sens, « le système de prise de décisions par les pairs est très important [...] puisqu'il donne aux artistes des occasions d'acquérir de l'expérience, de travailler et d'avoir leurs œuvres présentées par leurs pairs » (R.C.A.A.Q, 2016 : 5). À ce titre, les travaux de Poirier confirment la centralité de la collaboration et du réseautage qui sont cités et vus positivement par la plupart des répondants (Poirier et al., 2016 : 47). La quatrième grande caractéristique des C.A.A relève de l'ancrage dans les grands mouvements sociaux, et en particulier, soulignent Marilyn Burgess et Maria De Rosa, dans les « étapes de la formation d'identités collectives d'opposition » (Burgess et De Rosa, 2012 : 16), d'autant plus que « les centres d'artistes autogérés [ont] évolué en tant que réseau », ce qui peut expliquer « leur opposition à la nature hiérarchique de l'administration des arts visuels » (Burgess et De Rosa, 2012 : 16). Enfin, la cinquième caractéristique qualifiant les fonctions des C.A.A relève d'une capacité professionnelle accrue qui prend forme grâce à la collaboration avec « de grands organismes comme les galeries publiques et les établissements postsecondaires qui évoluent dans les arts visuels, ainsi qu'avec des réseaux internationaux » (Burgess et De Rosa, 2012 : 8). Cependant, nous devons exposer quelques limites inhérentes à toute structure institutionnelle.

En ce qui concerne le monde de l'art numérique montréalais, il ressort que les C.A.A en arts numériques inscrivent les artistes de la métropole dans des stratégies de rayonnement territorial, dans la mesure où leur rayonnement, leur ancrage géographique, est à la fois local, régional et international. Ainsi, « le réseau actuel des cinq centres d'artistes autogérés en arts numériques [...] joue un rôle précieux de soutien à la production et à la diffusion de la création indépendante » car il favorise l'intégration professionnelle des artistes à une échelle locale (Quintas, 2016 : 20).

3.2 Cueillette des données : Méthode et outils

Si les centres d'artistes autogérés constituent un accès privilégié pour créer un terrain d'enquête, cela exige de se doter d'outils adéquats. En effet, afin de saisir les conditions d'effectuation du travail dans ce milieu, les outils de collecte doivent être en prise directe avec la réalité des conditions de création des artistes pour mieux les questionner sur leurs parcours individuels de carrière. C'est pourquoi nous mobilisons une méthode et des outils spécifiques. La méthode est celle des récits de vie issue de l'approche biographique et de la boucle herméneutique (Desmarais, 2009 : 370) et les outils sont issus de la sociologie compréhensive.

L'approche biographique est une méthode qui permet de recueillir « un grand nombre d'informations approfondies et croisées sur un petit nombre de cas » (Bertaux, 2010 : 8) sous la forme de récits de vie, tandis que la sociologie compréhensive de l'action est une démarche qualitative spécifique qui s'appuie sur deux outils : l'observation directe et l'entretien (Ramos, 2015 : 8). L'observation *in situ* inclue le chercheur « dans le champ même de la situation qu'il étudie », de façon à « restituer les logiques d'acteurs, à rendre à leurs comportements leur cohérence, à révéler le rapport au monde que chacun manifeste à travers des pratiques observables » (Ramos, 2015 : 8). L'entretien, lui, est une méthode « de recueil des discours qui se déroule dans une interaction : le face-à-face du chercheur et de [la personne interrogée] » et détient plusieurs statuts en ce qu'il peut être utilisé « à usage exploratoire, à usage principal ou encore à usage complémentaire » (Ramos, 2015 : 8).

3.2.1 La méthode des récits de vie : une approche biographique

Dans la lignée de la théorisation ancrée initiée par l'École de Chicago, l'approche biographique place le sujet au centre de la construction de sens. En somme, l'approche biographique renvoie à un « processus qui se déroule à travers des oppositions que l'on vise à dépasser » (Desmarais, 2009 : 368). C'est pourquoi nous aborderons ces éléments biographiques de manière diachronique afin de retracer les parcours de carrière des artistes en arts numériques, le sens et l'interprétation qu'ils leur assignent.

Dans cette perspective, nous allons nous atteler à suivre la boucle herméneutique propre à l'approche biographique pour interpréter le parcours de nos participants.

Définie comme la « théorie des opérations de la compréhension impliquées dans l'interprétation des textes, des actions et des événements » (Greish, 2015), l'herméneutique selon Desmarais vise à mobiliser « à la fois une théorie et une méthode pour produire du sens et du savoir à partir de cette vie que l'on vit » (Desmarais, 2009 : 368). Le processus herméneutique forme ainsi une boucle qui comprend « trois étapes reliées entre elles par des liens dialectiques : l'expérience, l'expression et la compréhension » (Desmarais, 2009 : 369). Il définit ces trois liens en présentant les caractéristiques et les apports des récits de vie :

- 1- « Il s'agit d'une narration, à l'oral ou à l'écrit, sur sa propre vie ou sur un volet de celle-ci. Un récit de vie est l'expression individuelle d'une certaine portion de la réalité socioculturelle, à partir de la conscience qu'en a un sujet-acteur. Pour qu'il y ait récit de vie, il faut qu'il y ait expérience [...] » ;
- 2- « Cette narration prend forme à travers une temporalité biographique, c'est-à-dire le temps de la vie humaine » ;
- 3- « Ce récit donne lieu à une recherche de sens par le narrateur et les autres acteurs de la démarche. » (Desmarais, 2009 : 367-368)

La démarche herméneutique s'inscrit également dans une posture particulière de production des connaissances « qui se construit par un processus de recherche de l'expression (c'est-à-dire la mise en mots, ici, la narration, à l'oral ou à l'écrit) de ce qui nous rattache à la vie, soit l'expérience » (Desmarais, 2009 : 369). Théorie et méthode de sémantisation du vécu, le processus herméneutique de l'approche biographique permet d'illustrer les mécanismes sociaux et organisationnels à l'œuvre dans le contexte d'observation de notre recherche. Ainsi, en suivant le fil de pensée du répondant, l'approche biographique permet de mettre en perspective les informations factuelles (âge, profession, formation etc.) avec les représentations que l'acteur a sur ces faits (bons souvenirs, réussite, estime de soi, etc.). Cette dialectique témoigne donc d'un « processus qui se déroule à travers des oppositions que l'on vise à dépasser » (Desmarais, 2009 : 368). Adeptes de la théorisation ancrée initiée par l'École de Chicago, l'approche biographique place le sujet au centre de la construction de sens. De cette

façon, la technique du récit de vie apporte un cadre analytique favorable à la construction de sens.

Les trajectoires biographiques rendent compte, d'une part, de l'évolution professionnelle au cours de la carrière et des conditions d'effectuation de travail dans un environnement socio-économique globalement instable où les formes d'emploi sont discontinues et organisées par projets. D'autre part, les trajectoires rendent compte de la dimension contrainte de la pluriactivité qui se déploie au gré d'activités à la fois artistiques, para-artistiques et/ou extra-artistiques et qui ont lieu dans le cadre de contrats de services (travail autonome) et/ou d'emploi (salarié).

En outre, la méthode des récits de vie « me[t] en rapport dialectique le sujet-acteur (qui se raconte) avec le ou les collectifs auxquels il appartient », « donn[e] la parole aux sujets-acteurs » et véhicule une « démarche liée à la narration de soi [qui] a un effet émancipateur [sur le sujet-acteur] » (Desmarais, 2009 : 361). L'approche biographique a en effet ceci d'utile qu'elle inscrit dans un rapport dialectique l'individu et ses actes. Autrement dit, l'approche biographique s'organise autour de deux pôles d'analyse : un premier axe diachronique organisé « autour du parcours de vie de l'informateur eut égard à l'objet. Cet axe permet d'identifier notamment les événements marquants qui ont influencé le parcours sujet-acteur » (Desmarais, 2009 : 384). Le second, l'axe synchronique, est centré sur « les pratiques et les représentations du sujet-acteur dans ses différents espaces de vie ainsi que ses logiques d'action » (Desmarais, 2009 : 384).

3.2.2 L'entrevue semi-dirigée : un premier outil compréhensif

L'entretien compréhensif est une forme relativement spécifique qui emprunte respectivement les formes de l'entretien semi-dirigé et les techniques ethnologiques de travail avec les informateurs (Kaufmann, 2011 : 8). En ce sens, l'entretien compréhensif « ne s'oppose aucunement à l'entretien semi-directif mais le prolonge en essayant de limiter un de ses effets pervers qui survient lorsqu'à la non-personnalisation des questions fait écho la non-personnalisation des réponses » (Fugier, 2010 : 3).

En sociologie compréhensive, l'entretien compréhensif ne peut être réduit à une situation

de recueil des données « dans la mesure où le discours est coconstruit entre les interrogations du chercheur et les expériences des personnes rencontrées » (Ramos, 2015 : 75), c'est-à-dire une situation où « l'enquêteur s'engage » et « ce n'est que dans la mesure où lui-même s'engage que l'autre à son tour pourra s'engager et exprimer » dans le cadre d'un entretien semi-dirigé plus formel « son savoir le plus profond » (Ramos, 2015 : 72). Cela implique de la part du chercheur une écoute flottante doublée d'un ajustement continu au système de valeurs de la personne interrogée. Il s'agit donc, pour le chercheur, de « partir des catégories de la personne sollicitée [afin d'] approcher l'expérience qu'a l'individu du social », de sorte que chaque question constitue « une relance élaborée à partir des réponses afin de faire expliciter les termes employés » (Ramos, 2015 : 75). C'est en effet dans les termes employés par la personne interrogée que « résident les représentations que cet interlocuteur a sur ce qui est discuté » (Ramos, 2015 : 75) ; le chercheur est donc « partie prenante de cette construction de la réalité sociale énoncée par l'enquêté du fait même de la situation d'entretien » (Ramos, 2015 : 75). L'auteure distingue trois types d'entretiens compréhensifs.

Le premier type d'entretien est dit structuré, car son déroulement est basé sur le fil des questions du guide d'entrevue, il se caractérise par des questions spécifiques pour lesquelles on s'attend également à des réponses spécifiques. Il privilégie les questions fermées qui imposent à l'interlocuteur de choisir parmi un ensemble de réponses déterminées. La particularité de cet entretien est qu'il ne laisse pas vraiment de liberté au sujet et suppose que le champ d'investigation soit très bien circonscrit, « il en est ainsi standardisé » (Ramos, 2015 : 8). Compte tenu de la nature circulaire de l'élaboration de la recherche compréhensive caractérisée par des allers-retours successifs entre théorie et empirie, nous n'y avons pas recours.

Le deuxième type d'entretiens est non-directif, en ce qu'il suit le récit de vie de la personne interrogée et procède par accumulation d'études de cas (Ramos, 2015 : 8). Il est semblable à l'entretien biographique qui fait dialoguer les informations factuelles des individus (âge, profession, formation, etc.) avec les représentations que ces derniers attribuent aux faits (bons souvenirs, réussite, estime de soi, etc.).

Le troisième type d'entretien est semi-dirigé, en ce qu'il laisse une certaine souplesse à l'interaction ; le chercheur y suit le fil du discours de la personne interrogée et relance cette

dernière au moyen de questions préalablement élaborées dans le guide d'entrevue (Ramos, 2015 : 8). L'entretien semi-dirigé est donc celui qui se rapproche le plus de l'entretien compréhensif qui emprunte respectivement les formes de l'entretien semi-dirigé et les techniques ethnologiques de travail avec les informateurs (Kaufmann, 2011 : 8). Dans les entretiens compréhensifs, « la situation d'entretien n'est pas une situation de recueil des données dans la mesure où le discours est coconstruit entre les interrogations du chercheur et les expériences des personnes rencontrées » (Ramos, 2015 : 75). La conduite d'entretiens compréhensifs prend donc une forme semi-dirigée, et peut être rapprochée des entretiens ethnographiques entendus comme une « manière d'aborder la tension constitutive des enquêtes *in situ* : plus l'enquêteur accepte de sacrifier l'exigence de standardisation des données à l'ouverture aux aléas des observations, plus il agit en ethnographe » (Dodier et Baszanger, 1997 : 41).

Ramos conclut par une recommandation : « la production sociologique et la formulation des questions de recherche doivent être contextualisées dans les enjeux de l'élaboration de la connaissance et prendre en compte les représentations des acteurs qui les élaborent » (Ramos, 2015 : 75). De cette façon, l'entretien compréhensif « ne s'oppose aucunement à l'entretien semi-directif mais le prolonge en essayant de limiter un de ses effets pervers qui survient lorsqu'à la non-personnalisation des questions fait écho la non-personnalisation des réponses » (Fugier, 2010 : 3). L'individu s'approprie donc le guide d'entrevue à travers questions posées/ appropriation des question-réponses et c'est bien l'interaction qui confère à l'entretien compréhensif son caractère éminemment relationnel. Nous pensons que la posture du chercheur joue en effet un rôle prépondérant dans l'obtention d'un contenu qualitatif sensible et fidèle aux représentations que se font les acteurs de leur environnement. Il convient donc, selon nous, de susciter la confiance du répondant, notamment à travers des anecdotes. Ces dernières permettent en effet d'exemplifier des concepts sociologiques à travers le récit d'expériences individuelles qui permettent de monter en généralité des pratiques sociales : « par son apparente banalité et son caractère sans importance, l'anecdote autorise l'enquêté à évoquer des phénomènes au contenu profondément sociologique, sans crainte d'enfreindre la bienséance sociale, et donc à dire en toute simplicité, voire en toute ingénuité, des choses que la censure sociale ordinaire interdit » (Beaud, 1996 : 18-19).

Nous identifions trois thématiques dans notre guide d'entrevue : les conditions d'organisation par projets, les formes de pluriactivité et les événements marquants dans le parcours de vie de la personne interrogée. Les deux premières thématiques font référence à nos propositions de recherche et la troisième dimension vise à singulariser les individus au sein du corpus en identifiant les éléments biographiques de leur parcours. Le guide d'entrevue offre donc une certaine latitude dans les réponses de l'individu dans la mesure où il peut s'exprimer librement tout en bénéficiant des reformulations et orientations du chercheur dans le récit.

Loin de « la non-personnalisation des questions » et de « la non-personnalisation des réponses » (Fugier, 2010 : 3), le guide d'entrevue à double entrée que nous proposons permet aux personnes interrogées dans notre corpus de s'approprier les trois dimensions de notre question de recherche (organisation par projet, pluriactivité, parcours de vie) à travers les trois niveaux de réponses incluses dans notre guide : description de la réalité sociale (quoi ?), organisation de la réalité sociale (comment ?), et facteurs d'engagement/de désengagement dans cette réalité sociale (pourquoi ?). C'est ce que nous allons voir dans cette deuxième partie consacrée à l'analyse des données.

3.2.3 L'observation *in situ* : un deuxième outil compréhensif

La démarche à partir de laquelle nous avons exploré les conditions d'effectuation du travail des artistes s'inscrit dans une approche centrée sur la décomposition analytique du travail. Comme nous l'avons mis en évidence, celle-ci se centre sur les aspects situés et collectifs du travail et décompose en séquences de tâches et de compétences l'activité artistique. Concrètement, nous étudions le travail en acte, tel qu'il se fait. Par conséquent, nos observations mettent une emphase particulière sur les pratiques et sur les représentations des artistes en arts numériques. L'environnement dans lequel un travail est effectué est en effet « décomposable en une somme de relations entre ceux qui travaillent et en une variété de relations diversement récurrentes et prévisibles » (Menger, 2015 : 24). Comme nous avons effectué ces observations tout au long de l'élaboration de la recherche, les statuts de celles-ci (exploratoire, principale ou complémentaire) ont varié en fonction de l'avancement de notre recherche.

En ce qui concerne l'observation plus spécifique des « interactions », nous avons colligé des données de terrain brutes lors d'un week-end de travail sur un projet réunissant de multiples collaborateurs (informaticiens, artistes, travailleurs culturels, etc.) dans le cadre d'un projet de création et de médiation culturelle auprès d'adultes autistes. La nature de ces données était aussi variée que les supports qui ont permis sa cueillette. Ainsi, nous avons photographié et capté à l'aide d'un enregistreur audio des scènes de collaboration entre les différents acteurs et nous avons également pris des notes d'observation pendant les journées de travail. Enfin, nous avons réalisé des observations où l'accent était mis sur les lieux et les objets au sein du centre CAA1 et des multiples vernissages qui mettaient en évidence les spécificités spatiales, symboliques et organisationnelles de ce centre d'artistes.

Afin d'accéder aux acteurs de notre terrain, nous avons effectué des observations *in situ* qui, selon l'état d'avancement de la recherche, ont les mêmes statuts que les entretiens compréhensifs, c'est-à-dire qu'« [...] elles étaient à usage exploratoire, à usage principal ou encore à usage complémentaire » (Ramos, 2015 : 8). Nous adoptons une perspective ethnographique, en ce sens que nous divisons nos observations en trois catégories de contextes telles qu'entendus par le sociologue Stéphane Beaud et l'anthropologue Florence Weber :

« 1) des cérémonies, des événements collectifs organisés qui supposent ou autorisent la présence de spectateurs, auxquels vous vous joignez ; 2) des interactions personnelles ou anonymes dans lesquelles vous avez, forcément, à tenir votre rôle ; 3) des lieux ou des objets observables dans la quiétude de la solitude hors cérémonie et hors interaction. Dans la réalité, pas de lieux ou d'objets qui ne renvoient à des interactions ou à des cérémonies, pas de cérémonies sans interactions et sans cadres matériels, pas d'interactions sans lieux et sans objets. » (Beaud et Weber, 2010 : 130)

Dans le même temps, nous avons réalisé des entretiens qualitatifs informels (Luckerhoff et Guillemette, 2012 : 16) avec les acteurs en présence lors des différents événements. Véritables moments de réseautage, ces entretiens qualitatifs informels constituent pour le chercheur l'occasion de s'introduire au milieu en justifiant la légitimité de sa présence par ses intérêts de recherche et se terminent généralement par une promesse d'entrevue. Tantôt exploratoires, tantôt centraux, ces entretiens qualitatifs sont le lieu d'un ajustement mutuel entre le chercheur et les acteurs où le chercheur peut saisir *in situ* les enjeux apparents du terrain de recherche. En

somme, ces entretiens informels constituent la promesse d'une relation mutuellement bénéfique dans la mesure où le chercheur, à force de se manifester lors de ce genre d'évènements, peut habituer le milieu à sa présence et construire de véritables relations de confiance avec les acteurs du milieu. Cette immersion empirique invite le chercheur à recueillir des données complémentaires provenant de sources variées afin d'être au plus proche de la réalité sociale des acteurs du terrain. D'après les adeptes de la théorisation enracinée, avec laquelle la sociologie compréhensive partage des accointances (Ramos, 2015), ces diverses « autres sources de données » peuvent prendre des formes variées telles que des « documents télévisuels, des documents radiophoniques et des documents écrits » et sont « pertinentes » car, mises bout-à-bout avec les entretiens informels, les observations et la collecte d'artefacts ethnographiques, elles favorisent « l'émergence de nouvelles dimensions du phénomène étudié » (Luckerhoff et Guillemette, 2012 : 16).

Au cours de l'élaboration de cette recherche, nous avons eu de multiples engagements visant à accroître la qualité de la collaboration entre nous et les acteurs du milieu. Nous avons également effectué un certain nombre d'entrevues exploratoires avec les personnes de la situation de recherche. La première prise de contact s'est faite au cours d'une Soirée Composite où le CAA1 était présent, ce qui nous a amené à suivre sur les réseaux sociaux l'actualité du centre d'artiste. Par la suite, nous avons assisté à un grand nombre de vernissages organisés par le centre et c'est le jour où le centre a accepté notre présence à son assemblée générale annuelle que nous sommes officiellement devenu membre en payant de façon annuelle notre cotisation au centre et en participant ponctuellement de façon bénévole à l'organisation et au déroulement des diverses activités de diffusion du centre. Cette adhésion au centre a donc eu un effet multiplicatif sur l'accès au milieu de recherche, car nous avons eu accès à de l'information jusqu'à présent réservée (ex. : membre de la page Facebook privée, réception de l'infolettre mensuelle sur la liste courriel des membres etc.) et avons augmenté notre visibilité pour aboutir ultimement à notre « échantillonnage théorique » (Luckerhoff et Guillemette, 2012 : 19). Nous avons donc été à la fois acteur et témoin de la circularité qu'implique les différents mouvements de collecte des données (observation, entretiens informels, documentation) et c'est bien cette « émergence de nouvelles dimensions au phénomène étudié » (Luckerhoff et Guillemette, 2012 : 16) qui a guidé notre processus d'échantillonnage.

3.3 Organisation des données, analyse compréhensive et théorisation enracinée

Une fois les entrevues et observations réalisées, il s'agit maintenant de faire passer ces situations d'interaction sociale entre le chercheur et les acteurs en un bassin de données qualitatives réalisé au moyen d'une retranscription intégrale. Ces données seront par la suite codées, déconstruites et reconstruites dans le cadre d'une analyse thématique par recoupement catégoriel des retranscriptions. Ce regroupement catégoriel donnera enfin lieu à des concepts restitués sous la forme d'idéaux-typiques qui constitueront le cœur de la théorisation enracinée du travail d'analyse de terrain. Notre travail consiste à rendre compte des dynamiques de contingence entre nos propositions de recherche, issues de la littérature préalablement recensée, et le contexte d'observation de notre terrain, soit le monde des arts numériques montréalais.

3.3.1 Retranscription : révélation et restitution des interactions chercheur-acteur

Dans une perspective compréhensive, il apparaît que la retranscription permet d'éviter de tomber dans l'écueil de ne voir que « ce que nous connaissons ou bien ce qui nous interpelle et nous étonne » (Ramos, 2015 : 96). Par ailleurs, la retranscription compréhensive des entrevues permet d'intégrer les réactions du chercheur dans le dispositif de production de sens.

Le fait de retranscrire permet au chercheur d'intégrer ses réactions aux données qui feront l'objet d'un traitement ultérieur. Par exemple, l'étonnement ou la résistance du chercheur à une idée évoquée dans le récit des acteurs du corpus constituent autant de signaux d'alerte qui amènent « à questionner l'orientation de la recherche et les représentations du chercheur plutôt que celles de l'enquêté ». Il en va de même pour le fait de retranscrire des éléments de langage appartenant à un registre plus familier, car cela permettra au chercheur de porter attention à des détails qui lui avaient échappé pendant l'entretien (Ramos, 2015 : 96).

Le dernier écueil que permet d'éviter la retranscription des entrevues concerne l'intégration des éléments a priori « hors-sujet » relatés par les acteurs du corpus : « si l'on n'intègre pas des éléments qui, dans un premier temps, ne font pas partie des hypothèses, on prend le risque d'un traitement partiel de la question voire d'un tri des éléments qui vont dans

le sens de ce que prévoyait le chercheur » (Ramos, 2015 : 96-100). Dans cette perspective, le sociologue Jean-Claude Kaufmann avance que le « repérage de contradictions dans le discours » constitue « une clé d'interprétation » qui permet de « déconstruire le récit et donner un sens précis à ses diverses composantes ».

De plus, ces contradictions ont des fonctions différentes dans le récit : certaines « se rapportent au modèle théorique, d'autres plus localement à la biographie ; leur utilisation n'est pas exactement la même dans les deux cas » (Kaufmann, 2011 : 98). Il s'agit donc de « comprendre le sens caché de la confusion apparente des propos » (Kaufmann, 2011 : 99). Enfin, il est conseillé au chercheur recourant aux retranscriptions dans une perspective compréhensive de « veiller à conserver le sens des extraits dans le contexte de l'entretien : D'où je parle en tant qu'enquêteur ? En tant que quoi, avec quelle casquette ? Comment je me définis ? Dans quelle interaction s'inscrit l'énoncé ? » (Ramos, 2015 : 101-102).

3.3.2 Analyse thématique : déconstruction catégorielle et reconstruction typique

Afin de comprendre les conventions à l'œuvre dans les relations interindividuelles et intergroupes au sein de notre corpus d'artistes interrogés, nous allons analyser chaque entrevue à partir d'une approche thématique qui couvrira deux orientations : « l'analyse transversale (traverse tous les entretiens) et longitudinale (étude comparée de l'organisation séquentielle de chaque entretien) » (Ramos, 2015 : 111). Il se peut en effet qu'un thème ne soit présent que dans un seul entretien et c'est justement une occasion de questionner ce thème « par rapport à la globalité de l'entretien et également par rapport aux entretiens dans lesquels il n'apparaît pas » (Ramos, 2015 : 108). Notre analyse s'organise autour de deux pôles : un premier axe diachronique localisé « autour du parcours de vie de l'informateur eut égard à l'objet. Ce premier axe permet d'identifier notamment les événements marquants qui ont influencé le parcours sujet-acteur » (Desmarais, 2009 : 384). Le second axe synchronique sera centré sur « les pratiques et les représentations du sujet-acteur dans ses différents espaces de vie ainsi que ses logiques d'action » (Desmarais, 2009 : 384).

Le travail d'interprétation étant par nature une mise en lumière « des enchaînements et des régularités » (Weber, 1992 : 303), il s'agit donc de « comprendre le sens caché de la

confusion apparente des propos » (Kaufmann, 2011 : 99). Dans cette perspective, le sociologue Jean-Claude Kaufmann avance que le « repérage de contradictions dans le discours » constitue « une clé d'interprétation » qui permet de « déconstruire le récit et donner un sens précis à ses diverses composantes » ; de plus, ces contradictions ont des fonctions différentes dans le récit : certaines « se rapportent au modèle théorique, d'autres plus localement à la biographie ; leur utilisation n'est pas exactement la même dans les deux cas » (Kaufmann, 2011 : 98).

L'auteur précise également que « les contradictions liées au modèle donnent un instrument supplémentaire, efficace, dynamisant la méthode consistant à utiliser la grille théorique pour décrypter le matériau » (Kaufmann, 2011 : 99). Kaufmann distingue alors deux types de contradictions liées au modèle d'interprétation du sociologue : premièrement, il y a la contradiction révélatrice « d'un mécanisme social structurellement contradictoire », en ce sens que « les deux termes de la contradiction s'inscrivent avec régularité dans les divers niveaux du discours » ; la deuxième contradiction liée au modèle concerne « les grappes de rôles », en ce sens que « les individus ne sont pas socialisés dans de grands rôles bien délimités et stables, mais voyagent continuellement à l'intérieur de grappes de rôles associant des cadres de socialisation à la fois proches et très différents » (Kaufmann, 2011 : 99). Enfin, l'auteur précise que les contradictions qui ont un lien plus spécifique à l'histoire de vie du locuteur constituent également « un instrument d'analyse puissant » (Kaufmann, 2011 : 99). Compte tenu du dialogue entre les formes sociales qu'étudie le chercheur et les représentations individuelles qu'apposent les acteurs en présence sur ces faits sociaux, l'analyse biographique des récits de vie nous semble pertinente à mobiliser. Plus précisément, l'approche biographique fait dialoguer les informations factuelles des individus (âge, profession, formation, etc.) avec les représentations que ces derniers attribuent aux faits (bons souvenirs, réussite, estime de soi, etc.).

Il serait néanmoins illusoire de se contenter d'une simple description sociographique des parcours biographiques de nos participants. Car, si nous allons croiser les trajectoires individuelles de nos participants afin de dresser une cartographie des parcours biographiques, il s'agira avant tout d'un travail dialogique entre théorie et empirie. Autrement dit, notre travail consiste à rendre compte des dynamiques de contingence entre nos propositions de recherche,

issues de la littérature préalablement recensée, et le contexte d'observation de notre terrain, soit le monde des arts numériques montréalais.

L'objectif ultime est donc la mise en évidence des formes sociales (rapports sociaux, économiques, organisationnels, institutionnels, mais aussi sexués, de génération, d'ethnicité, etc.) qui organisent l'activité des artistes en arts numériques à Montréal. Ces concepts sont moins le fruit d'un travail de découverte et d'imagination que de définition d'une réalité observable : « nous définissons les concepts (par opposition à l'idée qui voudrait que nous en découvriions la vraie nature), et nos définitions sont formées par la collection de cas que nous avons à notre disposition et à partir desquels nous pensons le problème en question » (Becker, 2002 : 194). Le travail d'interprétation des données consiste donc en un travail de montée en généralité par la construction de concepts tels qu'entendus par Howard Becker.

L'analyse thématique permet alors d'organiser les données des entrevues en isolant « des éléments, des définitions, des catégories de pièces, des dimensions qui participent à la constitution du réel, tout en les rattachant à la situation étudiée » (Ramos, 2015 : 101-102). Elle consiste donc en un « exercice de déconstruction du matériau et un exercice de reconstruction à partir d'autres critères » (Ramos, 2015 : 101) afin d'emmener « au-delà de ce que le chercheur avait envisagé dans le guide d'entretien » (Ramos, 2015 : 108). La déconstruction est donc un procédé central qui vise à identifier « les différentes pièces du véhicule social ainsi que les relations, les liens, les connexions existant entre eux/elles » (Ramos, 2015 : 102).

Quant à la reconstruction, celle-ci amène le chercheur à regrouper et nommer les regroupements, à « rassembler des idées qui semblent proches entre éléments de significations semblables », « on note sur chaque boîte le thème », afin d'aboutir à un système de classification catégorielle qui permette de dégager « des sous-thèmes dans les thèmes et des sous-sous-thèmes dans les sous-thèmes jusqu'à épuisement de toutes les idées contenues dans les premières boîtes » (Ramos, 2015 : 108).

L'enjeu est donc moins d'enfermer les artistes de notre corpus dans des catégories de rôles déduites de l'analyse thématique que « de situer les différents processus » à l'œuvre dans la réalité sociale de ces derniers. Cette « identification des processus » revient donc à identifier

la position des artistes de notre corpus relativement à l'orientation de nos propositions (ex : plus ou moins organisé par projet ; plus ou moins recours à de la pluriactivité) (Luckerhoff et Guillemette, 2012 : 25). Il s'agit de comprendre les règles des jeux de coopération et de conflit dans l'agencement des positions occupées par les acteurs de notre corpus d'artistes (ex : déploiement de stratégies d'adaptation dans les différentes sphères sociales en raison des règles informelles, stratégies de régulation face au conflit, stratégies de coopération, etc.).

En suivant la « méthodologie de la théorisation enracinée » (MTE), nous pouvons avancer que ce double mouvement de déconstruction/reconstruction dans l'analyse thématique n'est pas chronologique mais plutôt « circulaire », dans la mesure où l'analyse des entretiens ne se fait pas de façon linéaire mais par association d'idées et de regroupements catégoriels (Luckerhoff et Guillemette, 2012). C'est pourquoi il convient d'adopter une démarche de « regroupement catégoriel systématique » qui passe par un codage à trois niveaux, au premier rang desquels figure le codage ouvert, « premier pas dans la théorisation tout en restant proche des données » (Luckerhoff et Guillemette, 2012 : 25). Les deux autres formes de codage, « codage axial et codage sélectif », font plutôt l'objet d'une « distanciation théorisante », c'est-à-dire d'un mouvement circulaire de déconstruction/reconstruction des données empiriques rendu possible par la « modification des systèmes de codes » et l'établissement d'un nouveau « système catégoriel » modifiés successivement « jusqu'à la toute fin de l'analyse » (Luckerhoff et Guillemette, 2012 : 25).

3.3.3 Théorisation et montée en généralité : typologies et conceptualisation

À la suite du travail de déconstruction/reconstruction effectué au cours de l'analyse thématique des données, il s'agit maintenant de monter en généralité les grandes tendances recensées. Cette généralisation se fait par voie de conceptualisation où les concepts sont des « médiateurs d'analyse » entre « les données accumulées par le chercheur (dont l'élaboration a été orientée par la question de recherche et leur frottement aux expériences des acteurs rencontrés » (Ramos, 2015 : 119). En ce sens, « la définition des concepts repose sur ce que les exemples sur lesquels elle s'appuie ont en commun » (Ramos, 2015 : 123).

Dans la mesure où les parcours des acteurs sont rarement typiques en-soi, recourir à la méthode de l'idéal-type wébérien semble pertinent, le travail d'interprétation étant par nature

une mise en lumière « des enchaînements et des régularités » (Weber, 1992 : 303). L'idéal-typique wébérien est un « procédé analytique » qui « consiste en un type théorique ou une typologie comprenant plusieurs types, tout en sachant qu'aucun vécu ou qu'aucun phénomène ne correspond parfaitement à l'un ou l'autre des types. Les types sont idéaux, car ils appartiennent au monde des idées, au monde de l'abstraction, au monde de la théorisation » (Luckerhoff et Guillemette, 2012 : 25).

L'approche compréhensive fournit des outils méthodologiques qui aident à l'élaboration de ces idéaux-typiques, à savoir le tableau, le schéma et le plan. Le tableau permet de travailler la définition des concepts de façon simultanée et permet une progression de l'analyse par comparaison de proche en proche : « travailler une colonne permet d'avancer dans l'autre par comparaison » (Ramos, 2015 : 126) ; le tableau incite donc « à une rigueur de l'exhaustif et permet d'identifier des types qu'on n'avait pas mis au jour » (Ramos, 2015 : 127). Le schéma, quant à lui, permet d'avancer l'analyse sur un même objet tout en lui attribuant de multiples significations organisées en un réseau cohérent de liens et de sens ; le schéma détient donc « un aspect multidimensionnel en cherchant une structure qui tient ensemble [les différents éléments de cette structure] » (Ramos, 2015 : 12).

CHAPITRE 4 – FINANCEMENT ET REPRÉSENTATION COLLECTIVE : IMPACTS SUR L’EFFECTUATION DU TRAVAIL

« *Un artiste ne peut attendre aucune aide de ses pairs. Toute forme qui n’est pas la sienne doit lui être insupportable et le déranger au premier chef.* »

(Jean Cocteau, *La Difficulté d’être*, 1947)

Le chapitre 4 est composé de deux parties. La première fait état des effets de pilotage que génère la contribution des instances publiques et privées de financement aux organismes et aux artistes professionnels, tandis que la deuxième rend compte de l’influence des instances de représentation collective et individuelle sur les conditions d’organisation et d’exécution du travail par projet.

La première partie met en évidence l’existence d’une chaîne de valeur où les Conseils des arts des trois paliers (Canada, Québec, Montréal) exercent une grande influence sur les formes d’organisation du travail par projet pour les artistes qui travaillent à titre individuel ou dans des organismes. Nous soulignons notamment l’impact qu’exercent les Conseils des arts sur la forme (durée, salaire, conditions d’obtention, résidence etc.) et la nature des projets (création, médiation culturelle). Afin de rendre compte des formes plurielles d’encadrement associatif des conditions d’exécution du travail des artistes en arts numériques, la deuxième partie expose les différents niveaux d’action (national, provincial, municipal) des instances de représentation collective et individuelle (artistes professionnels, centres d’artistes autogérés, organismes artistiques à but non lucratifs etc.). Comme nous allons le voir, il semble que ces organismes pourvoyeurs de projets, de soutien, et de services sont faiblement institutionnalisés et que les offres de formation, de création, de résidence ou encore de médiation varient au gré de partenariats qui sont aussi ponctuels qu’hétérogènes.

4.1 La contribution des organismes de financement : effets de pilotage

Notre travail de recherche fait apparaître le rôle des organismes de financement dans la dynamique du secteur. Ces canaux sont à la fois publics et privés, mais le secteur public en détient la plus large part. Face à l'incertitude du milieu, ces canaux de financement permettent la prise de risques et structurent donc pour partie les conditions d'effectuation du travail par projets. Ces canaux publics de soutiens financiers auprès des artistes en arts numériques sont constitués d'institutions nationales, provinciales et municipales. Le Conseil des Arts du Canada (C.A.C), le Conseil des Arts et des Lettres du Québec (C.A.L.Q) et le Conseil des Arts de Montréal (C.A.M) sont les trois instances publiques de financement des arts.

Par des financements de soutien au fonctionnement d'organismes artistiques, des bourses de création ou des prix de reconnaissance aux artistes, le Conseil des arts du Canada (CAC) a pour mandat de « favoriser et de promouvoir l'étude et la diffusion des arts ainsi que la production d'œuvres d'art » (CAC, 2017). Jusqu'en 2016, le Service des Arts Médiatiques, une des branches du CAC, offrait « une aide financière aux artistes professionnels, aux groupes, aux collectifs et aux organismes canadiens qui utilisent le cinéma, la vidéo, les nouveaux médias et l'audio comme modes d'expression artistique ou qui contribuent à mieux les faire connaître et apprécier des publics du Canada et de l'étranger »⁹. Or, depuis 2017, le CAC a restructuré sa grille de financement non plus par discipline mais par type de projets. Ce choix est présenté comme devant rendre plus accessible son offre à des profils d'artistes jusqu'alors sous-représentés (artistes de la relève, artistes autochtones, artistes étrangers en résidence etc.). Pour autant, dans un certain nombre de récits de vie, ce changement stratégique a eu un impact important sur certaines trajectoires artistiques individuelles et donc sur l'ouverture de l'offre de financement à de nouveaux types d'acteurs et à de nouveaux champs. Cette contribution au financement débouche donc sur un véritable pilotage en amont des activités dans la mesure où cela structure les conditions d'organisation et d'effectuation du travail au sein de chaque projet.

⁹ <http://conseildesarts.ca/arts-mediatiqes/a-propos-du-service-des-arts-mediatiqes> [page consultée le 28/08/16]

D'après la base de données du CAC, qui répertorie l'ensemble des financements accordés aux artistes, organismes et collectifs d'artistes depuis 1998, nous constatons que parmi les onze artistes (cinq femmes et six hommes) interrogés dans notre échantillon, plus de la moitié a reçu du financement du CAC ces vingt dernières années. Tous travaillent soit en centre d'artistes autogéré (ANNA, CHANTAL, ZOÉ, NELLY, ANABEL), soit dans un collectif d'artistes (MELCHIOR, SKELETOR, ROBERT). Seuls les artistes travaillant à titre individuel ou en organisme artistique à but non lucratif (ONBL) n'ont pas reçu de financement du CAC. Là encore, on doit constater que les financements publics sont destinés aux artistes intégrés à des dispositifs institutionnels. En réponse à leur exclusion, certains artistes à titre individuel (MELCHIOR, SKELETOR, ROBERT) ou organisationnel (SIDDHARTHA) se constituent en acteurs institutionnels (collectifs d'artistes ou organismes artistiques à but non lucratifs).

D'après les témoignages recueillis sur le terrain, le passage d'un « financement par disciplines » à un « financement par projets » fait polémique au sein de la communauté des arts numériques. Ainsi, selon ZOÉ, « le Canada a une vision très communautaire, axée sur le service et sur les membres donc ils augmentent tous les centres qui ont une clientèle (par exemple le CAA2, ce sont des femme). » (ZOÉ). Pour NELLY, artiste et coordonnatrice de CAA2, c'est au contraire une opportunité : « Y'a 10 ans, le type de projets que je menais, je galérais à faire comprendre ce que c'était. Je n'arrivais à rentrer dans aucune catégorie, à faire comprendre les objectifs de mon travail, de ce que je faisais. Or, depuis la modification de la grille des programmes de financement des conseils des arts influencée par le Plan Culturel Numérique, ça a comme joué en ma faveur dans la mesure où maintenant y'a comme un contexte réceptif face à ce que je propose. Ce dont je parlais il y a plus ou moins 10 ans (numérique, mobilité etc.), c'était plus ou moins concret quand j'en parlais dans mes candidatures, maintenant j'en parle même plus tellement ça paraît comme une évidence » (NELLY).

En 2017, le Fonds Stratégie Numérique a versé 6 millions de dollars à 45 projets d'artistes, de groupes et d'organismes artistiques canadiens pour développer et appuyer des « initiatives numériques » qui correspondent à ses valeurs : « miser sur la collaboration, le partenariat et le réseautage ; garder un esprit ouvert et partager les connaissances, les résultats,

les idées et les leçons apprises ; expérimenter, prendre des risques et assurer un développement itératif »¹⁰.

Ces trois axes semblent refléter la réalité hybride des artistes et des organismes, de plus en plus amenés à collaborer avec le milieu des affaires, de l'éducation et de la santé. Cet argument est d'ailleurs repris par MELCHIOR, pour qui cette hybridation des pratiques sonne comme une injonction à considérer l'art comme une entreprise néolibérale, laquelle serait agencée comme un triptyque articulé autour de trois pôles : *art as a business*, *art as care* et *art as an elite* : « Je constate qu'il y a comme deux pôles aujourd'hui : "*art as business*" et "*art as a service*" ; d'un côté c'est l'art comme un choix entrepreneurial associé à l'industrie du divertissement, avec une sorte de confusion des genres, pis de l'autre côté t'as toute une espèce d'art du *care* où on transforme les artistes en travailleurs sociaux ; [...] le continuum ferait un triangle où la pointe serait l'art des élites » et de conclure que « y'a quelque chose d'hyper agaçant parce que je ne me sens pas du tout à l'aise dans aucune de ces sphères-là ». Industrie du divertissement, travail social et art de l'élite, voici les trois champs dans lesquels un artiste se sent aujourd'hui assigné au détriment de son travail de création.

Dans le cadre de notre recherche, il est apparu que plusieurs interlocuteurs s'étaient inscrits et avaient bénéficié des différents dispositifs offerts par le CAC. Celui-ci a créé en 2017 trois fonds stratégiques afin de faciliter l'accès aux marchés pour les communautés de langue officielle en situation minoritaire, l'acquisition d'équipement en arts médiatiques, et enfin l'orientation vers de nouvelles stratégies numériques par les artistes et organismes artistiques. Quoiqu'ouverts à toutes les disciplines artistiques, ces deux derniers fonds concernent plus particulièrement les artistes et organismes en arts numériques. Le Fond Stratégie Numérique a été créé pour « les artistes, les groupes et les organismes artistiques qui veulent accroître leur engagement pratique à l'égard des solutions et des technologies numériques » (Patrimoine Canadien, 2017a). On doit ici relever que le FSN est particulièrement soucieux de l'articulation entre innovations techniques et technologiques, en évolution constante, et production de biens

¹⁰ Source : <http://conseildesarts.ca/financement/fonds-strategiques/fonds-strategie-numerique> [Page Consultée le 24-06-18]

culturels qui conditionnent en large partie les conditions d'organisation et d'effectuation du travail des artistes en arts numériques.

On dispose de peu d'informations détaillées sur le financement par province et par discipline artistique. D'après un rapport publié par le Conseil des Arts du Canada en 2013, 44,9 millions de dollars ont été accordés aux artistes et organismes québécois pour l'année 2012-2013 et cette aide du CAC aux organismes et artistes québécois a concerné toutes les disciplines artistiques (CAC, 2013). Pour l'année 2016-2017, « les dépenses réelles concernant les subventions, les paiements aux auteurs et les prix s'élèvent à 196,8 millions » dont 14 804 \$ aux artistes et organismes en arts numériques (CAC, 2017). Si ce chiffre peut paraître faible, du fait du caractère de niche du secteur étudié, il n'en présente pas moins pour les artistes concernés un facteur de reconnaissance et d'intégration dans leur monde de l'art du fait de la labellisation intervenue.

Pour autant, malgré l'importance des financements publics dans certaines activités et le poids de l'organisation par projet impulsés par la commande publique, on ne peut considérer les pouvoirs publics comme étant un employeur non-classique. S'ils assurent des grandes fonctions stratégiques via un certain nombre de demandes ou d'appels d'offre, ils ne participent en aucune manière à la mise en œuvre concrète des activités des centres et des milieux artistiques. Ils portent une demande politique et institutionnelle, qui peut parfois correspondre à des grands objectifs politiques (développement des territoires, soutien aux régions, autochtonie, etc.) et, par les budgets dégagés, créent un marché. Même dans les stratégies publiques du développement et de l'innovation numérique, les conseils des arts apportent un soutien indirect via des financements ciblés sans pour autant être un donneur d'ordre.

4.2 Instances de représentation collective et individuelle :

Canada, Québec, Montréal

Le CARFAC et l'AAMI sont les deux principales instances canadiennes de représentation des artistes professionnels. Elles ont principalement un rôle d'harmonisation à l'échelle nationale entre les différentes instances provinciales.

4.2.1 Front des Artistes Canadiens (CARFAC) : une forme de syndicat professionnel

Organisme à but non lucratif créé en 1967, le Front des Artistes Canadiens (CARFAC) est référencé comme la seule association pancanadienne accréditée par la Loi sur le statut de l'artiste (L.C. 1992, ch. 33) pour négocier au nom des artistes en arts visuels canadiens et, conformément à son mandat, « promouvoir les arts visuels au Canada et encourager un climat socioéconomique propice à la production d'œuvres d'art, ainsi que de mener des recherches et des projets éducatifs visant l'accomplissement de cette mission »¹¹. Ce statut lui confère une capacité d'action collective comparable à celle d'un syndicat professionnel, dans la mesure où il « donne aux artistes le droit de négocier collectivement avec les producteurs d'art du Canada pour établir des normes minimales pour leur salaire et leurs conditions de travail » ; par conséquent, « lorsqu'une entente est conclue au palier fédéral avec une institution et ratifiée par ses membres, elle devient juridiquement contraignante et crée un précédent important pour d'autres institutions fédérales, voire pour des institutions provinciales »¹².

Le CARFAC a un bureau national et il est subdivisé en antennes provinciales (CARFAC British Columbia, Manitoba, Maritimes et Saskatchewan) et en filiales provinciales à Terre-Neuve-Labrador (Visual Arts Newfoundland-Labrador – VANL), en Alberta (Visual Arts Alberta – VAA) et au Québec (Regroupement des Artistes en Arts Visuels – RAAV). Les autres provinces et territoires n'ayant pas de filiales sont représentées par le Bureau National de CARFAC. En 2015, CARFAC enregistrait un total de 1 341 membres dans tout le Canada.

¹¹ Toutes les données et citations sont tirées des rubriques « à propos » et « devenir membre » du site web de l'association : <http://www.carfac.ca/fr/> [page consultée le 27-06-18]

¹² <http://www.carfac.ca/fr/ententes/> [page consultée le 27-06-18]

4.2.2 Alliance des Arts Médiatiques Indépendants (AAMI)

Organisme sans but lucratif fondé en 1980 à Yorkton (Saskatchewan) sous le nom d'Alliance du cinéma indépendant, l'AAMI est renommée en 2002 sous sa forme actuelle d'Alliance des Arts Médiatiques Indépendants. L'Alliance représente quelques « 100 organisations indépendantes de production, distribution et diffusion en cinéma, vidéo, audio et nouveaux médias dans le pays »¹³, soit « plus de 16 000 artistes indépendants et travailleurs culturels ». Parmi ses membres, certains sont néanmoins peu représentés, parmi lesquels figurent « certains groupes des arts numériques, des festivals d'arts médiatiques, des organisations plus jeunes, des collectifs d'artistes et des groupes et organisations autochtones ». Afin de répondre à son mandat qui consiste à travailler « à l'avancement et au renforcement de la communauté des arts médiatiques au Canada », l'AAMI agit comme un centre de services et de *lobbying* auprès de ses membres, notamment par des actions de sensibilisation auprès des membres sous-représentés.

Plus globalement, l'AAMI travaille à « favoriser et renforcer le domaine indépendant des arts médiatiques » et « faire progresser les dossiers de plaidoyer pertinents pour les arts médiatiques » en mettant à disposition de ses membres un « ensemble de guides pratiques complets, des trousseaux d'outils et des ressources en ligne » ou encore en organisant « une toute première conférence internationale sur les arts médiatiques autochtones ». À ce titre, l'AAMI est partenaire de la Coalition nationale autochtone des arts médiatiques (NIMAC) pour la première conférence nationale sur les arts médiatiques autochtones qui s'est déroulée en juin 2018.

4.2.3 ARCA : Instance canadienne de représentation des centres d'artistes autogérés

L'ARCA a le même rôle que le CARFAC pour l'ensemble des centres d'artistes autogérés des provinces canadiennes. Organisme de service national des arts (ONSA), la Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés (ARCA) est l'organisme canadien de représentation et de promotion des arts visuels. L'ARCA réunit les neuf principales

¹³ Toutes les citations sont disponibles sous la rubrique « à propos » du site web de l'AAMI : <http://www.ima.ca/fr/a-propos/> [page consultée le 26-06-18]

associations canadiennes de centres d'artistes autogérés dont l'Alberta (AAARC), l'Atlantique (AARCA), la Région autochtone (ABO), l'Ontario (ARCCO), l'Association des groupes en arts visuels francophones (AGAVF), le Manitoba (MARCC), le Pacifique (PAARC), Les Plaines (PARCA) et le Québec (RCAAQ), qui constituent « plus de 180 centres d'artistes autogérés et collectifs d'artistes à travers l'ensemble du territoire national ».

À l'échelle du Canada, les instances de représentation collectives des artistes en arts numériques se sont emparées des enjeux de fiscalité à travers l'harmonisation des processus de rémunération et des barèmes de diffusion. Ainsi, un comité a été mis sur pied afin de « se pencher sur la question de la fiscalité chez les artistes » et sur « [l]'équité en matière de fiscalité pour les artistes professionnels ». Ce comité a été créé en partenariat « avec de nombreux organismes nationaux de service dans le domaine des arts, notamment le CARFAC, l'AAMI et l'Assemblée canadienne de la danse » et entretient « des rapports réguliers avec le Conseil des arts du Canada et les hauts fonctionnaires de l'Agence du revenu du Canada »¹⁴.

À l'échelle du Québec, le secteur est organisé par deux associations professionnelles, le RAAV, seul syndicat accrédité pour représenter les artistes en arts visuels, et le CQAM, qui est une association professionnelle représentant les artistes en arts médiatiques, c'est-à-dire les arts cinématographiques et les arts numériques.

4.2.4 Regroupement des Artistes en Arts Visuels du Québec (RAAV) : monopole de représentation sectorielle

Filiale provinciale de CARFAC, le Regroupement des Artistes en Arts Visuels (RAAV) est la « seule organisation mandatée pour représenter l'ensemble des artistes en arts visuels du Québec » en vertu de la Loi S-32. Ainsi, conformément à la LRQ S-32.01, le mandat du RAAV est de « veiller au maintien de l'honneur de la profession artistique et à la liberté de son exercice, promouvoir la réalisation de conditions favorisant la création et la diffusion des œuvres, défendre et promouvoir les intérêts économiques, sociaux, moraux et professionnels des artistes professionnels et représenter les artistes professionnels chaque fois qu'il est d'intérêt général de le faire »¹⁵.

¹⁴ <http://www.lacoalitioncanadiennedesarts.com/archives/1854> [page consultée le 27-06-18]

¹⁵ <https://www.raav.org/quest-ce-que-le-raav> [page consultée le 27-06-18]

Elle est également accréditée par la *Loi canadienne sur le Statut des artistes* pour représenter les artistes en arts visuels québécois. À titre d'exemple, le CARFAC et le RAAV ont adopté en 2015 leur première entente-cadre avec le Musée des beaux-arts du Canada, qui concerne les conditions d'exposition et de reproduction d'œuvres d'art et de prestation de services professionnels par des artistes canadiens vivants où « les artistes ont le choix de négocier des augmentations, mais il n'est pas possible d'aller en dessous de ces minimums ». Cette négociation a eu un effet cumulatif sur l'amélioration des conditions minimales d'effectuation du travail car en mai 2018, « des artistes en arts visuels de partout au Canada ont voté en faveur de l'approbation d'une nouvelle entente-cadre avec le Musée des beaux-arts du Canada » entrant en vigueur le 1er juin 2018 [...] jusqu'au 31 mai 2022, ou jusqu'à la conclusion d'une nouvelle négociation »¹⁶.

Il n'en demeure pas moins que les artistes en arts numériques représentent une faible part sur l'ensemble de la population en arts visuels, et nous devons relativiser la portée de ces ententes-cadres. Les musées traditionnels ne représentent en effet qu'une faible part des lieux de diffusion parmi notre échantillon d'artistes en arts numériques rencontrés dans le cadre de cette recherche.

4.2.5 Associations professionnelles et communautaires

Le Québec dispose de deux formes de représentation des organismes artistiques collectifs, le RCAAQ qui représente les centres d'artistes autogérés et le CQAM que nous avons présenté ci-dessus.

Conseil Québécois des Arts Médiatiques (CQAM)

Fondé il y a trente ans, le Conseil Québécois des Arts Médiatiques (CQAM) est reconnu depuis 2003 comme le regroupement des arts médiatiques au Québec. Il « regroupe, représente et valorise les artistes professionnels indépendants, les travailleurs culturels et les organismes se consacrant aux arts médiatiques »¹⁷. D'après les travaux de Poirier et de ses collaborateurs, le CQAM « est identifié comme important pour le réseautage rassemblant artistes et centres,

¹⁶ <http://www.carfac.ca/fr/ententes/> [page consultée le 27-06-18]

¹⁷ <http://www.cqam.org/pages.php?lg=fr&type=cqam> [page consultée le 26-06-18]

mais aussi pour les rencontres entre les différentes pratiques, pour la réflexion concernant les publics, la représentation politique de la communauté ainsi que la défense des artistes » et joue un rôle actif « dans la défense et la promotion du milieu des arts médiatiques auprès des pouvoirs publics. L'organisme permet également aux arts médiatiques d'avoir une présence au sein du paysage culturel québécois » (Poirier et al., 2016 : 82).

Enfin, même s'il n'a pas de pouvoir décisionnel comme un syndicat, le CQAM joue un rôle consultatif et contribue au renforcement institutionnel en concertation avec les différentes instances représentatives. Le CQAM a, en effet, récemment fait appel aux services d'un consultant juridique en créant des contrats-types à destination de ses membres (artistes et organismes) afin d'harmoniser les grilles de financement, définir plus formellement les tâches à effectuer selon la nature du contrat (création, diffusion, production, résidence, médiation, etc.) et renforcer la dimension contractuelle des prestations (cf. : Annexe 5).

Le CQAM a également produit en 2015 son propre barème de diffusion (droits de présentation, exposition, performance et autres cachets d'expositions ou d'auteur) qui répond aux spécificités du contexte culturel québécois tout en participant au processus d'harmonisation des barèmes de diffusion à échelle canadienne (cf. : Annexe 6). Concrètement, il s'agit pour les différentes instances de représentations d'organismes et d'artistes évoluant à titre individuel de s'accorder sur la rémunération et sur la fiscalité des artistes en arts numériques.

L'impact institutionnel du CQAM sur la représentation collective des centres d'artistes autogérés est également notoire comme en témoigne l'AAMI qui, ayant amorcé « un premier pas de rapprochement [avec] les barèmes précédents de CARFAC/RAAV », considère les barèmes du CQAM « comme une excellente source de recommandations tarifaires dans le domaine des arts médiatiques » afin de « poursuivre le processus d'harmonisation des barèmes de diffusion » notamment avec le RAAV, le CQAM et « d'autres représentants de la communauté artistique, y compris ARCA et le Collectif des conservateurs autochtones »¹⁸. Au Québec, l'essentiel du secteur des arts numériques est concentré géographiquement sur la métropole de Montréal, qui dispose de deux organismes qui, par leur poids et leur influence,

¹⁸ <https://www.raav.org/lalliance-des-arts-mediatiques-independants-aami-annonce-de-nouveaux-baremes-de-diffusion-en-arts> [Page consultée le 27-06-18]

jouent un rôle incontournable : l'AARTEN et le CJE. Le premier crée des formes de collaborations entrepreneuriales tandis que le second inscrit les acteurs dans des logiques de réseaux et de fonctionnement communautaires.

Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ)

Le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) est un organisme national de représentation dont le mandat est de « servir, rassembler, représenter et promouvoir les centres d'artistes autogérés du Québec » pour près de « soixante-dix centres d'artistes répartis sur l'ensemble du territoire québécois »¹⁹. En ce sens, le RCAAQ « supporte les activités de recherche liées à l'expérimentation artistique, souscrit à la gestion par les artistes, dispose d'un programme de formation continue destiné à la fois aux travailleurs culturels et aux artistes professionnels et soutient le déploiement de l'art dans la société ». Orienté sur la représentation de ses membres, le RCAAQ a un rôle de soutien par la force « du réseau des associations québécoises et canadiennes œuvrant à la diffusion des arts visuels. En collaborant avec des représentants d'autres disciplines et communautés, le RCAAQ participe à la définition et au développement des enjeux artistiques et culturels québécois et canadiens ainsi qu'à l'amélioration des conditions socio-économiques des artistes et des travailleurs des centres d'artistes autogérés ». À titre d'exemple, le RCAAQ fait partie des neuf associations provinciales membres de la conférence des centres d'artistes autogérés du Canada (ARCA), ce qui constitue un levier d'action institutionnelle multiscalaire (échelle provinciale et échelle nationale).

Association des Artistes Entrepreneurs de Montréal (AARTEN)

D'après ARTERE, le portail numérique du CAM, il existe trois organismes sur l'Île-de-Montréal qui mettent à disposition des artistes un ensemble de services. La première structure est l'Association des Artistes Entrepreneurs de Montréal (AARTEN). Organisme à but non lucratif, l'AARTEN a été créé en 2016 dans le but « de soutenir la démarche entrepreneuriale

¹⁹ Toutes les citations sont issues de la page « organisation » du site web de l'association : <http://www.rcaa.qc.ca/html/fr/organisation.php> [page consultée le 26-06-18]

des artistes, des artisans et des OBNL artistiques montréalais de toutes disciplines artistiques et de toutes origines culturelles »²⁰. Ainsi, l'AARTEN se positionne comme un organisme de services-conseils aux artistes montréalais dans des domaines variés tels que « l'accompagnement en gestion de carrière artistique, en gestion de projet, gestion d'organisme d'entreprise, en communications-marketing et en information juridique ».

Carrefours Jeunesse Emploi (CJE)

Organismes communautaires qui constituent un « trait d'union entre les artistes et le milieu culturel » (Culture Montréal, 2015), les Carrefours Jeunesse Emploi (CJE) ont pour mandat « d'accompagner et de guider les jeunes adultes de 16 à 35 ans dans leurs démarches d'insertion sociale et économique »²¹. Plus spécifiquement au CJE Montréal-Centre-Ville, ce dernier a développé une expertise « en employabilité dans le domaine des arts et de la culture » dont l'approche « est basée sur la compréhension du statut et de la réalité de l'artiste, tout en considérant les besoins de l'industrie culturelle » (Culture Montréal, 2015).

Or, d'après l'analyse des activités réalisées par le CJE Montréal-Centre-Ville depuis 2007, il apparaît que ce dernier accueille un public de jeunes artistes en voie de professionnalisation semblable au profil sociodémographique des artistes en arts médiatiques. Ainsi, « depuis 2007, le CJE Montréal Centre-Ville fait face à une forte demande constante de jeunes à la recherche d'emploi dans le domaine culturel (interprètes, créateurs, concepteurs et travailleurs culturels) », d'autant que « la majorité des travailleurs culturels âgés de 16 à 35 ans possède un statut précaire et on constate une grande mobilité de main d'œuvre dans le milieu des arts dont les ressources vont en diminuant sans cesse » et que « ces personnes souffrent d'isolement, éprouvent plusieurs difficultés, peinent à intégrer un emploi et se retrouvent éloignées du marché du travail » (Culture Montréal, 2015). Ces constats sont donc à bien des égards semblables au profil « précaire, hautement scolarisé et résilient » des artistes participant à l'écosystème de la créativité numérique montréalaise (Quintas, 2016).

²⁰ <http://www.aarten.org/mission-et-objectifs/> [Page consultée le 27-06-18]

²¹ <http://www.thesaurus.gouv.qc.ca/tag/terme.do?id=1983> [Page consultée le 27-06-18]

Enfin, les organisations communautaires étant les institutions les plus proches des territoires et de la réalité des acteurs, le CJE Montréal-Centre-Ville a pu dresser le portrait de sa clientèle en deux catégories : « une première catégorie est constituée d'artistes issus de la diversité, âgés de 25 à 35 ans : en plus des obstacles spécifiques vécus par les jeunes artistes désirant s'intégrer au marché du travail, ceux-ci doivent également surmonter les obstacles spécifiques à l'intégration des nouveaux arrivants (absence de réseau, méconnaissance du milieu, maîtrise du français déficiente, non-reconnaissance des diplômes et des acquis, etc.). Une seconde catégorie est constituée d'artistes âgés de 30 à 35 ans ayant essayé de vivre de leur art pendant plusieurs années, mais sans succès concluant » (Culture Montréal, 2015).

L'accompagnement offert par le CJE Montréal Centre-Ville en employabilité soutient donc l'intégration et le maintien des artistes dans un travail du milieu culturel, notamment par la mise en place d'une activité qui « permet de donner la chance à 12 artistes professionnels émergents de développer une relation interpersonnelle de soutien, d'aide, d'échanges et d'apprentissage tout en permettant la transmission de savoir intergénérationnel » (RCJEQ, 2016). Cette approche semble alors mutuellement bénéfique pour l'artiste et pour le milieu culturel dans la mesure où le fait, pour un artiste, d'« œuvrer dans son milieu comme travailleur culturel salarié viendra nourrir sa pratique artistique, et l'outiller davantage par l'acquisition de compétences (communication, organisation, planification, coordination et gestion financière) » (Culture Montréal, 2015). Réciproquement, « le fait d'être un artiste fera de lui un meilleur travailleur culturel, de par ses connaissances » du milieu, de sorte que « cette démarche d'aide à l'emploi permet[te] d'accompagner les jeunes dans les deux volets de leur carrière, soit en tant qu'artiste (travailleur autonome), soit en tant que travailleur culturel (travailleur salarié) » (Culture Montréal, 2015).

CHAPITRE 5 – TRAVAIL PAR PROJET ET PLURIACTIVITÉ

CONTRAINTE : ÉTUDE DE CAS D’UN CENTRE D’ARTISTES AUTOGÉRÉ

« *L'art naît de contraintes, vit de lutte et meurt de liberté* »

(André Gide, *Nouveaux Prétextes*, 1911)

Ce chapitre fait l’objet d’une étude de cas sur un centre d'artistes autogéré type (le CAA1) et s’articule autour de trois grandes parties basées sur nos observations. Il rend compte à la fois des caractéristiques organisationnelles et biographiques du centre CAA1²², de l’organisation du travail et des conditions d’effectuation de celui-ci dans le cadre d’un projet-type (le PROJETYPE1) et enfin du recours contraint à la pluriactivité dont témoignent les artistes-employées de CAA1. Nous justifions le choix de l’étude de cas par le fait que le centre d'artistes autogéré est aussi un acteur, une institution qui intervient sur l’organisation du travail par projet et influence par conséquent les modalités de recours plus ou moins contraint à la pluriactivité.

La première partie décrit les principales informations organisationnelles et biographiques du centre CAA1 au regard du fonctionnement, du financement et des premiers projets qui ont permis au CAA1 d’accéder à la reconnaissance et à son intégration dans le monde des arts numériques montréalais. Nous constatons l’existence de rapports d’autorité et de subordination entre les fondateurs et les artistes-employées et nous explorons la nature de la division sociale des tâches de travail à l’œuvre dans le centre au regard des remplacements au pied-levé et autres incertitudes qui bloquent les capacités de planification des artistes-employées et les contraignent à recourir à de la pluriactivité.

La deuxième partie s’intéresse à l’organisation du travail par projet dans le cadre d’un projet-type de collaboration multicentrique : le PROJETYPE1. Après avoir présenté la naissance du PROJETYPE1, nous montrons l’existence de chaînes de valeurs qui conditionnent

²² À des fins d’anonymat, les noms des organismes et des projets artistiques ont été modifiés.

les conditions d'effectuation du travail en contexte de projets dans la mesure où ces chaînes de valeurs sont porteuses de dépendances fonctionnelles interindividuelles. Enfin, la troisième partie rend compte des relations de travail à l'œuvre entre les fondateurs du centre CAA1 et ses artistes-employés où ces dernières témoignent de la nécessité de recourir à de la pluriactivité compte tenu des conditions d'effectuation de leur travail.

5.1 Présentation générale du CAA1

5.1.1 Histoire, financement et fonctionnement

La présentation générale du CAA1 permet de rendre compte du fonctionnement financier, administratif, institutionnel et artistique d'un centre d'artistes autogéré typique, le CAA1.

Histoire du CAA1, histoire des fondateurs. L'étude d'un centre nécessite, pour bien en comprendre les logiques, de présenter le parcours et les choix des fondateurs à partir d'une perspective biographique. ZOÉ²³ considère qu'elle et LOUIS sont des artistes venant de disciplines traditionnelles. D'après eux, ils défendent une vision sociale de l'art et de la société qui s'exprime sous une forme plurimédia. ZOÉ a étudié à Concordia en photographie, LOUIS quant à lui est un auteur-écrivain. Lorsqu'elle a rencontré LOUIS, ZOÉ a découvert l'art contemporain alternatif dans un contexte historique spécifique. Les années 1990 sont en effet une période de foisonnement de l'art émergent au Québec, avec le développement du secteur du web et l'essor du plurimédia et de la transdisciplinarité. Trois phases de développement se succèdent avec à chaque fois une montée en puissance nouvelle pour le CAA1, une reconnaissance statutaire plus marquée et des activités de plus en plus diversifiées mais étroitement pilotées par les mandats des conseils des arts.

Le PROJET1. C'est à l'occasion d'un souper de réseautage où étaient présents des professionnels du monde de l'art (critiques d'art, artistes etc.) que ZOÉ et LOUIS vont bénéficier d'une première occasion de présenter leur PROJET1, projet photo et littéraire. Ce

²³ À des fins d'anonymat, les noms des douze artistes ont été modifiés. Pour plus d'informations biographiques sur les artistes, se référer à l'Annexe 2 « Liste des artistes ».

soir-là, les photos de ZOÉ sont accrochées au mur de l'appartement et LOUIS propose aux invités des répliques de textes qu'il a conçus. Ses textes sont donc accueillis par leur auditoire. LOUIS invite des interprètes à les lire. Son recueil de texte sera finalement interprété à la radio communautaire CIBL et, aux dires de ZOÉ, cette invitation médiatique constitue une première reconnaissance. Ils ont été par la suite invités à diffuser leur PROJET1 dans une galerie d'art montréalaise.

Le PROJET2 est lancé en 1995. Il s'agit d'un photoroman diffusé simultanément par ordinateur et sur les ondes radiophoniques, primé en 1999. Il aura pris sept années de réalisation avec pas moins de vingt-cinq interprètes et collaborateurs techniques. Le PROJET2 constitue, d'après ZOÉ, une période où se nouent diverses collaborations mais également des relations récurrentes qui constituent, encore aujourd'hui, le noyau dur de leur réseau. Il se traduit notamment par le développement de contrats récurrents avec certaines personnes qui sont aujourd'hui des collaborateurs réguliers mais aussi des amis de ZOÉ et LOUIS. Les amis des fondateurs sont en effet présents pour la plupart des activités de rayonnement sans toutefois faire partie intégrante des projets. Aujourd'hui encore, ce « cercle du CAA1 » comme l'appelle ANNA, artiste et travailleuse culturelle chez CAA1 en charge du soutien technique, occupe une place particulière dans le centre :

« C'est une clientèle assez spécifique, dans le sens que moi je ne les connaissais pas très bien quand je suis arrivée, et puis c'est des gens que je vois pas nécessairement souvent dans d'autres vernissages. Donc c'est le fun car t'sais y'a des gens qui sont là au CAA1 depuis le début, qui reviennent et qui supportent le centre. » (ANNA)

Le PROJET3 est créé en 2000. C'est un projet de dix artistes (cinq auteurs et cinq réalisateurs) dont l'objectif est de réaliser cinq courts-métrages. Afin de bénéficier des financements publics des conseils des arts, les artistes sont largement incités par les pouvoirs publics à se constituer en centre d'artistes autogéré. C'est en réponse à cette injonction et face à l'imbroglio des dix candidatures individuelles pour obtenir du financement que ZOÉ et LOUIS créent le CAA1. Celui-ci est soumis à des plans de financement pluriannuels de quatre ans par les CAC et CALQ et à des soutiens ponctuels projet par projet par le CAM. Ceux-ci assurent une réelle visibilité au CAA1 mais cela se traduit par la stagnation des crédits qui ne sont pas

indexés sur l'inflation. ZOÉ et LOUIS se voient alors pris dans une dépendance forte à la demande institutionnelle, compte tenu de la faible marge de manœuvre financière dont ils disposent.

Au départ, le CAA1 est financé avec le PROJET3 et rencontre un franc succès en raison de l'emballement pour les technologies informatiques. ZOÉ et LOUIS voyagent alors et se produisent dans de nombreux festivals, notamment au Festival du Nouveau Cinéma et des Nouveaux Médias, où ils sont présents chaque année. À partir de 2004, ils accèdent rapidement à la reconnaissance du milieu. Cependant, en 2008, des événements familiaux viennent perturber le développement du CAA1. Comme le montre l'extrait qui suit, la mobilisation d'éléments biographiques permet d'éclairer la fragilisation du centre, qui serait restée sinon sans explication.

« À ce moment-là les choses vont mal, la mère de LOUIS est malade et LOUIS fait une dépression. LOUIS est forcé à quitter le centre et il essaie de se retrouver du travail en multimédia, cela ne marche pas, il est dépassé ; pendant trois ans, donc jusqu'en 2011, le CAA1 voit passer trois directeurs, c'est l'enfer. Le dernier en date siège au conseil d'administration et c'est un ami. »
(ZOÉ)

Financement et fonctionnement du CAA1. Fondé en 1993 par deux artistes, LOUIS et ZOÉ, suite à la réalisation de PROJET3 et localisé dans le quartier du Mile-End à Montréal, le centre CAA1 bénéficie depuis d'un soutien des trois conseils des arts (CAC, CALQ, CAM) aux frais de fonctionnement sur une base annuelle et pluriannuelle, et à des aides ponctuelles, essentiellement pour des projets de médiation culturelle. Nous avons référencé le montant des huit types attribués par le CAC au CAA1 sur la période 2004-2017. Le CAC a subventionné le CAA1 pour un soutien de fonctionnement dont la valeur varie de 16 500 à 25 000 \$ selon l'année²⁴. Ce centre d'artistes autogéré a également bénéficié de six aides nouvelles dédiées à l'acquisition d'équipement pour les organismes de production en arts médiatiques (2 500 – 4 000 \$), d'aides au fonctionnement (3 000 – 15 000 \$), au déplacement international (830 – 1 200 \$), aux projets de développement (10 000 – 20 000 \$) ainsi qu'à l'accueil d'artistes étrangers

²⁴ Toutes les subventions apportées par le CAC sont disponibles sur la page de « divulgation proactive » : <https://conseildesarts.ca/a-propos/responsabilite-publique/divulgation-proactive/beneficiaires-de-subventions>

en visite (1 000 – 2 500 \$). Enfin, il a bénéficié de quatre aides ponctuelles : une de 21 250 \$, des subventions ponctuelles pour des projets spéciaux (8 980 \$), un soutien aux projets de diffusion (20 000 \$) ou, plus récemment, au programme de collaboration entre les artistes et la communauté (20 000 \$).

Comme le montrent ses rapports de 2004 à 2017, le CALQ soutient le CAA1 à travers une aide au fonctionnement sur une base pluriannuelle et apporte des aides ponctuelles de promotion-diffusion (1 000 – 7 000 \$), une aide au projet (10 000 \$), des aides à la publication (12 000 – 18 000 \$) ainsi qu'une aide dans la catégorie « autre subvention » d'une valeur de 13 260 \$.

Le CAM apporte au CAA1 un soutien au fonctionnement pluriannuel ainsi que des aides ponctuelles dans le cadre des programmes de tournée, de pratiques émergentes, de la diversité culturelle, de projets spéciaux, ainsi qu'un grand prix obtenu en 2014. Ainsi, le financement de base est apporté par des instances publiques nationales et provinciales, tandis que les appels à projets sont principalement subventionnés à l'échelle municipale. Nous proposons ici une étude de cas permettant de saisir les multiples interactions entre CAA1 et les artistes qui l'entourent, mais également comment s'opère la gestion des attentes et des statuts, tantôt salariés tantôt autonomes, tantôt artistes et tantôt travailleurs culturels.

Si au départ la création, la coordination de projet et la direction artistique étaient les principales motivations des fondateurs à administrer un centre d'artistes autogéré, ceux-ci ont été de plus en plus contraints par le poids des fonctions administratives, financières et techniques au détriment des fonctions artistiques. Les fondateurs du CAA1 ont aujourd'hui le sentiment d'une stagnation professionnelle. ZOÉ dit avoir le sentiment d'avoir consacré sa carrière au détriment de sa propre création et d'avoir investi son temps et son énergie dans un projet structurellement pauvre.

5.1.2 Le CAA1 : un centre de services pour les artistes membres

Dans bien des cas, les centres d'artistes autogérés ont été conçus initialement comme des centres de services (location de matériel, espace de diffusion, de création) par les artistes et pour

les artistes. De façon générale, le CAA1 met à disposition des artistes un ensemble de ressources humaines et matérielles sous formes de services et de prestations.

Une première catégorie de prestations concerne la location d'espaces, comme les bureaux du CAA1, un local technique et un espace de diffusion que constitue la vitrine d'exposition, et enfin l'emprunt de matériel de création. Dans le cas des résidences de création et des projets de diffusions, le CAA1 met à disposition de l'artiste des équipes de soutien technique dont fait partie ANNA. Il arrive en effet que des artistes viennent chercher auprès du CAA1 des prestations uniquement matérielles, formelles, et encadrées par une relation strictement contractuelle. Dans ce cas, les prestations techniques du CAA1 constituent un moyen pour l'artiste d'externaliser les tâches para-artistiques afin de se consacrer uniquement sur les tâches de création. Bien que définies par un contrat, les prestations matérielles gardent dans les faits une dimension informelle dans la mesure où le CAA1 tente le plus possible de mettre à disposition de ses membres les outils dont ils ont besoin :

« En tant que membres du CAA1, c'est arrivé plusieurs fois qu'on emprunte un projecteur vidéo pour faire des répétitions. Et si on a besoin d'une caméra supplémentaire, on n'hésite pas à le demander. » (ROBERT)

Une seconde catégorie de prestations concerne les activités de consultations, menées la plupart du temps par LOUIS et CHANTAL pour la gestion de la production (relations partenariales, réservation des salles, programmation, etc.) et par ZOÉ qui agit à titre d'experte en conception artistique. Bien qu'encadrées de façon contractuelle pour la durée du projet, ces prestations intellectuelles, moins tangibles et donc moins quantifiables, constituent bien souvent une acquisition de connaissances et d'expériences transférables dans la carrière de l'artiste. Dans le cadre d'une résidence de création, le CAA1 peut apporter une expertise sur planification de la réalisation de l'œuvre de l'artiste comme en témoigne CHARLOTTE :

« Si ce n'est pas avec le matériel en tant que tel, le CAA1 m'a beaucoup apporté avec l'intelligence qu'ils m'ont partagé pour amener le projet à maturité, plus des services humains. » (CHARLOTTE)

Une troisième catégorie de prestations concerne les contributions relationnelles. Plus informelles et difficilement quantifiables, ces prestations concernent le plus souvent les artistes

ayant déjà effectué un projet avec CAA1 et qui sollicitent ZOÉ et LOUIS pour un soutien ponctuel. Ce soutien peut être matériel (prêt de caméras, des locaux, etc.) ou intellectuel (demande de conseils pour stratégie de réalisation). Ces prestations sont dites relationnelles dans la mesure où il y a une forme de réciprocité et de solidarité entre les artistes et les fondateurs. Elles constituent la forme la plus complexe de ces contributions et sont difficilement quantifiables en ce que les rétributions réputationnelles et économiques sur la carrière des artistes sont disparates. Notons par ailleurs qu'une même prestation entre les artistes et le CAA1 peut recouvrir plusieurs formes au cours d'un même projet. Ainsi, le soutien apporté par le CAA1 à NELLY était à la fois matériel, à travers l'aide apportée par les équipes techniques du centre, intellectuel, car LOUIS a planifié la production de PROJETYPE2 (partenaires, calendrier de réalisations, programmation, etc.), et relationnel, car le projet a conduit NELLY et le CAA1 à envisager de futures collaborations :

« Le CAA1 joue vraiment un rôle de producteur dans les opportunités que je rencontre aujourd'hui car, d'un point de vue professionnel, je n'ai jamais eu un aussi grand soutien dans la production. ZOÉ et LOUIS ont vite cerné ce que je faisais, ils ont pensé à des partenaires. Pareil pour la diffusion, ils trouvent d'autres possibilités de mises en valeur du projet. Donc c'est vraiment une belle collaboration car il y a une belle complicité entre le CAA1 et moi. » (NELLY)

Les prestations relationnelles constituent également une forme de mutualisation des risques en ce sens que CAA1 peut, ponctuellement, prêter ses ressources matérielles à ses membres en échange de quoi les artistes membres auront tendance à adhérer et s'impliquer dans la vie démocratique du centre. C'est le cas de ROBERT qui, en échange d'un soutien matériel ponctuel pour ses projets individuels, a choisi de s'engager dans le fonctionnement de la vie démocratique du centre. L'expérience de ROBERT illustre le fait qu'un soutien relationnel peut être porteur d'opportunités économiques :

« En novembre 2017, LOUIS et ZOÉ m'ont prêté le local pour un après-midi, donc c'est un genre d'aide qui est précieux pour réaliser nos projets. Depuis pas longtemps, je siège au conseil d'administration du CAA1 en tant que membre-artiste. C'est sûr que ça me donne accès à des ressources, mais ça me permet aussi de rendre un peu la monnaie de la pièce à toute l'aide qu'ils m'ont apporté tout au long de ma carrière. [...] Par la suite, LOUIS m'a référé à des

contrats qui se sont avérés lucratifs pour moi, ça m'a donné un petit coup de pouce pour faire une rentrée d'argent. » (ROBERT)

Les prestations relationnelles sont donc mutuellement bénéfiques pour le centre comme pour les artistes, en ce qu'elles contribuent à valoriser les qualités intrinsèques des deux parties sur le marché réputationnel. C'est le cas de FRANCISCO qui, dans le cadre d'une exposition à la Vitrine du CAA1 où il présentait ses travaux de maîtrise, a bénéficié de matériel, de soutien technique et de conseils. Et depuis la présentation de son mémoire, même s'il n'y a pas eu de réelles collaborations, il apprécie que ZOÉ et LOUIS parlent de son travail à leur réseau comme ça a été le cas lors d'une rencontre avec des professeurs et des artistes lors d'un déplacement en Amérique Latine. Il tente de faire de même en assistant aux vernissages organisés par le centre. Il y a donc bien une alimentation réciproque des réputations respectives à travers une stratégie de rayonnement relationnel.

Enfin, malgré son caractère très informel, la dimension relationnelle de la collaboration constitue paradoxalement la forme la plus pérenne, dans la mesure où elle assure une relative stabilité contractuelle à l'artiste. Les artistes s'inscrivent en effet dans un marché réputationnel compétitif où toute forme de valorisation détient des potentialités contractuelles. Ainsi, meilleure est la qualité de la relation de collaboration entre l'artiste et le centre, plus grandes sont les chances de l'artiste d'effectuer un nouveau contrat de projet avec le centre. En somme, la qualité relationnelle entre l'artiste et le centre est génératrice de récurrence contractuelle, en ce qu'elle réduit l'incertitude du centre liée aux compétences de l'artiste et vice et versa.

5.1.3 La naissance d'un projet entre les artistes et le CAA1 : une économie relationnelle

D'après nos observations, le CAA1 semble constituer un espace où chaque interaction détient un caractère stratégique. En effet, la réputation du centre est mise à l'épreuve par les acteurs institutionnels qui gravitent autour de lui (représentants des conseils des arts, artistes indépendants, artistes candidats à une collaboration avec le CAA1, etc.). Nous pouvons donc supposer, de prime abord, que le CAA1 peut être le lieu de concurrences interindividuelles, aussi bien des artistes entre eux pour obtenir un projet de résidence que le CAA1 vis-à-vis de la communauté qui doit garder sa réputation pour maintenir sa notoriété et du même coup son

attractivité. Le CAA1 apparait donc comme un espace social d'intégration professionnelle où chaque rencontre, avec les multiples parties prenantes du monde de l'art dans lequel il s'inscrit, est porteuse de potentialités. Il semble alors intéressant de se demander, d'une part, comment les artistes obtiennent-ils un projet de collaboration avec le CAA1 et, d'autre part, comment s'expriment les différentes formes de collaborations des artistes avec le CAA1 ?

En préambule de toute collaboration entre l'artiste et le centre, le CAA1 adopte deux stratégies. Soit il répond à des appels de projets de médiation culturelle et de création émis par différentes institutions tels que les conseils des arts, les hôpitaux, les écoles, etc. Soit il agit comme producteur et il émet un appel à projet de résidence, de diffusion ou de création qu'il adresse à la communauté artistique. Afin de présenter des artistes qui ont des intérêts liés au mandat du centre, le CAA1 établit un processus de sélection où il reçoit les candidats, établit un comité de sélection, analyse les projets et sélectionne les artistes sur la base de différents critères. Ensuite, une employée du centre envoie les projets qui seront sélectionnés par un jury de pairs, et c'est finalement le comité artistique du CAA1 qui sélectionne les artistes, les diffuse sur différentes programmations et les soutient de façon matérielle, intellectuelle et relationnelle. Selon CHARLOTTE, ces critères reposent la fois sur des éléments formels tels que l'expérience artistique, mais également sur des éléments moins tangibles tels que la réputation :

« Ils ne regarderont pas ton CV s'ils voient que tu n'as pas exposé dans des centres reconnus. Donc si le centre est à l'extérieur de Montréal mais qu'il est reconnu à Montréal bah déjà ton CV va avoir plus de poids que celui à côté qui ne l'a pas fait. Donc quand je suis arrivé au CAA1, ils ont vu que j'avais déjà fait quelques expositions à Saguenay et à Alma, donc dans des centres qui sont reconnus à Montréal. » (CHARLOTTE)

Pour les centres d'artistes, cette stratégie de socialisation constitue l'occasion de tester, d'évaluer les qualités intrinsèques des artistes candidats, comme c'est le cas pour NELLY avec PROJETYPE2²⁵. PROJETYPE2 faisait donc intervenir le CAA1, NELLY et un universitaire,

²⁵ NELLY est donc venue voir ZOÉ en lui disant « Voilà, j'ai un projet, j'ai une idée ». Le comité artistique s'est alors concerté ; sans succès pour NELLY car d'après ZOÉ, « au départ ça ne collait pas vraiment ». Plus tard, NELLY a commencé à être présente aux vernissages organisés par le CAA1 pour mieux connaître le centre mais aussi pour que l'on s'habitue à elle. C'est au cours de la Soirée Composite organisée par le CAA1 que NELLY et ZOÉ ont vu une opportunité dans le PROJETYPE2, un projet pilote en créativité numérique et en médiation culturelle initié par la Ville de Montréal.

et c'est grâce à la fréquentation récurrente du cercle du CAA1 que NELLY est parvenue à faire connaître son travail et à créer une opportunité de collaboration²⁶.

Une autre stratégie peut passer par l'échanges de prestations. C'est le cas par exemple de CHARLOTTE, qui a proposé de créer un logo pour le site internet professionnel de ZOÉ, en échange de quoi ZOÉ aiderait CHARLOTTE à rédiger sa demande de bourse. Cet échange de services est également le lieu d'une évaluation continue de la qualité relationnelle et des compétences respectives entre les deux parties. La demande de financement de CHARLOTTE a ensuite été acceptée et a entraîné une collaboration avec le CAA1 pour sa réalisation. Cet exemple illustre que l'expérience antérieure d'un projet commun entre l'artiste et le CAA1 constitue un critère de recrutement potentiel pour un futur projet. En somme, plus la relation s'inscrit dans le temps, plus le CAA1 accumule des informations sur son réseau afin de diminuer l'incertitude et les risques associés à la variabilité des qualités intrinsèques et individuelles des futures collaborations. Ce processus de réduction de l'incertitude est partagé par SIDDHARTHA, coordonnateur artistique à l'OBNL1, ami et collaborateur de la première heure avec le CAA1 :

« Je les ai aidés à faire leur PROJET2 comme individu, comme artiste. Et je leur ai ouvert les portes de OBNL1 pour les aider, pour pouvoir faire le travail et accéder aux machines, aux programmes, etc. Pareil, quand on a fait à l'OBNL1 nos premiers évènements de télé-présence, on a souvent fait des trucs avec le CAA1 donc ils connaissent notre niveau d'expertise, ils savent dans quel domaine on est capable d'intervenir. S'ils veulent développer le projet avec nous, bah ils vont aller chercher des subventions pour payer nos techniciens et les artistes pour faire le projet. » (SIDDHARTHA)

L'appartenance à un centre d'artistes autogéré amène alors les artistes à développer une fidélité et à adopter des conduites d'engagement à la fois pour s'assurer une certaine routine de travail mais également pour pallier le manque de ressources humaines et matérielles du centre.

²⁶ ZOÉ et LOUIS ont donc inclus NELLY et ils ont monté le dossier de candidature en récupérant sa méthodologie (collecte d'artefacts, repérage des locaux, numérisation, etc.). Ils ont ensuite identifié les partenaires et reformulé l'objectif du projet pour que cela corresponde aux critères de la demande de subventions. Cela a pris quinze jours pour envoyer la candidature au CAM et, un mois après la Soirée Composite, la demande du CAA1 était acceptée.

Il semble donc que, face à la précarité économique du milieu, cette valorisation réciproque et non monétaire du travail constitue la forme la plus hybride de mutualisation des risques :

« C'est sûr que je vais avoir des engagements par échanges de services auprès du CAA1 car leur soutien a eu un rôle déterminant dans ma carrière » (CHARLOTTE) ; « À chaque fois qu'il y avait un évènement, ZOÉ et LOUIS me les relayaient et ils parlaient de moi à leur réseau. Par exemple, en 2016, CAA1 m'a donné l'opportunité de diffuser mon travail au cours d'une Soirée Composite. » (ANABEL)

Notons enfin que tous les artistes rencontrés sont membres d'au moins un centre ou un collectif en plus de leur adhésion au CAA1. Cette appartenance à plusieurs organismes répond aux différents besoins des artistes et explique, par conséquent, la diversité de services offerts par CAA1 (production, diffusion, location d'espaces, etc.) pour rester attractif. C'est le cas par exemple de CHARLOTTE, qui vient chercher au CAA1 du soutien technique, conceptuel et intellectuel là où elle va chercher des services d'impression dans un autre. Quant aux artistes de notre échantillon qui n'ont pas bénéficié des prestations du CAA1, MELCHIOR et SKELETOR disent ne pas en avoir besoin parce qu'ils effectuent eux-mêmes, à titre de collectif d'artistes, les externalisations dont ils ont besoin pour réaliser leur travail.

5.2 Organisation du travail par projet en centre d'artistes autogérés : observation d'un projet-type

5.2.1 Présentation générale du PROJETYPE1

Après avoir présenté le centre et ses fondateurs puis les artistes, nous nous sommes appuyés sur l'observation d'un projet spécifique afin de comprendre les interactions entre les acteurs qui travaillent ensemble dans le CAA1. Ce projet est typique dans la mesure où il fait l'objet d'une observation *in situ* qui se situe entre décembre 2016 et mars 2018. Afin d'illustrer l'écart qui existe entre le travail prescrit et le travail réellement effectué par les artistes-employés au CAA1, nous allons présenter PROJETYPE1, qui est un projet de création et de médiation culturelle dans lequel artistes, partenaires et employés du CAA1 interviennent à

différents niveaux. Il s'est organisé sur trois phases successives. À partir de la présentation de celles-ci, nous pourrions présenter un certain nombre de pistes d'analyse.

Dans la première phase, le PROJETYPE1 est le fruit d'une première collaboration entre le CAA1 et deux réalisatrices, AGNÈS et MÉLANIE, qui ont participé à « Bootcamp », formation où le CAA1 dispense des cours techniques sur différents outils et plusieurs plateformes de création en réalité virtuelle. Le PROJETYPE1 est un projet audiovisuel immersif avec une caméra 360 degrés et un casque de réalité virtuelle. Le sujet porte sur la perception et le handicap. ZOÉ et LOUIS ont décidé de les soutenir avec du soutien technologique (caméra 360 degrés, prêt du local du CAA1, etc.) et technique apporté notamment par ANNA, et budgétaire. MÉLANIE et AGNÈS ont présenté leur film à un festival en France où elles ont remporté un prix pour cette première version de PROJETYPE1. Avant d'être un projet collectif de création et de médiation culturelle, PROJETYPE1 était donc un film réalisé en réalité virtuelle par deux auteures qui visaient à rendre compte de la réalité perceptive d'un enfant en situation de handicap.

Une deuxième phase de développement est liée au succès de ce film alors que le CAA1 venait de terminer une série d'ateliers de médiation culturelle dans un hôpital avec des populations ayant des troubles psychiques. Les ateliers ont donc débuté à l'automne 2017 avec le soutien du Conseil des arts du Canada à travers le programme destiné aux artistes et à la communauté en art numérique. Les fondateurs ont donc capitalisé leurs expériences en médiation culturelle pour coconstruire avec des jeunes en situation de handicap quatre projets audiovisuels en réalité virtuelle.

La troisième phase a été initiée par le CAA1, qui souhaitait prolonger ce projet alors que la Ville de Montréal avait débloqué un fonds, en accord avec le Plan Culturel Numérique québécois²⁷. Le CAA1 a alors appliqué et le projet a été financé à hauteur de quarante mille dollars, ce qui leur a permis d'entamer la seconde phase du projet en janvier 2018 et de faire

²⁷ Ce programme de soutien visait à « soutenir les initiatives collaboratives qui intègrent les technologies numériques et favorisent la participation et la contribution de la population montréalaise aux arts et à la créativité numériques » (Volet I) et « consolider le secteur de la créativité numérique en favorisant son adaptation aux enjeux actuels et en soutenant de nouveaux modèles de collaboration et de partenariat structurants » (Volet II), notamment auprès des organismes culturels (Ville de Montréal, 2017).

intervenir le centre de création dédié aux artistes autistes comme partenaire du projet. À ce titre, le CAA1 est intervenu comme un médiateur culturel pour les aider, entre autres, à la diffusion et pour toutes les activités connexes.

5.2.2 Chaînes de valeurs et interdépendances : quelques constats

À partir de cette présentation générale, il semble maintenant intéressant d'observer de quelle façon la charge de travail a été répartie parmi les employées du CAA1 (ANNA et CHANTAL), les intervenants externes et les artistes en situation de handicap, tant au niveau des activités de création qu'au niveau des activités de médiation et à la dimension relationnelle et interpersonnelle de ces collaborations. En se basant sur les différents récits de vie collectés, nous allons d'une part recenser les tâches de travail attendues pour chaque intervenant-e (travail prescrit) et, d'autre part, identifier les tâches de travail effectivement accomplies (travail réel). Plus précisément, il s'agira d'identifier qui distribue les tâches et dans quelle mesure l'interdépendance de chaque acteur dans le projet génère une charge de travail supplémentaire.

En tant qu'employées du CAA1, ANNA et CHANTAL ont des tâches qui leurs sont communes :

« On aide à trouver le matériel de soutien, à trouver les vidéos, à ramasser les documents afin de monter les dossiers et faire le suivi [...] [Ce projet] a donné lieu à de nombreux dialogues et finalement ça a bien fonctionné. Le CAA1 les a accueillis, leur a expliqué le projet et présenté le matériel VR dans des ateliers ouverts ; certaines personnes ont suivi les ateliers, d'autres non. » (CHANTAL)

Responsable des communications et du développement des activités, CHANTAL avait pour mission d'être présente au CAA1 pour chaque atelier, de connaître les artistes, de suivre et d'appuyer le projet durant toutes les étapes de production jusqu'à la diffusion. Quant à ANNA, son rôle de soutien à la production médiatique l'a amenée à fournir de l'aide à l'installation d'exposition, notamment pour tout ce qui relève de l'aspect technique des expositions :

« Mon travail spécifique c'était à la fois donner les ateliers, de faire les résumés et finalement de ramasser toutes les idées » (CHANTAL) ; « Je fais aussi du soutien à la documentation et du soutien sur des projets où y'a des besoins pour

tous les aspects techniques. Parfois c'est moi qui m'occupe de l'achat d'équipements et s'il y a des projets numériques, c'est moi qui m'occupe de diffuser les contenus sur les différentes plateformes, donc c'est assez varié. » (ANNA)

ANNA est arrivée en poste presque simultanément avec le début de la collaboration entre CAA1 et AGNÈS et MÉLANIE pour PROJETYPE1. De son propre chef, ANNA se définit comme quelqu'un qui aime planifier à l'avance et pouvoir anticiper, avoir une vision à court et moyen terme des objectifs à atteindre. Le principal enjeu qui s'est présenté à elle lors de la réalisation était la gestion des attentes et le décalage systémique qui existe entre les tâches prescrites et le travail effectivement réalisé. L'interrelation des compétences et des temporalités est une illustration classique des imprévus et des chaînes de dépendance rencontrés par les acteurs de notre échantillon pour avancer dans le projet²⁸. Ce qui déstabilise ANNA dans cet environnement en centre d'artistes autogéré, c'est l'absence récurrente d'un cadre formel bien établi au début du processus du projet :

« Au début, quand j'ai été engagée, je m'attendais à faire vraiment quelque chose de vraiment spécifique mais finalement ça a été beaucoup plus varié que ce que je pensais [...]. Je pensais vraiment que je ferais plus des affaires liées avec l'aspect technique, à la gestion du matériel, faire des recherches, de la maintenance, des choses de même mais en réalité y'a eu beaucoup d'improvisation. Au début c'était assez difficile pour moi, c'est encore un peu difficile. » (ANNA)

Ces extraits d'entretiens révèlent la nature du travail réel en centre d'artistes autogéré qui, au-delà d'être une accumulation de tâches et de fonctions non mentionnées dans le contrat de travail, se situe plutôt dans l'organisation structurellement incertaine et dans l'accumulation d'imprévus et de retards des tâches à réaliser. Ainsi, pour un même projet, différents publics qui n'ont pour habitude de travailler ensemble sont amenés à ajuster leurs routines de travail avec celles des autres, mais également au fait que les temporalités et les critères d'avancement d'un projet ne sont pas les mêmes selon le corps de métiers.

²⁸ La différence entre la puissance de calcul des outils informatiques de modélisation 3D/VR (PIERRE) et la lenteur des logiciels d'exportation de séquences audiovisuelles (ANNA) sont une illustration de cette gestion des temporalités. À l'inverse, cela peut prendre relativement peu de temps à ANNA pour modifier le montage de la séquence audiovisuelle là où la programmation en langage informatique de modèles 3D en réalité virtuelle adaptés à la séquence audiovisuelle pourront prendre beaucoup plus de temps (PIERRE).

Prestataire externe engagé par le CAA1, PIERRE est spécialisé dans la captation et la réalisation par caméras 360, lesquelles sont conçues pour des dispositifs de réalité virtuelle. PROJETYPE1 est sa première expérience de médiation artistique/support technique auprès d'un organisme culturel. Son principal défi était d'accompagner les participants dans leur apprentissage du logiciel Unity pour concevoir un univers de réalité virtuelle. Son rôle était donc d'ajuster le niveau de complexité du logiciel en fonction des affinités et des facilités ou difficultés de chacun des participants²⁹. Les compétences techniques pour lesquelles PIERRE a été recruté s'élargissent alors à des compétences interpersonnelles de médiation et d'animation des groupes d'idéation et de production médiatique. Car, d'après nos observations, en plus de s'ajuster aux demandes des participants, PIERRE est intervenu régulièrement auprès des différentes équipes des quatre micro-projets pour des tâches de conseil et d'intervention pour guider la réalisation effective de ces projets.

En ce qui concerne le travail effectivement réalisé, le suivi du développement de PROJETYPE1 dont est responsable CHANTAL implique en réalité plus qu'un simple compte-rendu des activités. CHANTAL avait pour mission de restituer en un compte-rendu les enjeux d'idéation et de création du côté des artistes et des réalisatrices, ainsi que les enjeux techniques de production et de réalisation du côté de PIERRE, MAX et ANNA :

« Que tu sois capable de donner les ateliers c'est une chose, ça veut surtout dire qu'il faut que tu sois capable de donner des ateliers avec différentes clientèles. Avec n'importe qui. [...] Au final on était beaucoup d'intervenants et à moment donné, ça part dans toutes les bords pis la difficulté c'est de gérer pour faire en sorte que tout se passe bien ! » (CHANTAL)

L'idée que soulève ici CHANTAL est que l'animation d'ateliers requiert des compétences de coordination interpersonnelles qui vont au-delà de la simple gestion de la prise de parole et de la prise de note des idées. Cela prend en effet des capacités de communication

²⁹ Voici un extrait des notes de notre carnet de terrain prises en contexte d'observation du PROJETYPE1 qui illustre les défis que PIERRE a rencontré : « PIERRE constate que les participants au projet ont une grande curiosité pour les affaires de *game design* et/ou de modélisation 3D. Il nuance en disant que s'ils sont très prolifiques dans ce qu'ils aiment, il ne doit pas les forcer à faire ce dont ils n'ont pas envie. Les participants font très vite savoir si ce qu'on leur propose ne leur plaît pas ».

et d'ajustement interpersonnel de différents niveaux, notamment en ce qui concerne le public présent lors de l'atelier. CHANTAL devait donc négocier sa place au cours des ateliers entre les réalisatrices du projet (MÉLANIE et AGNÈS), les experts techniques (PIERRE, ANNA) et les créateurs artistes. Sachant que PROJETYPE1 se subdivisait en quatre micro-projets, l'enjeu principal pour CHANTAL était d'arriver à synthétiser en un langage commun les aspects conceptuels et techniques du projet, sachant que la moitié des participants était anglophone et l'autre moitié francophone : « À n'importe quel moment faut que tu sois capable de gérer quand il y a des imprévus, faut que tu sois capable d'écrire avec un français impeccable, pareil en anglais » (CHANTAL).

. Même si les allers-retours entre les différentes étapes de réalisation constituent le lot de beaucoup de projets, le contrat de financement de PIERRE va bientôt prendre fin alors que, parmi les quatre micro-projets, certains ont encore beaucoup de travail à fournir. Cette expérience lui a donc permis de prendre conscience de la nature désagrégée des projets avec de multiples activités à effectuer simultanément. Même son de cloche du côté de MAX, monteur vidéo sur le projet, qui a dû gérer les interactions micro-projet par micro-projet qui « dans l'ensemble étaient bien avancés », tout en reconnaissant que la progression des étapes de réalisation des projets « se faisait au coup par coup » et non de façon processuelle et linéaire. En somme, c'est moins le manque de visibilité dans l'avancement des projets que la lourde charge de travail accumulée et à effectuer en peu de temps qui constituaient un défi pour MAX et PIERRE.

5.3 Être employée au CAA1 : employeur classique, projets uniques et recours contraint à la pluriactivité

5.3.1 Relation salariale de travail : entre subordination et montée en responsabilité

Nos observations nous ont amené à découvrir l'existence d'une chaîne de valeurs et de subordination sous-jacente aux relations de collaborations projet par projet chez le CAA1. Or, si le travail salarié peut présenter le CAA1 comme un employeur classique, le travail par projet

est organisé de façon ponctuelle et s'appuie sur une fluctuation spatiale et sociale qui produisent des conditions d'effectuation et d'organisation spécifiques et uniques pour chaque projet.

De fait, l'information joue un rôle crucial dans l'autonomie des artistes qui sont employés par le centre et génère de l'incertitude. Il apparaît en effet que la relation salariale de travail qui lie ANNA et CHANTAL au CAA1 est une relation contractuelle qui, en dépit de l'élan initial d'un centre d'artistes initialement orienté vers une forme d'autogestion démocratique et citoyenne, se traduit par une horizontalité organisationnelle et une persistance du lien de subordination. « Ce sont des artistes, mais elles sont aussi nos employées ! » ne manque d'ailleurs pas de rappeler ZOÉ, cofondatrice du CAA1. ANNA nous a fait le récit d'une anecdote qui, selon nous, illustre comment la latitude décisionnelle peut être limitée par les conventions sociales à l'œuvre dans le CAA1, notamment en ce qui a trait aux rapports hiérarchiques et en quoi l'information peut jouer un rôle clé dans les situations de négociation :

« [Le jour de la rencontre,] l'installation du dispositif s'est faite à la dernière minute puis on a eu un projecteur qui nous a lâché en pleine projection. J'ai donc proposé qu'on aille en emprunter ou en louer un, donc j'en ai parlé à LOUIS mais il était assez réticent car il m'a répondu : "Ben là on ne va quand même pas aller payer 400 pièces pour un projecteur!" ».

Cette même séquence révèle la latitude décisionnelle dont dispose chaque acteur dans une situation de pilotage à vue et d'incertitudes. Il s'agit donc d'une situation classique de résolution de problèmes où ANNA doit mettre en place une stratégie de planification pour s'ajuster à un événement inattendu, ici trouver un autre projecteur. Or, la définition des responsabilités semble pour le moins troublée, car soit ANNA est sous les ordres de LOUIS, soit elle est la responsable du projet, donc elle devrait avoir les pleins pouvoirs décisionnels pour louer le projecteur. Le « donc j'en ai parlé à LOUIS », qui met un lien de cause à effet entre la prise d'initiative et le fait d'en référer LOUIS révèle, selon nous, la subordination sous-jacente au poste d'ANNA, qui n'a donc pas une pleine latitude décisionnelle.

Un autre élément concerne la nature stratégique de l'information comme enjeu de pouvoir, en particulier lorsqu'il s'agit des questions de dépenses et de financement. La réaction de LOUIS qui répond « On ne va pas payer 400 dollars pour un projecteur » illustre en effet cet enjeu dans la mesure où il détient une information stratégique à une prise de décision cohérente,

ici la gestion du budget. En tant que fondateur, LOUIS a accès à des informations concernant la trésorerie que les artistes-employées n'ont pas, ce qui le pose, de facto, en position d'autorité. Cette détention d'informations budgétaires renforce le lien de subordination entre LOUIS et ANNA, dans la mesure où cette dernière ne peut pas planifier une stratégie de résolution de problème et d'adaptation aux imprévus de façon cohérente si elle ne dispose pas des informations pertinentes.

Cette situation pose enfin ANNA dans une position d'incertitude où cette dernière ne se sent pas légitime de poser des questions pour obtenir de l'information et élaborer une stratégie de planification dans la mesure où cette interaction illustre les enjeux de pouvoir et de subordination.

Il semble donc que la problématique de l'autonomie décisionnelle va au-delà de savoir si le travail se fait en équipe ou individuellement, mais consiste plutôt à se demander qui décide de quoi tout au long des chaînes de réalisation du travail pour que l'on puisse parler d'un travail collectif :

« Parfois, LOUIS n'est pas clair pour définir ce qui est possible de ce qui ne l'est pas, par exemple il ne me dira pas "Ok on a tant de budget possible si on veut en louer un mais on ne peut pas dépasser tel montant". Et quand je pose une question pour anticiper, j'ai comme l'impression qu'on me met des freins car je ne sais jamais s'ils veulent que j'aille chercher de l'information ou si justement ils ne me partagent pas l'information parce qu'ils ne veulent pas que j'aille la chercher. » (ANNA)

Au vu de cette séquence, on voit que les rapports de subordination s'avèrent, finalement, productrice d'une collaboration horizontale défragmentée et déléguant la responsabilité selon l'étape de réalisation du projet et selon le niveau de compétence des individus. La possession et la non-communication, consciente ou non, d'informations stratégiques constituent donc un moyen de contrôle affiché non pas par une stratification verticale clairement établie mais par la variabilité contextuelle où l'information stratégique donne le locus de contrôle à l'individu qui est en possession de cette information au moment opportun. Ainsi, ce n'est pas tant le statut hiérarchique qui prime que la possession d'informations stratégiques.

5.3.2 Division sociale des tâches de travail : autonomie, fractionnement et concurrence

Dans la division des tâches et l'organisation du travail, nous interrogeons l'autonomie dont disposent les acteurs en lien avec une double logique de fractionnement du travail et de concurrence fonctionnelle. D'après ZOÉ, l'effectuation des tâches au centre CAA1 s'effectue par équipes de travail :

« L'artiste ne peut pas faire seul son projet. [...] [Et] même s'il arrive que plusieurs personnes travaillent sur le même projet ou que c'est parfois l'artiste qui crée le concept, au final c'est CAA1 qui signe le projet. » (ZOÉ)

Le témoignage de ZOÉ sur la propriété intellectuelle des œuvres et sur la dimension collective du travail à CAA1 est, selon nous, symbolique car elle révèle les multiples interdépendances où l'artiste dépend de l'expertise apportée par les artistes-employées, lesquelles sont elles-mêmes assujetties à la décision finale des fondateurs.

À un niveau plus micro-individuel, CHANTAL et ANNA constatent une interdépendance dans la réalisation des tâches entre les artistes-employées qui se traduit par une mise en concurrence interindividuelle basée sur la substituabilité des rôles. Il semble alors que cette charge mentale couplée à un manque de ressources humaines et matérielles ait un impact direct sur la santé des fondateurs et des artistes-employées du CAA1. D'après CHANTAL, la substituabilité des rôles conduit les artistes-employées à développer un syndrome du survivant :

« Faut juste que tu sois capable de tout faire pour avoir le poste : faut que tu sois capable de donner les ateliers c'est une chose, ça veut surtout dire qu'il faut que tu sois capable de donner des ateliers avec différentes clientèles. Et il faut que tu sois capable de t'adapter à n'importe quel moment : faut savoir gérer quand il y a des imprévus, faut que tu sois capable d'écrire avec une syntaxe impeccable, que ce soit en français ou en anglais. » (CHANTAL)

Selon ANNA, la substituabilité des artistes-employées produit une forte interdépendance des individus dans l'activité collective, constitue une source importante de charge mentale et tient à la capacité de ces artistes-employées à effectuer un remplacement au pied-levé :

« Tout le monde doit toujours être capable de prendre la place de chacun dans les 30 minutes. [...] Si une personne s'arrête de travailler, tout le monde s'arrête. C'est pour ça que j'ai toujours l'impression que c'est la course. » (ANNA)

Si la substituabilité évoquée précédemment constitue un facteur de mise en concurrence entre les artistes-employées, l'interopérabilité peut quant à elle constituer une source de soutien entre les artistes-employées. La division sociale des tâches de travail peut en effet s'avérer positive lorsque les rapports hiérarchiques produisent, ponctuellement, une montée en responsabilité des acteurs selon la nature de la tâche à réaliser.

5.3.3 Incertitude et précarité : gestion des attentes, réactivité et communication

Dans le travail de création culturelle et plus spécifiquement dans l'activité du CAA1, les incertitudes apparaissent nombreuses, diversifiées et structurelles, c'est-à-dire touchant au cœur même du travail de création. Ces incertitudes peuvent notamment amener à l'apparition de troubles de la santé mais également constituer une stratégie de régulation et de contrôle des procédés de travail. Dans ce contexte, les acteurs sont contraints d'adopter un certain nombre de réponses stratégiques leur permettant de faire face au mieux à celles-ci.

En raison de la nature ponctuelle d'un projet, les formes d'organisation sont difficiles à anticiper et placent les acteurs dans une situation d'incertitude où ces derniers doivent négocier leurs rôles dans un va-et-vient constant entre soi et autrui. Or, compte tenu de la nature stratégique de l'interaction et en dépit de l'incertitude inhérente au milieu, qu'en est-il de la responsabilité individuelle dans la définition des mandats et des règles de travail en centre d'artiste ? Autrement dit, l'interdépendance des acteurs et l'incertitude associée aux conditions de travail ne seraient pas, finalement, une forme de subordination déguisée orchestrée par les fondateurs du CAA1 et basée sur la croyance forte que c'est le collectif qui prend les décisions pour le centre d'artistes autogéré et non les fondateurs ? Ou est-ce que fondateurs et artistes-employées ne seraient-ils pas dans le même bateau, à devoir s'adapter au manque de ressources ?

En suivant le récit de deux artistes-employées chez CAA1, nous pouvons voir comment ces dernières développent des stratégies afin de réduire l'incertitude inhérente au milieu;

comment la substituabilité des rôles, qui constitue une réponse au sous-effectif et au manque de ressources du CAA1, révèle la fonction stratégique de l'information en ce qu'elle constitue une forme de contrôle et de subordination.

Incertitudes et réponses stratégiques. D'après CHANTAL et ANNA, évoluer en tant qu'employée en centre d'artistes autogéré demande beaucoup d'adaptation à l'incertitude, car la prescription des tâches à réaliser reste globalement floue :

« Quand j'ai été engagée, je m'attendais à faire quelque chose de vraiment spécifique mais finalement ça a été beaucoup plus varié que je ne le pensais [...], en réalité y'a eu beaucoup d'improvisation ; au début c'était assez difficile pour moi, ça le reste encore un peu. » (ANNA) ; « C'est difficile d'imaginer quand tu n'as jamais rien fait de tel auparavant, tu peux pas arriver avec une tâche précise. On a des idées et on se laisse inspirer par le groupe avec lequel on travail. » (CHANTAL)

Compte tenu de la précarité économique ainsi que du manque de ressources humaines et matérielles auxquels sont confrontés les centres d'artistes³⁰, l'incertitude à laquelle les artistes-employées font face est multiforme. Elle peut être due aux changements de dernière minute en raison de l'absence de tel membre ou de tels outils, elle peut également être causée par une incompréhension des objectifs. La planification apparaît alors comme la meilleure stratégie pour réduire l'incertitude inhérente au milieu.

Leurs stratégies de réduction de l'incertitude procèdent alors par accumulation d'informations spécifiques à leurs expertises, par délégation des prises de décision au niveau collectif ainsi que par la valorisation et la reconnaissance des réalisations de chacune des parties prenantes au projet.

La stratégie d'accumulation d'informations permet ainsi d'anticiper les attentes des parties prenantes et amène à questionner les acteurs en présence afin d'avoir une vision globale du projet. L'ancienneté joue également en faveur de la qualité relationnelle de la collaboration. Ainsi, ANNA précise que « comme cela fait cinq ans que CHANTAL et LOUIS travaillent ensemble, ils connaissent leurs forces et leurs faiblesses respectives et ils sont capables de se

³⁰ Selon ANNA, « les entreprises privées disposent d'une rigueur de travail que les organismes à but non lucratif comme CAA1 n'ont ni le temps ni les moyens d'avoir ».

répartir les tâches en fonction de ça », et ZOË d'ajouter que « malgré la pauvreté, on a des équipes qui sont des ami-e-s auquel-le-s on tient fort fort fort ! ». Cette observation est d'ailleurs relayée par CHANTAL, qui confirme : « Ce que je fais, LOUIS peut le faire aussi par moments ».

La proximité affective et relationnelle a donc un impact sur la qualité de la relation de collaboration. Ce constat nous amène donc à souligner la complexité des relations de travail. Si, comme on l'a vu, les rapports de subordination sont réels, on peut se demander s'ils ne sont pas en partie compensés par une socialisation des risques où tout le monde est concerné par la précarité du milieu. L'incertitude associée aux conditions d'effectuation du travail est liée en effet à un milieu artistique (marché de l'art, prestataires, etc.) structurellement précaire. Dans ces conditions, la qualité relationnelle peut amener les artistes-employées à développer des stratégies de socialisation des risques basées sur une idée de solidarité interne au réseau.

Précarité, risques psychosociaux et socialisation des risques. La précarité du milieu a des conséquences sur la santé des artistes-employées et des fondateurs. La faiblesse des ressources socioéconomiques en centre d'artistes conduit les artistes-employées du CAA1 à une situation d'épuisement professionnel qui se manifeste sous plusieurs formes. Voyons-en rapidement le contexte, les raisons et les formes. L'adaptabilité aux changements et aux imprévus exigés tout au long du processus de réalisation d'un projet amènent les artistes-employées à une difficile conciliation des différentes et nombreuses activités liées au CAA1, à leur création artistique personnelle et à leur vie privée.

Ces deux derniers champs sont souvent sacrifiés. En effet, le temps consacré aux activités artistiques individuelles de CHANTAL et ANNA est inversement proportionnel au temps consacré à leur poste de artistes-employées. Ainsi, en plus d'effectuer des tâches de soutien auprès des membres, elles doivent également prendre en charge toute l'organisation de la vie associative, par exemple lors d'un évènement de diffusion avec l'installation du buffet et du matériel, l'accueil des membres, la prise de photographies pendant l'évènement, etc. Bref, un ensemble de tâches qui constituent du travail gratuit, ou du moins le travail réel attendu par leur poste.

Toutes ces activités de socialisation attendues par les administrateurs d'organismes artistiques constituent une charge mentale, un travail gratuit supplémentaire à effectuer. Ainsi, que cela soit sur le lieu de travail au CAA1 ou pendant les temps de création personnelle dans leurs ateliers, la charge mentale associée à la vie communautaire constitue un facteur de risque d'épuisement professionnel dans la mesure où les temps consacrés à des activités strictement personnelles sont très limitées³¹. Avec une pointe d'ironie, CHANTAL souligne elle aussi que, malgré la quantité importante de travail gratuit effectuée au sein du CAA1, ses efforts sont récompensés sous une certaine forme de rétribution symbolique :

« J'ai fini par atterrir au CAA1 [qui] m'offre une certaine forme de salaire [rires] [...] ; ces rétributions ne viennent pas avec beaucoup de financement mais viennent surtout avec beaucoup d'amour, je pense... » (CHANTAL)

À cela s'ajoute une spirale de la maladie où le risque d'épuisement professionnel constitue une sorte d'Épée de Damoclès, dans la mesure où ANNA et CHANTAL ne bénéficient pas de régime d'assurance collective. Ce point constitue donc une variable d'ajustement à prendre en compte par les artistes-employées pour accompagner efficacement la réalisation des projets de la communauté du CAA1. CHANTAL déplore notamment le manque de soutien matériel du milieu qui, tout en étant très demandant, livre les artistes à eux-mêmes :

« Pour les efforts qu'on met en tant que artistes-employées en centre d'artistes, j'aurais tendance à dire que non, il n'y a pas vraiment de rétributions parce que c'est comme si le milieu allait au contraire te casser. C'est un milieu qui est demandant et qui est, étrangement, peu reconnaissant envers sa communauté. [...] Des gens qui sont artistes ou du milieu culturel qui ont fait un burn-out, j'peux t'en nommer facilement 15 ! » (CHANTAL)

³¹ CHANTAL nous confie que la stratégie d'adaptation passe notamment par l'adoption d'« un agenda très serré, peu d'activités personnelles, et le peu de temps libre qu'il me reste est consacré à la création en atelier et à la rédaction de demandes de bourses pour mes projets » (CHANTAL). Il en va de même pour ANNA qui nous a confié avoir passé la nuit à finir d'exporter et de formater des séquences audiovisuelles liées à PROJETYPE1, et elle a commencé l'entrevue en précisant : « Je suis fatiguée, je n'ai pas bien dormi, j'ai eu comme des flashes du projet qui me sont revenus, des choses qu'il me reste à faire sur le projet » (ANNA). D'après ANNA, la vie sociale peut constituer une source de stress pendant les moments de finalisation de projets artistiques individuels ou liés au CAA1 : « Faut aussi que j'entretienne ma vie sociale sinon je sais que j'ai tendance à m'isoler et ça c'est une tâche à gérer... enfin faut pas que je considère ça comme une tâche non plus ! » (ANNA). Ces extraits témoignent donc de la difficulté de concilier la sphère professionnelle avec la sphère privée.

L'insécurité liée à la santé et au train de vie évoquée par les acteurs constitue donc la principale source de précarité. Elle se traduit par une détresse psychologique et un manque de reconnaissance économique et symbolique de la part des différents acteurs institutionnels qui composent le milieu. Dans ce contexte, la socialisation des risques est souvent présentée comme un pis-aller, tant pour les artistes-employées que pour les fondateurs³².

On l'a vu, l'interopérabilité est une forme de socialisation des risques et des responsabilités qui s'effectue tout au long du processus de réalisation du projet grâce à une qualité relationnelle et une longévité des collaborations. Or, si la socialisation des risques se manifeste par des actions matérielles, telles que la répartition des tâches de réalisation du projet, elle semble avoir aussi une dimension hautement symbolique, affective et relationnelle comme en témoignent les valeurs partagées par l'équipe du CAA1. Ces valeurs associées aux métiers du *care*, c'est-à-dire aux professions de la santé, de l'éducation et des services à la personne. CHANTAL envisage ces valeurs comme des « mentalités de travail » qui amènent à adopter des pratiques de travail où c'est moins l'individu qui est mis en avant que la somme des actions réalisées par l'équipe de travail tout au long de la réalisation du projet. À cet égard, il est intéressant de constater que CHANTAL, ANNA et ZOÉ avaient tendance à employer le « nous » en entrevue quand elles s'exprimaient sur la portée de leurs actions au sein du CAA1 :

« Je trouve ça difficile de diviser le nous, car on est une équipe de 3 personnes ; ANNA est arrivée le 3 septembre 2017, le projet je l'ai bâti avec LOUIS et les filles mais... c'est très organique tout ça » (CHANTAL) ; « C'est l'fun de travailler au CAA1 parce que y'a pas tant de centres que ça qui vont suivre des artistes aussi longtemps, qui vont vraiment essayer de trouver autant de lieux de diffusion, de possibilités de diffusion, de la conception du projet jusqu'au vernissage de l'œuvre ! » (ANNA)

³² Selon une logique comptable orientée sur les résultats, les conseils des arts exigent, en retour de leur financement, que le centre CAA1 déploie de multiples événements ponctuels pour justifier la rentabilité du financement. En retour, à un niveau plus méso-organisationnel, ces contraintes sont vécues directement par CHANTAL. Celle-ci déplore, pour sa part, cette logique comptable à travers la déconnexion des membres non-artistes du conseil d'administration du CAA1. D'après CHANTAL, ces derniers semblent déconnectés de la réalité vécue par les artistes-employées. Aussi, dans le cadre des financements pluriannuels que les conseils des arts leur attribuent, les fondateurs sont amenés à « produire un nombre élevé d'activités dans un contexte de pauvreté des salaires et des ressources » (ZOÉ). Ainsi, si LOUIS et ZOÉ sont dans des rapports d'autorité vis-à-vis de leurs salariés, ils sont eux-mêmes pris dans une dépendance économique vis-à-vis des conseils des arts.

En conclusion, nous constatons que la nature du lien entre les artistes-employées et CAA1 est de prime abord salariée, contractuelle, mais également relationnelle dans la mesure où les interactions et les évaluations interindividuelles entre les artistes et les employées du CAA1 influencent grandement la notoriété et la réputation du centre. En ce qui concerne les artistes-employées que nous avons suivi, nous constatons que les risques de santé et de contrôle de l'autonomie incombent moins au CAA1 qu'à l'incertitude inhérente au monde de l'art qui met en concurrence interindividuelle toutes les parties prenantes. Enfin, nous constatons que les prestations du CAA1 sont le lieu d'une grande réciprocité relationnelle entre le centres et ses membres artistes. Ces prestations relationnelles bidirectionnelles témoignent en effet d'une tentative de solidarité du milieu des centres d'artistes autogérés via des stratégies de socialisation des risques et de mutualisation des chances de réussite.

Il y a une forme de vocation dans l'engagement en centre d'artistes autogéré dans la mesure où, contrairement à la carrière artistique personnelle très différenciée et individualisée, le travail en centre d'artistes autogéré requiert une capacité de résilience à la fois économique mais également professionnelle : « on croit au milieu parce que ce sont les artistes qui font les centres d'artistes » (CHANTAL). En cela, c'est toute la vie démocratique du centre qui constitue, en soi, une forme de socialisation matérielle et humaine en réponse à la précarité inhérente au milieu.

Le CAA1 s'inscrit alors pleinement dans le mandat initial que jouent les centres d'artistes autogérés à travers la tenue de l'Assemblée Générale Annuelle (AGA), l'emphase mise sur l'adhésion au centre via les cotisations des membres mais également avec des événements de diffusion, comme la promotion du milieu de la créativité numérique avec les Soirées Composite et l'organisation de vernissages des artistes en résidence.

Le monde des centres d'artistes autogérés en arts numériques semble structuré en un ensemble de chaînes de commandements complexes où chaque acteur, selon son échelle, est assigné à une dépendance institutionnelle plus ou moins forte et à une autonomie décisionnelle plus ou moins limitée.

CHAPITRE 6 – TYPOLOGIES DES PARCOURS ARTISTIQUES : QUALIFICATION DE L'ORGANISATION PAR PROJET ET DE LA PLURIACTIVITÉ

« L'artiste vit une double existence : une existence humaine habituelle, et une existence artistique, le cours de ces deux existences n'étant pas toujours simultanée »

(Piotr Ilitch Tchaïkovski, *Lettre à Mme von Meck*, 1878)

Ce chapitre rend compte, de façon descriptive, des données empiriques que nous avons accumulées sur notre terrain d'enquête et cherche à opérer une montée en généralité par la création d'une typologie. La première partie présente un portrait socioéconomique des artistes de notre échantillon ainsi que les principales étapes de regroupement et de conceptualisation des données. Elle expose la méthode de traitement que nous avons appliquée aux données, qui inclut l'analyse de contenu et le regroupement thématique des entrevues en fonction des dimensions du modèle conceptuel. Cette partie décrit également les regroupements catégoriels qui préfigurent les typologies au regard de la rationalisation des activités par les artistes tantôt dichotomiques, tantôt cumulatives. La seconde partie expose nos résultats à partir d'une typologie composée de cinq éléments.

Typologies des parcours artistiques : quelques assises théoriques

Le recours aux typologies des carrières artistiques vient en complément de l'étude de cas du centre CAA1. Elles sont centrées sur des récits de vie qui contribuent à une analyse fine des parcours artistiques. L'analyse thématique de ces récits de vie nous permet de saisir les aspects hybrides et discontinus des stratégies d'affiliation au centre CAA1 et des activités déployées (artistiques, para-artistiques, extra-artistiques). Par la montée en généralité des thématiques et l'établissement de trois dimensions dichotomiques, ces typologies restituent les rationalisations des artistes quant à la conduite de leur carrière dont les actions sont déployées dans une logique expressive ou instrumentale, autonome ou organisationnelle, stratégique ou citoyenne.

Bien que basées sur notre modèle conceptuel, ces dimensions rendent compte de la boucle herméneutique des artistes, c'est-à-dire de leurs représentations et des narratifs qu'ils

mettent en place pour restituer ce qui fait sens pour qualifier leurs conditions d'effectuation du travail en contexte d'organisation par projet et de pluriactivité.

Ces typologies s'appuient sur les données compréhensives (observation *in situ* et entrevues semi-dirigées) issues de notre terrain d'enquête (Ramos, 2015 ; Kaufmann, 2011) et elles sont construites sur la base de la méthode de la théorisation enracinée acteurs (Luckerhoff et Guillemette, 2012). Leur pertinence tient au fait qu'elles s'appuient, d'une part, sur l'approche biographique de la boucle herméneutique pour rendre compte des représentations symboliques des artistes sur leur carrière (Desmarais, 2009). D'autre part, ces typologies se basent sur la division analytique du travail en actes (Menger, 2009) en ce qui concerne l'identification des conditions d'effectuation du travail en contexte d'organisation par projet (Menger, 2009), les modalités de la collaboration multicentrique (Fourmentaux, 2011) et les formes de la pluriactivité (Menger, 2009). Elles rendent compte des rationalisations et des représentations intrinsèques des artistes quant à la conduite de leur carrière en contexte d'organisation du travail par projet ainsi qu'au recours plus ou moins contraint à la pluriactivité.

Traitement des données et regroupement thématiques : étapes méthodologiques

Au cours de notre enquête de terrain, nous avons eu recours à trois formes de collectes de données. Une première a consisté à devenir membre du CAA1 et à participer aux événements de diffusion et de réseautage au sein de la communauté du centre, notamment en contribuant à titre de bénévole au bon déroulement de la Soirée Composite organisée par le CAA1. Une deuxième collecte est passée par la conduite d'entrevues semi-dirigées auprès de douze artistes en lien avec le CAA1 (cf. : Annexe 3). Nous avons ainsi réalisé des entretiens semi-dirigés auprès de onze artistes (cinq femmes et six hommes) respectivement recrutés au CAA1 (ZOÉ, CHANTAL, ANNA), au cours des Soirées Composite (CHARLOTTE, ROBERT, ANABEL), via le site web du CAA1 (FRANCISCO, SIDDHARTHA, SAMUEL ORTIZ) et sur les réseaux sociaux (NELLY, MELCHIOR et SKELETOR). Enfin, une troisième collecte a pris la forme d'une observation *in situ* au cours d'ateliers de médiation culturelle où nous avons pris en note les interactions entre les différentes parties prenantes d'un projet-type organisé par le CAA1.

Le traitement des données de notre travail d'enquête s'est effectué en trois phases. Dans un premier temps, la retranscription des entrevues a donné lieu à un traitement initial. Ce traitement a consisté en un découpage thématique et chronologique du *verbatim* pour chaque artiste. Un premier degré d'analyse thématique a donc été réalisé en suivant le guide d'entrevue et le récit de vie des artistes. Dans un second temps, nous avons effectué un regroupement catégoriel, c'est-à-dire que nous avons rassemblé les extraits de *verbatim* qui évoquaient de façon récurrente une même thématique. Ce regroupement a alors mené, dans un troisième temps, à une analyse compréhensive des entrevues que nous avons mis en perspective avec notre modèle conceptuel construit à la suite de la revue de littérature. Cette dernière étape de traitement nous a amené à étudier la dispersion des thématiques abordées par chaque artiste (cf. : Tableau 3) en fonction des dimensions de notre modèle conceptuel (cf. : Tableau 1) et nous a permis de saisir les principales tendances que prennent les carrières artistiques en observant les valeurs extrêmes. C'est donc la complémentarité entre les données brutes (observations et des entrevues) et le construit de nos regroupements thématiques qui nous ont amené à concevoir nos typologies des parcours artistiques.

Conceptualisation et montée en généralité : typologie des parcours artistiques

Tenant compte des logiques d'actions et des formes sociales ainsi identifiées, nous proposons une typologie des parcours artistiques qui restitue les conditions d'effectuation de leur travail en contexte d'organisation par projet et de pluriactivité. La construction de ces parcours-typiques se base à la fois sur l'analyse de la récurrence des thématiques abordées par les artistes (Tableau 3) et sur le contexte collectif ou individuel de leur travail (collectif artistique, organisme artistique à but non lucratif, centre d'artistes autogéré, université, travail individuel etc.). Nous y présentons quatre typologies dichotomiques (une seule modalité parmi l'expressivité, l'autonomie et la citoyenneté) et une typologie cumulative (expressive et instrumentale, autonome et organisationnelle, stratégique et citoyenne). Précisons que ces logiques d'actions ont été construites d'après l'analyse thématique et qu'elles répondent au modèle conceptuel que nous avons théoriquement construit. Afin de répondre à nos propositions de recherche, cette typologie qualifie les modalités du travail par projet et de la pluriactivité tels qu'ils sont exprimés par les artistes de notre échantillon (cf. : Tableau 4).

En se basant sur notre modèle conceptuel et à partir des observations et des entrevues que nous avons réalisé, nous identifions trois logiques d'actions mutuellement exclusives déployées par les artistes : (1) expressive/instrumentale, (2) autonome/organisationnelle et (3) citoyenne/stratégique. Ces logiques d'actions rendent compte des activités déployées et de l'organisation du travail par projet tel qu'il est effectué tout au long de la carrière des artistes de notre échantillon.

Expressif vs instrumental. Une logique d'action expressive rend compte des conduites et des attitudes de l'artiste qui insistent sur la création artistique, sur la diffusion d'œuvres et sur l'attribution de bourses individuelles ou collectives comme autant d'éléments gratifiants d'un point de vue symbolique et économique. Inversement, une logique d'action instrumentale reflète une carrière artistique orientée vers des conduites visant à construire et maintenir des conditions matérielles minimales dans l'effectuation du travail.

Autonome vs organisationnel. Une logique d'action autonome renvoie au fait que l'artiste mène sa carrière individuellement, ou tout au plus dans un collectif d'artistes, tandis que la logique d'action organisationnelle concerne les artistes qui lient leur carrière à un centre d'artistes autogéré ou à un OBNL artistique.

Citoyen vs stratégique. Les logiques d'actions citoyennes renvoient aux conduites de solidarité et de socialisation des risques déployées par les artistes tandis que celles qui sont stratégiques renvoient aux artistes agissant dans leur propre intérêt.

6.1 Parcours « Expressif, Autonome, Citoyen »

Nous identifions trois artistes (CHARLOTTE, NELLY et ROBERT³³) dont le parcours au regard du déploiement de la pluriactivité et de l'organisation du travail par projet, suit une logique expressive, autonome et citoyenne.

³³ À des fins d'anonymat, les noms des douze artistes ont été modifiés. Pour plus d'informations biographiques sur les artistes, se référer à l'Annexe 2 « Liste des artistes ».

Activités artistiques intensives. Au regard des témoignages recueillis lors des entrevues auprès de CHARLOTTE, NELLY et ROBERT, il apparaît que les activités artistiques prennent globalement une forme intensive. Les activités artistiques intensives sont toutes mentionnées comme celles qui permettent de décomposer les projets artistiques réalisés en une banque de contenus réutilisables et adaptables au gré des projets. En somme, les activités artistiques intensives consistent à accumuler des contenus et à les réutiliser au gré des projets artistiques ou alimentaires, ce qui permet un gain de temps, d'énergie et une efficacité dans la planification des projets.

Activités artistiques de transition. Les activités artistiques de transition se manifestent, quant à elles, par une mobilité géographique qui reflète une stratégie relationnelle et réputationnelle. C'est le cas par exemple de ROBERT, qui est parti en Chine pour élargir son réseau et développer des projets, mais aussi de NELLY, qui a réalisé sa maîtrise en arts à l'École Nationale des Arts Décoratifs de Paris et effectué une résidence en Belgique afin d'élargir sa reconnaissance à l'international avant de revenir à Montréal. D'après son témoignage, il semble que son séjour en Europe lui ait donné accès à une reconnaissance dans le milieu montréalais qu'elle n'avait pas avant. La reconnaissance par le milieu est également un critère mentionné par CHARLOTTE, qui a effectué une mobilité régionale au Québec qu'elle dit avoir choisi de façon stratégique en sachant que tel centre d'artistes en région serait reconnu à Montréal.

La mobilité qui incombe aux activités artistiques de transition est également statutaire dans la mesure où, pendant la conduite d'un projet, les artistes alternent entre le statut d'artiste indépendant et celui d'entrepreneur, dans la mesure où ils sont les directeurs de leur propres projets artistiques et créent une intermédiation entre eux, le centre d'artistes autogéré et les travailleurs culturels employés par le centre qui leur apportent un soutien technique. C'est le cas par exemple de CHARLOTTE avec JEAN et de NELLY avec ANNA, mais aussi de ROBERT avec des prestataires techniques engagés ponctuellement par COLL2³⁴. Ces activités artistiques de transition interviennent afin de permettre aux artistes de se consacrer préférentiellement aux activités de créations, beaucoup plus gratifiantes symboliquement d'un point de vue individuel

³⁴ À des fins d'anonymat, les noms des organismes et des projets artistiques ont été modifiés.

(satisfaction au travail) et institutionnel (réputation au sein du monde de l'art) comme en témoignent ROBERT, qui externalise certaines tâches administratives, NELLY qui délègue les tâches d'installation du dispositif technique auprès de ANNA, et CHARLOTTE qui fait appel à JEAN, également employé chez CAA1.

Activités artistiques défensives. NELLY et ROBERT, ont tous deux été conseillés par des acteurs du milieu afin de se spécialiser et de segmenter leur pratique artistique individuelle. Cette injonction du monde de l'art à la différenciation apparaît alors comme une réponse à la mise en concurrence interindividuelle, où l'argument de la spécialisation est présenté comme une stratégie pour augmenter ses chances de réussite face à une incertitude et une concurrence interindividuelle des compétences valorisées sur le marché des prestations artistiques.

Activités para-artistiques intensives. Pour CHARLOTTE, NELLY et ROBERT, la rédaction de demandes de financement est sans doute l'activité qui illustre l'aspect intensif de ces activités para-artistiques. En effet, le temps consacré à la rédaction de ces formulaires prend d'autant plus de place qu'ils sont longs à remplir et qu'ils incitent justement à la différenciation interindividuelle. Autant de temps qui ne sera consacré ni à des activités alimentaires ni à des activités de création. Cette activité para-artistique est donc intensive en ce qu'elle a un effet cumulatif des précédentes expériences de rédaction de demandes de financement.

Activités para-artistiques de transition. Celles-ci sont intimement liées au rapport qu'ont les artistes à leur réseau, et fera l'objet d'une analyse approfondie dans le chapitre de discussion. CHARLOTTE et NELLY sont particulièrement concernées par cette forme d'activités. La mobilité de statuts entre artiste indépendante, coordinatrice à CAA2 et mère a conduit NELLY à la fois à réaménager la répartition des temps consacrés à ces différentes sphères de vie, mais également à créer des conventions sociales au sein de CAA2 directement inspirées de son expérience de la pluriactivité. L'endettement lié à l'investissement dans la formation et la charge mentale associée à la parentalité ont constitué un frein à l'actualisation de ses connaissances et compétences. C'est pourquoi, en se basant sur sa propre expérience de pluriactive, NELLY a créé ses propres conventions sociales au sein de CAA2 en instaurant de nouvelles plages horaires d'atelier de formation continue plus adaptées à la conciliation travail-famille et plus ancrées dans la pratique que dans la théorie. Cette invention de nouvelles formes

d'actualisation des connaissances a également été facilitée par le fait que CAA2 défende des valeurs féministes et inclusives qui sont en adéquation avec celles de NELLY.

Quant à CHARLOTTE, la valeur transitive des activités para-artistiques qu'elle déploie s'exprime par la flexibilité horaire que lui offre le travail autonome qu'elle perçoit comme un avantage pour consacrer plus de temps à la création artistique. C'est pourquoi CHARLOTTE sent aujourd'hui le besoin de mettre à jour ses compétences en retournant dans un cursus de formation continue, quitte à ce que ce soit dans un tout autre secteur d'activité, du moment que cela procure une sécurité économique. Cette gestion de l'incertitude par l'actualisation des savoirs répond donc à une capitalisation des expériences de travail qui prend la forme d'un portefeuille de compétences et de connaissances où la formation symbolise un moyen de se différencier et d'assurer une pérennité économique.

Activités para-artistiques défensives. Cette recherche de stabilité routinière face à la valeur hautement incertaine de l'activité artistique entre en résonance avec le déploiement d'activités para-artistiques défensives. C'est en effet pour cette raison que, dès leur formation universitaire, CHARLOTTE et NELLY se sont orientées vers une formation en design graphique afin de pouvoir mener des prestations de services de design, contractuelles et alimentaires, auprès de galeries et de particuliers parallèlement à leur pratique artistique.

Organisation du travail par projet. À travers le groupe EAC, les témoignages de CHARLOTTE, NELLY et ROBERT révèlent que chaque projet est porteur de conditions d'organisation et d'effectuation du travail. Certaines formes sociales sont cependant identifiables, au premier rang desquelles figurent les conditions d'effectuation du travail en contexte de collaboration multicentrique et la dimension conflictuelle de la répartition des financements et de la propriété intellectuelle. Que la collaboration entre techniciens et artistes s'opère en centre d'artistes autogéré ou dans un collectif artistique, celle-ci met les acteurs dans une situation d'interdépendance des compétences tout au long des différentes étapes de réalisation du projet. Ainsi, la collaboration multicentrique en contexte expressif, citoyen et autonome (EAC) constitue une injonction à la confiance réciproque, où l'artiste transfère ponctuellement la responsabilité de l'œuvre sur le prestataire de soutien technique.

Selon CHARLOTTE, l'externalisation requiert d'autant plus une confiance réciproque que le coût en main-d'œuvre de JEAN a constitué une large part de la bourse de création obtenue par CHARLOTTE. Cette interdépendance économique et intellectuelle suppose donc une qualité communicationnelle et relationnelle, sans quoi l'incertitude associée au succès ou à l'échec du projet n'en serait que plus grande.

Dans le cas où la communication passe moins bien, le témoignage de ROBERT révèle qu'une répartition asymétrique des ressources combinée à une valorisation inégale des tâches de travail (ex. : la conception serait plus gratifiante que la réalisation du projet) et à une mauvaise communication peut constituer une source potentielle de conflits. ROBERT a également mentionné que plus le COLL2 suit un développement exponentiel, plus la spécialisation des tâches de travail entre lui et le cofondateur est forte. Enfin, le récit de ROBERT montre que la précarité est le dénominateur commun entre l'organisation par projet et la pluriactivité car la faiblesse de ses revenus l'amène à prendre en charge l'ensemble des tâches de conception, production et diffusion des projets au lieu de déléguer ces tâches à des prestataires externes.

NELLY constate, quant à elle, que les contraintes matérielles et logistiques pouvaient constituer un frein pour l'accès à la production (via l'obtention d'un contrat de projet de création), à la diffusion (via l'obtention d'un cachet d'exposition), voire à la reconnaissance artistique (via l'obtention d'une bourse des conseils des arts). La précarité est donc vécue comme une injonction à la pluriactivité et une réduction du temps consacré à la création artistique.

Réseau. Au-delà des conditions d'organisation du travail, il semble que son effectuation dépende aussi largement de la socialisation, c'est-à-dire du réseau qui constitue un appui à la carrière artistique en ce qu'il permet de mutualiser les risques ; mais il peut également être le lieu de concurrences interindividuelles. À la fois source de concurrence interindividuelle et de solidarité face à la précarité socioéconomique du milieu (NELLY, ROBERT), le réseau de CHARLOTTE, NELLY et ROBERT se présente principalement sous deux formes : la socialisation dans la communauté artistique et la socialisation dans la sphère familiale.

D'après les artistes du groupe EAC, les centres d'artistes autogérés CAA1 (CHARLOTTE, NELLY, ROBERT) et CAA2 (NELLY) constituent à la fois un accès à des avantages matériels et informationnels stratégiques, mais sont également un espace social, une communauté politique et citoyenne (CHARLOTTE, NELLY, ROBERT) où sont mutualisés les risques et les informations pertinentes. Ainsi, selon ROBERT, l'entretien du réseau lui a permis d'obtenir des informations stratégiques qui ont joué un rôle dans l'évolution exponentielle de COLL2 à travers l'augmentation de sa réputation. Cette évolution exponentielle s'est d'ailleurs traduite par l'obtention d'un prix prestigieux, symbole de reconnaissance de la communauté et de distinction interindividuelle (ROBERT).

Si les centres d'artistes autogérés constituent un soutien à l'autonomisation individuelle pour NELLY, ils apportent à CHARLOTTE un appui à la fois humain (intellectuel, technique, main-d'œuvre), relationnel (échanges de savoirs, trocs, rédaction d'une demande de bourse contre mise à jour d'un site web) et réputationnel (valorisation réciproque de la réputation à travers diffusion, bouche-à-oreille, recommandations, etc.). En somme, l'engagement dans CAA1 et CAA2 par les artistes semble motivé par le fait qu'ils représentent un moyen de socialisation et de professionnalisation accrus à travers les services de formation continue qu'ils proposent et le soutien relationnel et symbolique qu'ils offrent à leurs membres.

La famille tient également une place importante dans la socialisation, comme en témoigne NELLY dont la mère, la sœur et l'oncle ont joué un rôle prépondérant dans l'apprentissage du métier, que ce soit dans les choix de scolarisation ou par la transmission d'un patrimoine culturel familial. Cette socialisation familiale a ainsi amenée NELLY à développer des compétences relationnelles transposables dans les choix de carrière qu'elle mène aujourd'hui, notamment en ce qui a trait au fait de porter plusieurs identités³⁵.

Ainsi, CHARLOTTE et NELLY témoignent du fait que l'expérience de la maternité a eu pour effet de réorganiser la méthodologie de travail et le séquençage de leurs temps sociaux. NELLY nous raconte par exemple qu'elle a appris « sur le tas » à réaligner ses temps de création

³⁵ Canadienne d'origine haïtienne, NELLY a grandi à Montréal et elle a très tôt été amenée à voyager, que ce soit pour visiter son oncle à Brooklyn, NY ou faire ses études artistiques postsecondaires à Paris. Elle est aujourd'hui coordinatrice de CAA2, centre d'artiste féministe et transculturel.

sur les rythmes de ses enfants. De la même manière, elle a réduit le temps consacré à la réflexion conceptuelle et théorique et à la rédaction d'une demande de financement en le rendant plus « efficace » au profit des temps de parentalité.

La maternité a donc provoqué une double ritualisation des temps de vie et de création à travers une appropriation spatiale et sociale de l'espace de travail. En d'autres termes, la charge mentale associée à la vie de famille constitue une forme de pluriactivité contrainte qui réorganise la conciliation des temps sociaux entre les activités artistiques personnelles, les activités para-artistiques liées à CAA2 et les activités sociales et de vie de famille. Le témoignage de CHARLOTTE abonde dans le même sens car, pour CHARLOTTE, la parentalité a constitué un facteur de résilience et d'engagement dans le maintien de la carrière artistique.

Si la famille est porteuse de charge mentale et la communauté artistique d'interdépendances et de concurrence, ces deux sphères sociales sont également des facteurs d'engagement et de maintien dans la carrière. En effet, d'après les récits de CHARLOTTE, NELLY et ROBERT, les rétributions symboliques et la socialisation des risques apportées par le Réseau semblent compenser l'injonction à la pluriactivité inhérente à la précarité du milieu. Par conséquent, la dimension relationnelle, affective et symbolique des conditions de travail ainsi que la précarité du milieu mettent en évidence la fonction dichotomique d'un réseau à la fois source de socialisation des risques et porteur de concurrence interindividuelle.

6.2 Parcours « Expressif, Autonome, Stratégique »

Activités artistiques intensives. D'après les témoignages recueillis auprès de FRANCISCO et SAMUEL ORTIZ, les activités artistiques ont une fonction intensive et sont le reflet de choix stratégiques et expressifs. SAMUEL ORTIZ souligne en effet que les activités artistiques qu'il déploie ont une fonction intensive stratégique dans la mesure où il décompose les contenus des projets réalisés en une banque de données d'échantillons réutilisables à souhait entre les productions artistiques et les productions plus commerciales à usage alimentaire. Une même activité artistique est donc réemployée sur différents marchés de prestations. FRANCISCO affirme, de son côté, qu'il existe un lien très fort entre l'image publique d'artiste

qu'il s'est créée et la réception de ses œuvres. Autrement dit, FRANCISCO perçoit sa communication publique d'artiste comme une image de marque à soigner pour que celle-ci puisse valoriser ses œuvres et vice-versa : « *This is how I wanna present myself and what I wanna see and how I wanna present it [...] For me, my name is my business* » (FRANCISCO).

Activités artistiques de transition. Les activités artistiques de transition sont identifiables au regard de la nature incertaine et flexible du travail. La flexibilité horaire ainsi que la mobilité géographique et statutaire constituent les principales motivations des deux artistes à mener des activités artistiques de transition car elles détiennent une valeur expressive au regard de l'autonomie et de la conciliation entre la sphère professionnelle et familiale :

« *I'm very motivated and committed to make it work cause I enjoy it as much as stressful as it is because of money* » (FRANCISCO) ; « on a une liberté de temps, une flexibilité ; par exemple, pendant la semaine de relâche début mars, ma conjointe s'en va à Londres et elle n'a de comptes à rendre à personne parce qu'elle est à son compte donc on est tous les deux très flexibles avec notre temps et nos contrats. Et puis lorsqu'un contrat doit être livré, on n'a pas à être présent au bureau de 9 à 5. » (SAMUEL ORTIZ)

Activités artistiques défensives. Les activités artistiques défensives répondent, quant à elles, essentiellement à deux logiques d'actions complémentaires : la différenciation par le prestige et la différenciation par le mérite.

La différenciation par le prestige consiste à se démarquer de ses concurrents en accédant à la reconnaissance des institutions. C'est le cas de SAMUEL ORTIZ qui a un parcours artistique relativement institutionnel comme en témoignent les bourses des conseils des arts du Canada et du Québec qu'il a obtenu, les œuvres qu'il a exposé dans des musées d'art contemporain et des galeries d'art commerciales, ainsi que les articles qu'il a publié dans des revues d'art. La différenciation par le mérite passe également par une spécialisation accrue à des projets que l'artiste sait, par expérience, rentables et réalisables :

« Je ne mets pas tous mes œufs dans le même panier quand j'envoie la soumission mais je sais à quoi m'attendre et j'envoie un type de projet qui fonctionne. » (SAMUEL ORTIZ)

Quant à FRANCISCO, il a adopté une stratégie de différenciation par le mérite, à travers l'obtention d'un prix reconnaissant la qualité de son travail artistique qui symbolise la démarcation réputationnelle de FRANCISCO vis-à-vis de ses concurrents potentiels : « *Those grants prove that I deserve it to run my career* » (FRANCISCO). Dans le même temps, FRANCISCO a diversifié ses sources de revenus, et ce afin d'obtenir un cachet supplémentaire, « *to make extra money* » (FRANCISCO).

Activités para-artistiques intensives. Le déploiement des activités para-artistiques consiste en un travail de diffusion des productions artistiques sur plusieurs marchés de prestations propres à l'écosystème montréalais (Soirées Composite, conférences universitaires, etc.). C'est le cas de FRANCISCO qui, en participant à de nombreux événements de diffusion, a tiré profit de cette économie relationnelle et réputationnelle en obtenant différentes formes de collaborations et de récurrences contractuelles : « *I've always been pretty lucky because I've always found way to have work, and I try to collaborate with friends and people I met on conferences or during workshops, etc.* » (FRANCISCO). À l'inverse, SAMUEL ORTIZ a fait le choix de ne pas adopter de stratégie de valorisation intensive de ses activités para-artistiques, il préfère évoluer en marge de ces espaces relationnels tout en jouant des codes du monde de l'art dans la mesure où il a déjà la reconnaissance de ses pairs, ce qui lui suffit pour maintenir son statut et sa réputation.

Activités para-artistiques de transition. Les activités para-artistiques de transition font l'objet, quant à elles, d'une gestion cyclique de la planification des projets et de la rémunération. Les périodes de recherche pour la conception d'un projet couplées aux périodes de travail de prestations de services pour des institutions ou des particuliers s'organisent dans un système de « vagues plus ou moins créatives, plus ou moins administratives » (FRANCISCO). Les activités para-artistiques de transition sont également le lieu d'une hybridation des statuts où l'artiste est tour à tour créateur, trésorier et administrateur de sa propre micro-organisation. Le cas de SAMUEL ORTIZ illustre bien cette situation au regard des pratiques de rémunérations qu'il applique à lui-même en tant que travailleur autonome. Par ailleurs, la mobilité, inhérente aux activités para-artistiques de transition, se retrouve également de façon géographique à travers les critères d'attractivité territoriale de Montréal :

« Symboliquement je me donnais un salaire et je calculais mon taux horaire, c'est-à-dire combien de temps je compte passer sur le projet plutôt que de me consacrer à d'autres contrats pour me faire plus d'argent et payer quelqu'un qui fait très bien le job en moins de temps et pour moins cher [...] Depuis que je suis à Montréal, [j'ai] beaucoup moins besoin de générer des revenus de production aussi élevés qu'avant, car les dépenses sont moins élevées qu'à Londres au regard du coût de la vie, car les loyers sont moins chers, la nourriture est moins chère, l'essence moins chère, etc. » (SAMUEL ORTIZ)

Activités para-artistiques défensives. La dimension défensive des activités para-artistiques est double : d'une part, elles ont une fonction alimentaire, et d'autre part la formation continue constitue une stratégie de réduction de l'incertitude et de la compétitivité interindividuelle. Dans l'acception la plus classique de la fonction défensive des activités, FRANCISCO considère ses activités de gestionnaire de projets et de chercheur associé dans une université montréalaise comme un facteur de flexibilité, d'autonomie, de stabilité financière et qui favorise la prise de risques (FRANCISCO). De la même manière, SAMUEL ORTIZ considère ses prestations en arts numériques, tels que l'animation de concerts lors de festivals électroniques et la création de sites web, comme ayant une fonction aussi bien alimentaire et monétaire que symbolique et réputationnelle (SAMUEL ORTIZ).

La formation continue est également défensive en ce qu'elle détient un potentiel émancipateur. FRANCISCO mentionne ainsi se former par lui-même en regardant des tutoriels sur le web afin de développer des compétences techniques spécifiques à chaque projet. Quant à SAMUEL ORTIZ, il explique avoir réalisé une thèse de doctorat comme un choix de carrière émancipateur, une « stratégie pour [s]e diriger vers l'enseignement plus tard » afin d'améliorer sa qualité de vie et avoir une meilleure conciliation entre la sphère professionnelle et la sphère familiale.

Organisation du travail par projet. En ce qui concerne les conditions d'effectuation du travail en contexte d'organisation par projet, celles-ci varient projet par projet et les conditions de rémunérations sont ponctuelles et varient selon la structure d'accueil. Selon FRANCISCO, il n'y a pas à proprement parler de système pour gérer les différentes temporalités, cela dépend du contexte. Par exemple, lors de sa dernière exposition individuelle en Ontario, il a consacré deux semaines à la préparation de celle-ci et vivait au rythme des tâches

à accomplir : « Est-ce que j'ai bien pensé à installer telle affaire ? Est-ce que je dois acheter tel matériel pour installer telle chose ? etc. ». Une fois l'exposition achevée, il était physiquement et mentalement épuisé. Travailler en organisation par projet exige donc d'avoir un état d'esprit entrepreneur et d'avoir une certaine tolérance à l'incertitude en raison du niveau de risque élevé : « *There's a lot of risks in this work. In my opinion, this work is like running a business: the more I get things, the more I want* » (FRANCISCO).

Afin de comprendre le processus de réalisation d'une collaboration multicentrique, nous restituons le récit d'une expérience de FRANCISCO qui illustre la mobilisation simultanée des activités artistiques défensives, para-artistiques intensives et para-artistiques de transition :

Dans le cadre d'un projet, en collaboration avec une artiste, FRANCISCO a réalisé un projet qui combinait son travail d'animation vidéo et le travail textuel de son amie. La propriété intellectuelle est donc partagée car ils ont construit ensemble le concept du projet et ils savaient exactement ce qu'ils voulaient faire et où s'en aller. Or, pendant la production, ils se sont retrouvés confrontés à des problèmes techniques de formats de diffusion, et à des problèmes technologiques compte tenu du caractère inédit pour FRANCISCO de travailler avec une caméra 360. FRANCISCO a donc cherché à se former en suivant des tutoriels sur internet. Cet exercice a donné lieu à de nombreux essais-erreurs, jusqu'à trouver la solution. Ils ont finalement trouvé la solution en créant et en animant un atelier avec des étudiants pour faire de la captation 360. Le département de recherche de l'université leur a alors prêté du matériel et ils ont été invités à diffuser ce contenu dans le cadre d'une œuvre pour un symposium d'arts numériques en Angleterre. Dans ce cadre-là, ils ont reçu une bourse du conseil des arts du Canada (CAC).

Un autre exemple de collaboration multicentrique vient de SAMUEL ORTIZ qui a réalisé une prestation pour le compte d'une entreprise européenne :

« Un jour, j'ai eu un contrat de moyenne envergure avec un client, donc je me suis dit "C'est le début d'une belle histoire d'amour". Or, le responsable de projet de ce client a eu l'honnêteté de m'expliquer sa situation et il m'a dit : "Ce que tu fais est très intéressant, mais comme tu es un individu, tu es un élément de la structure que j'ai à gérer. Donc imagines tu te casses une jambe

ou quelque chose : comment fais-tu pour envoyer ton livrable en temps et heure ? Il faut que tu trouves un système où tu puisses être remplaçable et quand même effectuer ton livrable s'il t'arrive quoi que ce soit. Quand tu auras fait ça, reviens me voir". C'est comme ça que la lumière a pris et il a donc fallu que je m'entoure de gens aux qualités semblables et complémentaires. Complémentaires pour faire les aspects techniques du travail de façon plus performante. Et efficace pour que moi et des gens semblables puissent me remplacer si je suis trop occupé, s'il m'arrive un accident ou si je dois être à plusieurs places en même temps. » (SAMUEL ORTIZ)

En nous arrêtant sur cet extrait, on constate qu'il y a une absence de socialisation des risques, et que celle-ci est compensée via un mécanisme de remplacement au pied-levé par des prestataires aux qualités semblables. L'entreprise s'assure donc de se constituer un bassin de main-d'œuvre disponible et substituable. La socialisation des risques est donc remplacée par une division sociale du travail et par une dilution de la responsabilité de l'employeur au profit d'un transfert des risques sur les individus candidats au remplacement. SAMUEL ORTIZ est bien conscient de ces enjeux et ajoute que « si le risque n'est pas socialisé, y'en aura toujours un qui passera un coup de fil et l'autre viendra le remplacer au pied-levé, donc il y a une socialisation des tâches ». La mutualisation des risques est ainsi remplacée par une centralisation des tâches et la discontinuité du lien social est compensée par le flux continu de main-d'œuvre et de tâches à réaliser³⁶.

Réseau. Comme évoqué dans l'étude de cas du CAA1, nous savons maintenant que le lien de FRANCISCO avec CAA1 constitue une alimentation réciproque de leurs réputations respectives à travers des stratégies de rayonnement/diffusion, de même qu'il constitue pour SAMUEL ORTIZ un moyen d'externaliser les tâches para-artistiques afin de se consacrer uniquement sur les tâches de création (SAMUEL ORTIZ). Cependant, il est une réalité des organisations artistiques que SAMUEL ORTIZ met en évidence : les organisations manquent de renouvellement et ont tendance à segmenter leurs activités en un secteur niche. Toujours

³⁶ « Au début je me suis dit "on est une grande compagnie, on est tous solidaires, on fait tous la même chose, etc.". Mais j'ai vite réalisé que si tu n'es pas chanceux ben c'est ta malchance à toi, car le contrat final est quand même livré. Car au fur et à mesure que les contrats viennent et que les choses évoluent, les liens se faisaient et se défaisaient. [...] Ce qui était le plus fréquent, c'est quand un gros contrat arrive ; les gens se mettent alors ensemble et une fois le contrat terminé y'a des plus petits projets qui se passent. Une fois ces petits projets terminés, y'en a un plus gros qui arrive et ainsi de suite. Donc c'est toujours assez fluide » (SAMUEL ORTIZ).

selon SAMUEL ORTIZ, le milieu des arts numériques a tendance à se spécialiser au milieu de la culture montréalaise et non à s'ouvrir aux marchés artistiques internationaux.

Il adresse une critique plus spécifique aux centres d'artistes qui tient à la lourdeur administrative et à leur lenteur à réaliser un projet et aux risques de dévalorisation sur le marché de l'art dont les tendances varient à plus court-terme :

« Un autre problème dans les centres d'artistes autogérés, c'est qu'entre le moment où il y a une proposition et l'exposition en elle-même, il peut se passer deux ans. Moi, spontanément, j'ai des idées et si j'ai envie de faire quelque chose je le fais. Comment est-ce que ça marche deux ans plus tard ton idée ? Et bah ça ne marche pas. Moi si je veux partir un autre projet, entre le moment de sa production et de sa diffusion, et bah en deux ans il a eu le temps de perdre de sa valeur car y'a déjà du monde qui a eu le temps de faire des propositions pendant ces deux années donc mon œuvre perd de sa valeur. » (SAMUEL ORTIZ)

FRANCISCO souligne, quant à lui, les disparités hiérarchiques selon le statut au sein des département de recherche artistiques universitaires. Ainsi, FRANCISCO constate que le budget consacré par le département à l'externalisation de certaines tâches de travail, tels que l'auxiliariat de recherche ou le soutien technique pour des contrats étudiants, est uniquement dédié aux professeurs titulaires. Si FRANCISCO a bien le droit d'externaliser certaines tâches à des étudiants, il ne le fait pas car cela supposerait de le déduire de son salaire, contrairement aux professeurs qui ont des fonds de recherche dédiés à ce genre de prestations. De fait, FRANCISCO a tendance à se former lui-même, car il considère ne pas avoir le budget nécessaire pour externaliser.

Enfin, selon SAMUEL ORTIZ, la sphère familiale est une source de soutien mais également un élément central dans la décision d'utiliser un projet dans un but soit artistique et réputationnel, soit commercial et alimentaire : « J'ai été amené à refuser certains contrats pour pouvoir passer du temps en famille, faire les devoirs avec mon garçon, etc. » (SAMUEL ORTIZ). La famille est la sphère sociale qui apporte, finalement, le plus de soutien matériel et humain pour socialiser les risques. FRANCISCO reconnaît en effet que sa grand-mère est le premier mentor qu'il ait eu et affirme que « c'est grâce à elle que tout a commencé », que ce

soit par la socialisation en fréquentant des musées ou des centres de loisirs ou via des apprentissages en le scolarisant dans des cursus artistiques.

6.3 Parcours « Expressif, Organisationnel, Citoyen »

Activités artistiques intensives. Contrairement aux autres typologies, CHANTAL et ANABEL n'ont pas recours à une stratégie de fragmentation de leurs productions artistiques afin de les traduire en une somme de contenus réutilisables :

« Mon travail est beaucoup lié au terrain, au territoire, très sociologique, aux notions d'appartenance, aux rituels ; souvent, je vais sur le terrain rencontrer les gens, j'utilise l'art comme un prétexte aux rencontres, au dialogue et aux discussions » (CHANTAL) ; « Je vois mon travail d'artiste comme un moyen de faire entendre ma voix et celles de ma communauté qui vivent la même réalité que moi. » (ANABEL)

Activités artistiques de transition. Celles-ci font l'objet d'une hybridation des statuts au gré des offres de financement et des formes contractuelles tantôt artistiques, tantôt de médiation culturelle. Ainsi, CHANTAL fait état des bourses de création qu'elle a reçues de façon cyclique, tandis qu'ANABEL profite d'un contrat de commissaire d'exposition pensé comme une œuvre d'art, dans le sens où ses activités de commissariat étaient pensées pour nourrir sa pratique artistique. Le fait de pouvoir percevoir un revenu permettant d'alimenter des activités aussi valorisantes que la création artistique et le commissariat d'exposition constituent pour ANABEL un facteur expressif d'engagement, car « cela [lui] permet de contribuer au débat public grâce à la dimension participative de cette œuvre collective [qu'il] coordonne » via les activités artistiques.

Activités artistiques défensives. Les activités artistiques ont également un rôle important chez CHANTAL et ANABEL en ce que les temps de création, expressifs, ont un caractère défensif. Les temps accordés à la création individuelle apparaissent en effet chez CHANTAL comme un espace de refuge et de temps pour-soi face à l'émulation associée à son travail chez CAA1. Les résidences artistiques lui permettent donc de se consacrer uniquement à la pratique artistique pendant une période d'un à deux mois, loin des multiples engagements contractuels :

« Il y a tellement d'anxiété et de stress dans ce milieu que dès que je rentre à l'atelier et que je travaille à mes projets, je ne peux pas avoir de stress, je ne peux pas avoir d'amertume, il faut que j'aie du plaisir, sinon je vais faire autre chose. » (CHANTAL)

Du point de vue d'ANABEL, « le travail culturel nuit à la réputation de l'artiste car il y a un lien très fort entre l'artiste et l'œuvre ». Pour concilier cet idéal expressif et romantique, l'artiste a un usage défensif de ses activités artistiques, en ce qu'il compile différentes sources de revenus liées à son art à des degrés de valorisations variables. Ainsi, les expositions temporaires constituent une forme de rémunération symbolique tandis que les performances apportent une valorisation davantage économique car elles « viennent généralement avec des revenus plus élevés » (ANABEL).

Mais les activités artistiques ont également un rôle défensif en ce qu'elles apportent une autonomie expressive qui contribue à la résilience des artistes vis-à-vis de leurs conditions de vie. Ainsi, le fait de prendre une année sabbatique uniquement consacrée à sa création était plus important pour lui que de maintenir un niveau de revenu suffisant en prenant des responsabilités en tant que travailleur culturel. Cette année uniquement consacrée à la création incarne donc la posture résiliente quant au niveau de vie adoptée par ANABEL et constitue l'un des principaux facteurs de maintien dans la carrière artistique :

« J'avais pour rêve de pouvoir passer un an sans travailler grâce à mes allocations chômage, et bien j'ai pu faire cela pendant trois-quatre ans sans jamais avoir de job et je m'en suis très bien sorti. Donc on dirait que j'ai le vent dans les voiles pour cette façon de gérer ma vie, que je m'en tire bien. Je pense avoir gagné un certain rythme de vie qui me permet d'avoir un équilibre là-dedans pis je sens que je vais pouvoir faire ça pendant encore longtemps donc j'en suis vraiment heureux. » (ANABEL)

Activités para-artistiques intensives. Les activités para-artistiques intensives se traduisent chez CHANTAL et ANABEL par le déploiement d'activités mutuellement bénéfiques pour la réputation, tant pour leurs créations que pour leurs qualités individuelles valorisées dans le milieu culturel. Ces activités para-artistiques sont également intensives dans la mesure où elles permettent un transfert de compétences comme en témoigne l'exemple des demandes collectives ou individuelles de financement :

« Ça m'est arrivé de devoir rédiger les demandes de financement au CALQ toute la journée pour les artistes membres du CAA1 et le soir c'était à moi de m'occuper de ma propre demande de financement également pour le programme » (ANABEL) ; « les soirées et fins de semaines sont consacrées à ma création en atelier et à la rédaction de demandes de bourses pour moi-même. Cela suit à peu près la même séquence chez CAA1, c'est-à-dire que je vais consacrer entre un et deux mois à des appels de projets/rédaction de demandes de financement et attendre entre deux et trois pour avoir la réponse des organismes de financement. » (CHANTAL)

Si le séquençage des activités intensives, collectives ou individuelles, est régulier, le séquençage des activités de transition est, quant à lui, caractérisé par une discontinuité contractuelle et statutaire. CHANTAL témoigne ainsi d'une mobilité statutaire où, en tant qu'étudiante, elle entretenait des rapports cordiaux avec sa directrice de recherche et avec qui elle partageait beaucoup d'affinités sur le plan des valeurs artistiques et individuelles. C'est grâce à cette circularité des rôles que sa professeure lui a référé un contrat de chargée de cours dans son université où CHANTAL était amenée à encadrer un atelier de dessin. Les mobilités statutaires (étudiante-artiste) et relationnelles (prof-étudiante-artiste) influencent donc la mobilité contractuelle.

Du côté d'ANABEL, la nature hybride de son contrat de commissaire-artiste relève également d'une mobilité statutaire et contractuelle qui a pour effet de valoriser à la fois la nature expressive de son travail d'artiste en résidence, mais également de développer chez ce dernier des compétences d'encadrement via les tâches de sélection, de direction artistique et de coordination. Cela lui apporte ainsi une double valorisation économique, via un montant forfaitaire annualisé de son contrat de commissaire, et symbolique, incarnée par la dimension artistique de ce contrat.

Activités para-artistiques défensives. La pluriactivité para-artistique défensive s'exprime à la fois à travers la précarité matérielle du contexte d'effectuation du travail et à travers la multiplication des engagements politiques et citoyens au sein de la communauté artistique, afin de socialiser les risques inhérents au milieu. D'après CHANTAL et ANABEL, les activités de complément para-artistiques constituent un moyen de financer le matériel et les activités de diffusion associés à la pratique artistique individuelle. Le fait d'encadrer des ateliers

artistiques à l'université (CHANTAL) ou de coordonner des équipes en centre d'artistes autogéré (ANABEL, CHANTAL) constitue avant tout un moyen de financer la pratique artistique. Mais la précarité matérielle inhérente aux centres d'artistes autogérés semble générer chez ces deux artistes une charge mentale. Cette charge mentale se manifeste notamment à travers un écart significatif entre le travail prescrit et le travail effectivement réalisé. Les artistes prennent donc en charge autant de responsabilités qu'une micro-organisation et se retrouvent confrontés à une diminution toujours croissante du temps consacré à la création personnelle :

« Les tâches bénévoles pour former des comités ne sont jamais écrites noir sur blanc mais c'est comme si c'était convenu que les artistes qui travaillent en centre d'artistes doivent faire ce travail de comités en plus. La directrice était présente à tous les comités, donc je sentais que c'était comme mon devoir d'être présent moi aussi. Je pouvais difficilement m'extraire de ces obligations-là car je sentais que je devais ranger la salle, m'assurer que le bar fonctionnait bien, qu'y avait assez de bières, toutes sortes de petites affaires pas très exigeantes mais où je sentais que je devais être présent. [...] Ce genre d'emplois dans les centres d'artistes sont comme des sièges éjectables, on sait qu'on ne va pas y rester longtemps mais quand on y est c'est très demandant » (ANABEL) ;
« Faut juste que tu sois capable de tout faire pour avoir le poste : faut que tu sois capable de donner les ateliers c'est une chose, ça veut surtout dire qu'il faut que tu sois capable de donner des ateliers avec différentes clientèles. » (CHANTAL)

La pluriactivité para-artistique s'exprime également de façon défensive par la multiplication des engagements ponctuels envers la communauté. Globalement, ces engagements prennent une forme citoyenne dans la mesure où ils sont guidés par une conscience collective aiguë et par la croyance en une solidarité interindividuelle, en une liberté des artistes de s'auto-organiser de façon expressive. Ces croyances se traduisent par des actes concrets tels que l'adhésion à un ou plusieurs organismes artistiques et par le fait de socialiser, discuter et aborder les problématiques d'autonomie limitée et de précarité du milieu :

« Même si je ne suis pas totalement favorable à l'idée de faire des jobs de travailleur culturel car je trouve que ça crée un drôle de conflit entre création artistique et emploi, en même temps je suis pour faire du travail culturel car c'est là-dedans qu'on développe des expertises, des compétences, qu'on peut aider la communauté. Y'a quelque chose d'autoorganisé dans les centres d'artistes qu'on ne retrouve dans aucun autre emploi » (ANABEL) ; « On croit

au milieu parce que ce sont habituellement les artistes qui font les centres d'artistes. » (CHANTAL)

Au regard des témoignages apportés par CHANTAL et ANABEL, nous constatons que l'interdépendance produite par la faiblesse des revenus et des investissements dans la culture se traduit par une socialisation accrue et l'émergence d'un sentiment d'appartenance collective très fort. Ce sentiment d'appartenance a pour effet de construire une identité collective qui désindividualise l'absorption des risques et des responsabilités habituellement attribuées aux artistes par leur statut de travailleur autonome :

« Le fait de vivre dans une communauté fait que le risque individuel devient, de facto, commun. » (ANABEL) ; « Je trouve ça difficile de diviser le nous, car on est une équipe de 3 personnes, c'est très organique tout ça » (CHANTAL)

Comme tout processus d'appartenance collective, la socialisation suppose d'abord une période d'intégration au groupe, qui s'opère par une évaluation et un appariement en fonction de valeurs et d'attitudes communes. ANABEL nous raconte comment il s'est intégré à un groupe d'artistes politisés (anarchistes) et comment la socialisation s'est opérée via des engagements et un partage d'information réciproques basés sur un principe de solidarité :

« C'est une bonne p'tite gang d'anarchistes ces gars-là, je m'entends super bien avec eux pis c'est une communauté d'intérêts, du moins une communauté de solidarité, c'est-à-dire qu'on peut compter les uns sur les autres et on a des valeurs qui sont en phase. [...] [Cette réciprocité passe] par des trucs concrets, des aides ponctuelles, le fait de mettre en commun des ressources. Mais c'est aussi juste chiller, comme des amis qui partagent les mêmes valeurs que moi pis c'est une façon de s'encourager et d'échanger des visions [...] [Ces moments sont] super importants parce que quand vient le temps d'être artiste, toutes ces informations et ces rencontres-là vont nourrir les projets. » (ANABEL)

L'aspect défensif des activités para-artistiques passe donc par le fait de s'engager sur plusieurs contrats dont les mandats sont variés afin de diversifier les tâches. Cette stratégie de diversification semble avoir un impact positif sur le niveau de satisfaction à l'égard de la carrière et sur l'estime de soi, car CHANTAL « nourri[t] beaucoup d'optimisme dans [s]a carrière artistique et dépasser cette réalité passe, selon [elle], par beaucoup d'organisation ». Par

conséquent, nous pouvons supposer que, dans un contexte de précarité matérielle et sociale, la pluriactivité apparaît comme une stratégie défensive économique, mais également comme une stratégie expressive en ce qu'elle offre des gratifications symboliques générées par une diversité des rôles, des personnes et des tâches.

Organisation par projet. Pour CHANTAL, l'organisation par projet dépend globalement de sa nature collective ou individuelle. Il demeure néanmoins certains critères qualitatifs que CHANTAL pose avant d'entamer un projet pour CAA1 ou pour elle-même : « (1) Quelle est la nature du projet que tu veux faire ? (2) Quelle durée tu veux accorder à ce projet pour le réaliser ? (3) Est-ce que tu as des expériences antérieures associées à ce projet ? ». Ce temps d'idéation est très variable car il peut s'étaler sur une semaine ou jusqu'à trois mois. La nature du projet dépend la plupart du temps de l'organisme qui finance ou accueille ce projet : « Ça fonctionne beaucoup par appels de projets thématiques et par bourses aussi, donc soit t'es pris soit t'es pas pris » (CHANTAL).

En ce qui concerne l'organisation spécifique à ses projets personnels en atelier, CHANTAL affirme travailler seule la plupart du temps, les projets qu'elle réalise ne sont jamais des commandes et ce sont souvent des projets à long-terme : « C'est des projets de recherche que je vais traîner pendant un an, deux ans, trois ans » (CHANTAL). Les projets individuels d'ANABEL se basent sur les mêmes critères que ceux de CHANTAL.

Les projets collectifs que mène CHANTAL varient selon la nature du projet. Ces projets collectifs sont le lieu d'une grande expressivité, dans la mesure où ils diversifient les sources de créations de CHANTAL et font l'objet d'une gratification symbolique : « J'aime ça créer des projets, monter des projets, m'entourer de gens qui ont d'autres méthodes de pensée que moi » (CHANTAL).

En ce qui concerne les projets collectifs d'ANABEL, ceux-ci concernent essentiellement les projets que l'artiste coordonne à titre de commissaire d'exposition. Dans ce cadre, ANABEL contrôle toute la chaîne de réalisation du projet, c'est-à-dire de la sélection à la diffusion en passant par la production. Pour ANABEL, les critères de sélection des artistes dépendent « à la fois de [l'] admiration artistique [qu'ANABEL a] pour leur travail, [l]a complicité potentielle,

le fait que oui ou non ces gens partagent les mêmes valeurs [que lui] et les mêmes valeurs que le centre d'artistes sur la base du mandat du centre » (ANABEL).

Réseau. D'après CHANTAL et ANABEL, le réseau détient trois caractéristiques : (1) son usage est dichotomique en ce qu'une même personne peut apporter, simultanément, du soutien et de la concurrence ; (2) le réseau fait l'objet d'un appariement sélectif basé sur des critères expressifs et citoyens plus ou moins formels ; (3) les mentors et plus largement la famille jouent un rôle central dans la construction sociale et collective de l'identité de l'artiste.

Le cas de CHANTAL illustre cette première forme dichotomique du réseau où le développement d'affinités et d'amitiés se conjugue difficilement avec la mise en concurrence permanente des artistes, qui appliquent généralement aux mêmes projets et aux mêmes bourses. En effet, en amitié comme dans les arts, les artistes choisissent de s'associer à des personnes et à des projets qu'ils estiment le plus en adéquation avec leurs valeurs personnelles et appliquent aux bourses les plus valorisables en termes économiques et réputationnels : « C'est tes amis, c'est des gens que tu côtoies, fait que le danger c'est de penser peut-être trop loin et d'être énormément déçu si tu n'as pas ce que tu visais alors que ton ami-e l'a obtenu » (CHANTAL).

L'appariement sélectif constitue une deuxième forme qui qualifie la place du réseau chez CHANTAL et ANABEL, notamment dans la situation où l'artiste souhaite externaliser une compétence. Par exemple, ANABEL dit ne pas apprécier les situations de négociations contractuelles pour un projet en collaboration avec de multiples partenaires institutionnels : « Le fait de négocier avec les institutions pour réaliser mes projets, moi j'évite ça comme la peste » (ANABEL). Cette situation révèle donc un double appariement sélectif entre ANABEL et une tierce personne : d'une part, cette dernière doit détenir des valeurs politiques proches de celles d'ANABEL pour défendre ses intérêts dans la négociation collective, et d'autre part ces valeurs intrinsèques du producteur sont une condition *sine qua non* pour qu'ANABEL envisage de postuler à un projet..

Enfin, une troisième forme de réseau est incarnée par les mentors et, plus largement, par la famille. Ce groupe social joue un rôle d'autant plus important dans l'attribution des qualités intrinsèques de l'artiste que la proximité affective est grande:

« Je n'ai jamais eu en tête de faire autre chose que ça. Mes parents m'ont toujours soutenue car c'est ce que je voulais faire depuis toute jeune, et ce malgré le fait que ce soit un milieu insécure, qui ne rapporte pas d'argent. L'entourage sait que c'est précaire donc il peut te dissuader de t'engager vers ce type de profession pour te protéger, mais ça n'a pas été mon cas. Moi j'ai eu la chance d'avoir toujours été soutenue. » (CHANTAL)

Ainsi, plus le lien est fort entre la famille et l'artiste, plus l'identification de l'artiste aux qualités que lui attribuent sa famille sera forte.

6.4 Parcours « Instrumental, Organisationnelle, Stratégique »

Activités artistiques intensives. Nous constatons ici le caractère stratégique que revêt l'usage intensif des activités car, au-delà de l'aspect esthétique, elles font l'objet d'une productivité en termes de ressources matérielles (contenu malléable projet par projet), humaines (gain en temps et en énergie) et économiques (réemploi sur plusieurs prestations). À l'aspect stratégique vient s'ajouter la dimension entrepreneuriale des activités artistiques, dans la mesure où les fondateurs des organismes artistiques sont producteurs de leur propre valeur sur le marché des prestations artistiques. Pour OBNL1, cet aspect entrepreneurial se traduit par une stratégie de différenciation qualitative par l'innovation : « Notre plus-value c'est l'originalité et l'avant-garde en termes technologiques ou conceptuels » (SIDDHARTHA). Quant au CAA1, la dépendance au financement des conseils des arts formate en grande partie les modalités d'effectuation du travail. C'est pourquoi la dimension entrepreneuriale se situe, nous le verrons, davantage dans les activités para-artistiques intensives.

Activités artistiques de transition. D'après nos observations, les activités artistiques de transition déployées se traduisent par une mobilité statutaire qui prend deux formes : (1) mobilité des rôles sociaux et transfert des compétences et (2) mobilité géographique et réputation.

Dans un premier cas, le passage du statut de directeur artistique à celui d'artiste individuel constitue une activité de transition, dans la mesure où l'activité de direction d'un projet artistique collectif alimente la pratique artistique individuelle et vice-versa. Ces transferts

de compétences alimentent en effet les expositions personnelles de SIDDHARTHA et leur nature transitive renforcent la porosité entre les candidatures collectives d'OBNL1 et les candidatures personnelles de SIDDHARTHA pour des projets d'exposition :

« Ça me permet d'être au contact des artistes en les aidant tout en restant en périphérie et cette aide que je leur apporte alimente ma créativité. [...] Je vais proposer ma candidature sur des expositions collectives où on travaille avec un ensemble d'artistes sur une thématique particulière dans un contexte particulier. » (SIDDHARTHA)

Dans un deuxième cas, la mobilité géographique donne aux activités artistiques une valeur transitive, en ce que la réputation vient modifier le statut socioprofessionnel de l'artiste. C'est le cas d'ANNA qui, après avoir effectué un baccalauréat en arts à l'université de Gatineau, témoigne de la remise en cause statutaire que génère la mobilité géographique. La mobilité géographique constitue donc une perte de réputation et de réseau initial qui implique de se relancer dans la compétition interindividuelle et trouver sa place à travers des reconnaissances statutaires variées (résidences artistiques, travail culturel en centre d'artistes autogéré, etc.) :

« Le fait d'avoir changé de milieu pour la maîtrise à Vancouver ça a tout changé car j'avais plus la même visibilité : c'est difficile de faire sa place là-bas, on dirait que je ne voyais pas comment je pourrais faire ma place. » (ANNA)

Activités artistiques défensives. Face à l'incertitude constante des organismes de se retrouver dans une situation de sous-régime dans la production des activités, les activités artistiques peuvent avoir un usage défensif, c'est-à-dire qu'elles peuvent faire l'objet d'une stratégie de réduction du risque de sous-emploi en générant un volume de contenu suffisant pour produire assez de revenus et continuer à exister dans le monde de l'art. Ainsi, selon que les artistes sont organisés en organisme artistique à but non lucratif (OBNL1), en collectif d'artistes (COLL1) ou en centre d'artistes autogéré (CAA1), l'utilisation défensive des activités artistiques prend différentes modalités. Si nous prenons l'exemple d'OBNL1, SIDDHARTHA affirme que l'organisme tient une position orientée vers la prise de risques : « On n'a jamais eu peur ni hésité de faire un projet même si c'était un projet "*risky business*". Du moment qu'on est capable de retomber sur nos jambes et de payer notre monde, on va le faire » (SIDDHARTHA).

L'histoire du CAA1 contraste avec le positionnement actuel d'OBNL1. En effet, si LOUIS et ZOÉ devaient à l'origine générer un volume minimum d'activités artistiques, ces activités n'étaient pas rémunératrices et les fondateurs n'avaient pas les ressources pour se payer un salaire. ZOÉ parle alors d'une « spirale de la pauvreté », dans la mesure où elle devait, avec LOUIS, travailler bénévolement et produire beaucoup de contenus artistiques afin d'alimenter une certaine notoriété au CAA1. Néanmoins, si ZOÉ travaillait bénévolement pour CAA1, elle a toujours signé en son nom les projets du centre en tant que directrice artistique pour maintenir la réputation de sa propre carrière d'artiste.

Activités para-artistiques intensives. Alors que ZOÉ est en déplacement à l'étranger, elle décide de se créer une signature professionnelle pour son site internet et ses activités de consultante en gestion de projets culturels. Elle contacte alors CHARLOTTE, qui détient des compétences de design graphique. Or, à ce moment-là, CHARLOTTE doit rédiger une demande de bourse. Les compétences de CHARLOTTE et ZOÉ étant mutuellement bénéfiques, CHARLOTTE lance une proposition : ZOÉ lui rédige une demande de bourse en échange de quoi CHARLOTTE crée un Logo à ZOÉ. ZOÉ utilise aujourd'hui le logo créé par CHARLOTTE et cette dernière a été acceptée pour obtenir du financement pour un projet. C'est pourquoi le projet de CHARLOTTE a été réalisé en partenariat avec CAA1 comme nous l'avons montré précédemment. Cette anecdote illustre donc parfaitement comment des compétences complémentaires sur un projet peuvent déboucher, de proche en proche, sur d'autres projets nécessitant de nouvelles prestations.

L'aspect intensif tient également dans la dimension fortement relationnelle des activités para-artistiques. Par exemple, SIDDHARTHA a mentionné à plusieurs reprises que ses qualités d'encadrement des artistes tiennent pour une large part de la mobilisation stratégique et de la porosité qui existe entre l'OBNL1 et la carrière du directeur artistique. Le caractère intensif des activités para-artistiques de SIDDHARTHA tient donc à la fois dans le réemploi d'expériences d'encadrement dans divers contextes mais également dans la mobilisation systématique du réseau de partenaires au gré des projets collectifs ou individuels.

Activités para-artistiques de transition. Les éléments biographiques³⁷ de SIDDHARTHA révèlent une diversité des expériences professionnelles et du parcours de formation qui témoignent de la transition statutaire des activités para-artistiques que déploie SIDDHARTHA dans sa carrière. Ils mettent de l'avant le caractère structurant et mutuellement bénéfique des activités d'encadrement et constituent un moyen pour SIDDHARTHA d'actualiser ses compétences et ses connaissances du milieu : « ma création est alimentée par le biais des activités que je mène à OBNL1 » (SIDDHARTHA). Les éléments biographiques du parcours de ZOÉ révèlent, également, une utilisation de transition des activités para-artistiques. Ces activités para-artistiques de transition font l'objet d'une valorisation des compétences qui se traduit par une circulation dynamique des statuts professionnels³⁸.

Cette pluriactivité para-artistique, voire extra-artistique, de transition peut également constituer une stratégie de réduction de l'incertitude face à la discontinuité des périodes d'emploi comme en témoigne ANNA qui, depuis son arrivée à Montréal, alterne successivement des périodes d'emploi et de chômage. C'est pourquoi, malgré la faiblesse de la rémunération, le travail culturel chez CAA1 apparaît comme la solution institutionnelle transitoire la plus valorisable :

« J'ai travaillé à plein de places différentes quand je suis arrivé à Montréal. J'ai travaillé en montage audiovisuel pour une petite boîte de production, j'ai travaillé un été aussi pour le recensement de Statistiques Canada, j'ai travaillé dans deux contrats différents avec trois mois d'interruption entre les deux contrats. Après ça j'ai été sur le chômage pendant cinq mois parce que des jobs à temps partiel y'en avait pas beaucoup et là j'ai commencé au CAA1. Après ça j'ai eu des petits cachets ici et là pour des performances. » (ANNA)

³⁷ Passé par une école hôtelière et dans les plus grandes cuisines des plus grands chefs français, avant de s'installer à Montréal et de mener en parallèle de ses études en arts numériques des activités de service traiteur, SIDDHARTHA affirme que le fait d'enseigner à OBNL1 l'incite également à suivre des tutoriels et à apprendre de façon continue pour rester à jour et toujours sortir du cadre pour innover et inventer de nouveaux concepts et de nouveaux usages des technologies.

³⁸ Au début des années 2000, ZOÉ devient coordonnatrice/fondatrice d'un OBNL culturel, où elle travaillera de façon salariée jusqu'en 2010 sur les questions de politiques culturelles et de médiations culturelles. Cette expérience l'amènera par la suite à s'engager dans une reprise d'études dans un programme de maîtrise en gestion d'organismes culturels afin d'actualiser le DESS du même programme obtenu vingt ans plus tôt à l'HEC Montréal.

La périodicité du caractère incertain de l'activité artistique semble donc justifier l'aspect défensif des activités para-artistiques déployées par les artistes. Il semble maintenant intéressant de voir quelles en sont les modalités.

Activités para-artistiques défensives. On l'a vu, le travail culturel chez CAA1 pour ANNA apparaît comme la solution institutionnelle transitoire la plus valorisante, car le travail culturel au CAA1 se situe à la frontière du travail en entreprise privée et de la résidence de création en atelier artistique. Mais la principale motivation qui a amenée ANNA à appliquer est de nature matérielle car « c'est pas facile de se trouver un travail dans [le secteur culturel. T'sais, ces jobs-là dans les centres d'artistes y'en a pas beaucoup » (ANNA). Ainsi, compte tenu de la rareté des postes par les artistes candidats à une activité para-artistique, le recours à un poste en travail culturel constitue à la fois une stratégie de maintien de la réputation artistique mais également un moyen de maintenir un niveau d'activité et de rémunération minimal, diminuant de fait l'incertitude associée à la précarité du milieu. Cependant, ces contrats de travail culturels, bien que renouvelables, sont généralement de courte durée et impliquent pour l'artiste de consacrer un temps uniquement dédié à la recherche d'emploi afin de se maintenir en activité. Or, d'après ANNA, celle-ci consacre proportionnellement plus de temps à consulter des offres d'emploi qu'à ses activités artistiques de création personnelle à son atelier.

Enfin, la création du CAA1 par ZOÉ et LOUIS tenait initialement à une solution défensive envisagée pour financer un projet à la fois collectif et individuel mais qui s'est soldé, comme nous l'avons vu précédemment dans l'étude de cas, par une « impression d'être pris au piège dans une spirale de précarité et qui plus est dans un contexte de stagnation du financement public des arts qui perdure encore aujourd'hui » (ZOÉ).

L'utilisation défensive des activités chez OBNL1 se traduit par le recours à des activités essentiellement extra-artistiques, à travers une gestion stratégique des risques et une gestion prévisionnelle de la trésorerie. Ainsi, les fondateurs d'OBNL1 ont adopté une stratégie défensive de réduction de l'incertitude à travers l'achat immobilier des bureaux où se situe présentement OBNL1. Pour cela, les fondateurs ont hypothéqué leur maison, ce qui a eu pour objectif de convaincre les trois paliers des conseils des arts à les soutenir : « Avoir un édifice solide, ici, où on pourrait développer nos activités, ça nous ouvrirait des perspectives à long-terme

parce qu'on avait du matériel, pis on n'était pas perdants parce qu'on avait une monnaie d'échange, l'édifice » (SIDDHARTHA).

La gestion prévisionnelle de la trésorerie passe, quant à elle, par une gestion stratégique des projets orientée vers les résultats, comme en témoigne SIDDHARTHA, qui justifie sa présence actuelle à OBNL1 par le fait d'avoir accompli ses objectifs en temps et en heure :

« Pourquoi je suis toujours à OBNL1 ? Bah c'est parce que j'ai toujours livré les projets en temps et en heure. Parce que ce n'est pas tout de penser le projet, c'est important aussi de le réaliser et de le réaliser en temps et en heure. » (SIDDHARTHA)

Enfin, le critère matériel est également l'une des principales raisons mentionnées par SIDDHARTHA pour justifier le maintien de sa carrière à OBNL1 :

« [Cela tient à] deux éléments : à la fois le souci de me diriger vers le milieu artistique parce que j'ai toujours eu une passion pour le dessin, la peinture, etc. ce qui m'a guidé vers mon certificat et maîtrise en arts et les heures que je passais à faire de la gravure ; et aussi le fait d'accéder à de l'équipement, à l'audio-visuel auquel j'ai pris goût pendant ma maîtrise et que je ne pouvais pas me payer moi-même. » (SIDDHARTHA)

Organisation par projet. D'après les témoignages recueillis, la dépendance aux structures de financement publiques de CAA1 et OBNL1 semble dicter pour une large part les conditions d'effectuation du travail par projet. Les conseils des arts ont en effet un pouvoir de sanction si les organismes ne satisfont pas à leurs mandats et le CAA1 a déjà fait l'objet d'un rappel à l'ordre :

« Au CAC, notre évaluation est pathétique. On s'est fait dire qu'on fonctionnait comme un collectif d'artistes et non comme un centre d'artistes et qu'on ne fait pas assez pour la diversité : qu'est-ce qu'on fait pour les autochtones, pour les personnes handicapées, etc. Ils augmentent tous les centres qui ont une clientèle (par exemple le CAA2 ce sont des femmes). Tout le monde qui a une approche clientèle a été augmenté. Tandis que nous on ne se vend pas assez, c'est ce qu'on nous a dit. » (ZOÉ)

Même son de cloche pour SIDDHARTHA, qui raconte comment OBNL1 a, au début de son existence, diversifié les sources de revenus pour se consolider face à la différence de culture

organisationnelle entre le CAC et le fonctionnement de l'écosystème numérique montréalais naissant :

« Au départ, on a dû acheter les équipements et le matériel, l'essentiel de notre rémunération venait des soirées et des ventes de bière. Aujourd'hui encore on est sur la corde raide car on est toujours en partie tributaire des financements pluriannuels des conseils des arts. [...] Par exemple, une année, on s'est fait couper les subventions par le gouvernement du Canada parce qu'il y a deux ou trois pairs du jury des arts visuels du CAC qui sont venus nous visiter et ils ne comprenaient notre mandat ! Fait qu'ils nous ont dit : "Bah on va vous couper". On se bat, on développe de nouvelles façons de faire, on développe une nouvelle économie et malgré tout ça on est toujours à la merci des gouvernements. » (SIDDHARTHA)

Selon ZOÉ, cette différence de culture organisationnelle entre le CAC et les acteurs du monde de l'art numérique montréalais tient à la répartition asymétrique des pouvoirs selon l'échelle territoriale des conseils des arts :

« Au Québec les jurys sont consultatifs, alors qu'ils sont décisionnels au Canada [de sorte que] Montréal connaît très bien CAA1, le Québec un peu moins et le Canada pas du tout. Et ça c'est problématique. » (ZOÉ)

Quant à la perception individuelle des artistes vis-à-vis des conseils des arts, ANNA a le sentiment que ces derniers soutiennent et valorisent davantage les activités de création que les activités, plus matérielles, de diffusion et d'exposition. Or, inversement, ANNA souhaiterait que les dispositifs de soutien individuel aux artistes servent davantage à financer la location de matériel, d'espaces de diffusion ou de main d'œuvre plutôt que de prodiguer un soutien de subsistance destiné préférentiellement aux activités de production et de création. L'organisation par projet semble donc largement tributaire des dispositifs de financement par les conseils des arts, quelle que soit l'autonomie décisionnelle pour diversifier les sources de revenus complémentaires.

Le rapport à l'incertitude et à la planification semble alors révéler à la fois les conditions d'organisation du travail par projet et la position hiérarchique occupé par les individus. En effet, si nous prenons l'exemple d'OBNL1 et de SIDDHARTHA, nous constatons que son exposition à l'incertitude semble largement réduite par la planification stratégique des activités et que la répartition des tâches semble définie formellement et en avance de chaque projet. De la même

manière, le temps moyen estimé pour créer un projet avec les différentes parties prenantes est connu d'avance :

« On travaille dans un environnement connu et on prend les mêmes outils » et pour chaque projet « on fait des propositions de location : option A, option B, option C, après c'est le client qui choisit. [...] Avec un centre d'artiste comme CAA1, ça prend environ trois ans [...] [Par exemple,] dans ce projet-ci, j'interviens comme coproducteur, ce qui implique un soutien à la programmation et un financement du transport du matériel et des artistes. Le minimum c'est de payer les techniciens qui font du vrai travail. Pour le reste ce sont nos clients qui mettent leurs équipements et leurs espaces au service du projet. » (SIDDHARTHA)

Récemment employée chez CAA1, ANNA semble, au contraire, confrontée à de l'incertitude dans son travail et faire face à beaucoup d'improvisation. Comme nous l'avons vu précédemment dans l'étude de cas du CAA1, cette incertitude incombe essentiellement à une définition des tâches informelle, floue, et au fait de devoir être sur le qui-vive, prête à réagir aux changements de dernière minute. En effet, la gestion du temps et la planification combinée à un manque d'information ont pour conséquences d'augmenter son niveau de stress jusqu'à considérer le temps pour soi et le temps accordé à la vie sociale comme une charge de travail.

Réseau. De l'avis de SIDDHARTHA et de ZOÉ, la population qui compose ISEA/OBNL1³⁹ dans les années 1990 constitue une spécificité et un tournant historique dans le début de l'institutionnalisation des arts numériques :

« Les gens sont alors très jeunes et très ouverts et on ne trouve pas d'équivalent dans les arts visuels, lesquels sont pris dans les traditions, les hiérarchies, les façons de faire » (ZOÉ) ; « Tu as à la fois un esprit de recherche et d'expérimentation avec les artistes en résidence, et à la fois des trucs accomplis qui se basent sur des projets qu'on a déjà faits. » (SIDDHARTHA)

³⁹ Alors que les technologies informatiques faisaient encore l'objet d'expérimentations avant-gardistes, notamment avec l'International Symposium on Electronics Arts (ISEA) créé aux Pays-Bas, c'est en 1995 que la sixième édition du symposium est organisée à Montréal par le comité fondateur de ce qui deviendra OBNL1. À la suite d'ISEA95, le Ministère de la Culture du Québec a mis à disposition des fondateurs d'OBNL1 un local du marché Bonsecours, puis un local dans l'édifice de l'actuelle Maison du Jazz. ZOÉ est recrutée alors par ISEA/OBNL1, avec qui elle collabora jusqu'en 1997.

La relation partenariale renforcée par la proximité biographique et professionnelle semble donc être la stratégie relationnelle adoptée par CAA1 pour être dans des rapports de collaboration et non de compétition avec OBNL1 :

« LOUIS et ZOÉ connaissent notre niveau d'expertise, ils savent dans quels domaines on est capable d'intervenir. S'ils sont capables d'aller chercher des subventions et de développer le projet avec nous, bah ils vont payer nos technologies et ils vont payer les artistes pour réaliser le projet. »
(SIDDHARTHA)

Or, si la dimension relationnelle du marché des prestations artistiques place, spontanément, l'OBNL1 et le CAA1 dans des rapports de coopération et de collaboration⁴⁰, l'histoire de la construction du monde de l'art numérique montréalais montre également que cette économie relationnelle peut être le lieu de concurrences et de stratégies de différenciation. OBNL1 a donc adopté une stratégie de différenciation en monopolisant les normes de diffusions et en s'alignant sur les standards internationaux esthétiques, techniques et économiques d'un segment des arts numériques, répondant ainsi à la définition dichotomique du réseau (collaboration/concurrence) :

« Nous, on a toujours mis en lien les arts et la technologie. Mais tout d'un coup, il y a eu de plus en plus d'artistes qui prétendaient faire de l'art avec de la technologie car les centres ont vite compris qu'il y avait un créneau pour se mettre à jour au niveau matériel. Donc il y a eu toute une remise en question de tout le milieu des arts visuels au Québec qui s'est fait sur une période de dix-quinze ans, c'est précisément le temps qu'il nous a fallu à OBNL1 pour commencer à se faire reconnaître par les gouvernements et qu'ils comprennent comment on se distinguait des autres centres. » (SIDDHARTHA)

Comme évoqué dans l'étude de cas du CAA1, la dimension relationnelle du travail en organismes artistiques tient à la longévité et à la solidité du réseau. Cette solidité relationnelle permet ainsi d'adopter des stratégies de résilience voire de mobilisation institutionnelle, comme

⁴⁰ Il y a une dimension très relationnelle et biographique qui relie les fondateurs de OBNL1 et de CAA1, dans la mesure où ils ont évolué sur les mêmes temporalités. Ainsi, comme ZOÉ a travaillé de 1995 à 1997 avec OBNL1, SIDDHARTHA a dans le même temps collaboré avec LOUIS et ZOÉ sur leurs projets à titre d'artiste et de formateur : « Pour PROJET1 je les ai aidés comme individu, comme artiste. Et je leur ai ouvert les portes de OBNL1 pour les aider, pour pouvoir faire le travail et accéder aux machines, aux programmes, etc. J'ai aussi contribué comme artiste à PROJET3. Ensuite, CAA1 est venu me chercher comme formateur et comme ressource technique, et eux avaient reçu une subvention pour suivre cette formation. » (SIDDHARTHA)

en témoigne la création du CAA1, qui constitue une réponse à une problématique de rémunération des artistes ayant accepté de participer au PROJET3 de LOUIS et ZOÉ.

L'espace physique de création apparaît également comme une situation de rapport de forces où le réseau joue un rôle dans la mobilisation de la communauté face aux pressions foncières et institutionnelles. Nous l'avons vu, OBNL1 est parvenu à obtenir le soutien des trois conseils par l'acquisition d'un bien immobilier qui constitue aujourd'hui l'espace de travail (diffusion, création, médiation culturelle) d'OBNL1. Selon SIDDHARTHA, c'est seulement après cette reconnaissance statutaire que « les CAC, CALQ et CAM ont totalement revisité leurs grilles de financement à la lumière de la naissance des arts technologiques qu'on incarnait » (SIDDHARTHA).

En ce qui concerne le CAA1, ZOÉ et LOUIS ont été confronté au rachat par une compagnie ouest-canadienne des immeubles où sont situés leur atelier. La compagnie ouest-canadienne s'était engagée dans « une stratégie de vente et de spéculation, notamment en passant par le renouvellement des baux » (ZOÉ). Le « cercle CAA1 » (ANNA) fonde alors un regroupement d'artistes qui se mobilise pour la protection des artistes et ils reçoivent l'appui de la mairie d'arrondissement et de Projet Montréal. Face à cette mobilisation, les trois paliers de gouvernance municipale, provinciale et fédérale ont fourni un appui de quatre millions de dollars pour la rénovation du bâtiment Sud de la propriété ouest-canadienne où le CAA1 est aujourd'hui situé. Ces locaux font donc partie d'unités avec des prix protégés pour les artistes et les centres d'artistes. Or, dans un deuxième temps, si les loyers étaient protégés, le prix du foncier ne l'était pas de sorte que les taxes foncières ont augmenté de façon exponentielle. Ici encore, le « cercle du CAA1 » s'est mobilisé et le ministère a créé une aide à la gestion des nouveaux locaux (ZOÉ).

Ces deux anecdotes montrent qu'une mobilisation, même sans être affiliée à un mouvement syndical ou politique, peut mener à des changements statutaires et juridiques qui changent, par conséquent, les conditions d'effectuations matérielles et géographiques du travail en organismes artistiques.

Le réseau constitue également un espace de formation et de socialisation, que ce soit via la formation initiale à l'université ou via des formations continues par les centres d'artistes. La formation artistique amène en effet les artistes à socialiser, c'est-à-dire à effectuer un appariement sélectif entre individus de qualités semblables ou complémentaires. L'expérience d'ANNA abonde dans ce sens car l'atelier dans lequel elle est en résidence fait cohabiter des artistes plus ou moins prestigieux et cela influence, selon elle, l'estime de soi d'artistes moins reconnus qui se sentent plus valorisés en socialisant avec des artistes plus « *superstar* ».

Enfin, la famille constitue une forme de réseau élargi en ce qu'elle apporte des ressources affectives, relationnelles et économiques. Selon ANNA, les amis et la famille ont une influence nette sur la motivation à entamer et se maintenir dans la carrière artistique, en ce qu'elle attribue des qualités intrinsèques à l'artiste qui renforcent ou modifient la perception des qualités qu'il a de lui-même. Autrement dit, le jugement qu'ont les pairs des qualités intrinsèques de l'artiste influence, positivement ou négativement, l'estime de soi de ce dernier. Enfin, le soutien économique de la famille constitue une forme défensive de réduction de l'incertitude qui contribue au maintien dans la carrière des artistes. Ainsi, lorsque LOUIS et ZOÉ étaient en période de consolidation du CAA1, LOUIS vivait de l'héritage de ses parents ainsi que des revenus du CAA1, ce qui a permis de maintenir, du moins temporairement, un certain niveau de revenus (ZOÉ).

6.5 Parcours « Expressif et Instrumental, Autonome et Organisationnel, Stratégique et Citoyen »

Activités artistiques intensives. Chez COLL1, le réemploi intensif des activités artistiques projet par projet se traduit par un séquençage strict des contenus réalisés et le maintien dans cette économie concurrentielle des prestations artistiques passe par la production d'un seuil minimum d'activités :

« On réinvente chaque projet en déclinant certaines idées à chaque fois : bouts de médias, trames sonores, effets visuels, etc. On fait du recyclage sinon ce serait impossible de survivre. [...] Pour rester dans la *game*, il faut générer un certain volume d'activités, provoquer des chevauchements constants et évaluer

la rentabilité des projets dans lesquels on s'investit pour s'assurer de la pérennité du revenu des activités à long-terme. » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Activités artistiques de transition. La nature transitive des activités artistiques de COLL1 se trouve moins dans la mobilité des positions occupées projet par projet (direction artistique, direction technique, prestataire externe etc.), mais plutôt dans la mobilité statutaire du collectif artistique en tant qu'entité juridique. L'incorporation de COLL1 leur confère en effet un statut juridique qui encadre, bien que faiblement, l'organisation du travail par projet, de sorte que la répartition des risques et des coûts peut se faire aussi bien individuellement que collectivement. Ainsi, à partir du moment où ils se sont incorporés, le loyer de l'atelier devenait une dépense du collectif et non plus une dépense individuelle pour chacun.

Activités artistiques défensives. Conscients des contraintes logistiques et économiques de leur milieu, MELCHIOR et SKELETOR tentent de maintenir un niveau de revenus d'activités en adoptant une stratégie de diversification des contenus artistiques et d'exportation à l'international de leur productions artistiques : « On met l'accent sur la production et la création de *shows* et on essaie de les vendre et de les diffuser. » (MELCHIOR ET SKELETOR). Les activités artistiques défensives déployées dans chaque projet par le COLL1 relèvent d'une approche stratégique de différenciation par l'innovation à la fois sur le plan technologique, esthétique et organisationnel. En ce sens, les artistes sont responsables de leur valorisation et absorbent l'entièreté des risques :

« On s'est généré notre propre emploi, notre propre opportunité de travail, notre propre projet. Pis on faisait vraiment des choses originales de façon à ce qu'on puisse se distinguer car on créait vraiment toutes sortes d'affaires. » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Ils ont également adopté une stratégie de socialisation des risques par engagement citoyen dans la communauté en effectuant des prestations de soutien technique et de formateurs en centre d'artistes autogéré. Ce travail constituait, selon eux, un engagement citoyen et répondait à des aspirations de *sensemaking* envers la communauté : « Cela donnait du sens car on s'inscrivait dans une communauté politique d'artistes » (MELCHIOR ET SKELETOR).

Activités para-artistiques de transition. La recherche de sens semble être au cœur des orientations expressives de MELCHIOR et SKELETOR. C'est la raison pour laquelle ces derniers font régulièrement un bilan de parcours, c'est-à-dire qu'ils font le point sur leurs aspirations et leur niveau de satisfaction, qui orienterait alors potentiellement les choix à venir de COLL1 :

« On n'a pas le choix de faire de l'art dans la vie pour faire quelque chose qui fait du sens, de produire des choses qui nous nourrissent et qui sont en accord avec notre façon de voir le monde, et de se consacrer à des activités qui sont significatives. » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Paradoxalement, les activités artistiques strictement de création occupent la part la moins importante en temps consacré et la plus importante en termes de maintien dans la carrière : « L'an passé, on a dû faire un maximum de quatre mois sur un projet de résidence de création, et encore ce n'était pas quatre mois consécutifs » (MELCHIOR ET SKELETOR). Ainsi, l'expressivité que MELCHIOR et SKELETOR accordent à l'effectuation de leur travail passe par le déploiement d'une pluriactivité de transition. Cette dernière se traduit par un questionnement régulier des attentes tantôt matérielles, tantôt artistiques des fondateurs de COLL1, dont l'expressivité est le dénominateur commun :

« On s'est souvent posé la question de "Est-ce qu'on devrait produire des œuvres plus profitables ? etc." mais jusqu'à maintenant on préfère avoir tout ce lot de difficultés et d'investissements personnels pour vraiment produire ce qui nous tient à cœur. [...] Ça fait quinze-seize ans qu'on se connaît pis on fait individuellement et collectivement des mises au point sur où est-ce qu'on est dans la vie, est ce que ça nous plaît, est-ce qu'on vit pleinement ces expériences. C'est vraiment les idées avec lesquelles on est entré dans ce milieu-là et avec lesquelles on continue de faire ce genre de pratiques. » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Activités para-artistiques défensives. Afin de diminuer le risque de sous-emploi interindividuels et le risque de sous-régime et de faillite de COLL1, MELCHIOR et SKELETOR ont adopté une gestion stratégique des risques et une gestion prévisionnelle de la trésorerie, qui révèlent un usage défensif des activités para-artistiques. Les fondateurs ont en effet réalisé que, si certaines activités externalisées représentaient un gain de temps pour se consacrer à la création, elles représentaient également un coût économique qui mettait en

évidence un « travail gratuit » que MELCHIOR et SKELETOR effectuent sur un grand nombre de tâches para-artistiques :

« Maintenant qu'on engage du monde, on doit chiffrer ce travail. Et en réalisant ces chiffres-là, on a pris conscience que "Hé nous aussi on en fait en crise du travail mais on n'est pas payé !". » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Ils ont alors établi un système budgétaire semi-formel qui recense, quantifie et monétise l'ensemble des activités déployées chaque année. Cette budgétisation permet alors d'évaluer le coût que représente chaque activité et le gain de temps et d'argent potentiel si cette activité était externalisée. Ce budget prévisionnel fait également apparaître un indicateur pour réduire l'incertitude qui consiste à calculer et établir un seuil minimal d'activités à mener afin de rembourser les frais de fonctionnement en créant un *buffer*, une bouée de secours en cas de sous-régime afin de libérer du temps pour se consacrer à la création :

« L'objectif est d'arriver à un niveau de revenus suffisant pour payer ces dépenses et embaucher des gens pour s'en charger. [...] L'idée qu'on a eue, c'est de garder un *buffer* d'un an pour pouvoir payer toutes les dépenses qui sont incompressibles : acquérir un nouvel atelier, investir dans la copie d'une œuvre qui va tourner, qu'on va diffuser, etc. Mais pour cela il faut aussi évaluer à combien le nouvel atelier va être rentable, générer des projets, etc. C'est important d'évaluer l'utilité de ce *buffer* pour le réutiliser et il faut aussi veiller à ce que le revenu généré par les nouveaux projets nous permette de recréer un *buffer* de secours. » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Cette monétisation des activités para-artistiques tient donc sa valeur défensive en ce qu'elle permet d'évaluer à la fois la valeur réelle du travail gratuit réalisé par les fondateurs et de réaliser un budget prévisionnel des dépenses :

« Si on prend notre budget annuel de l'an dernier, sans rentrer dans le détail on a un surplus non affecté qui est quand même assez important, donc on a réussi à se dégager un petit peu de marge. Cependant, cette marge-là représente aussi toutes les heures non-rémunérées qu'on a travaillé. » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Organisation par projet. Le COLL1 organise la plupart de ses projets en « *one-off* », expression utilisée à plusieurs reprises par les fondateurs, qui désigne des projets éphémères, le

plus souvent sous forme d'installation, et conçus pour la durée d'un évènement de diffusion spécifique (festival, spectacle, vernissage, etc.). En somme, l'organisation du travail est spécifique à chaque projet et les activités déployées dépendent des modalités d'organisation caractéristiques au projet et au contexte de diffusion.

En ce qui concerne les conditions d'effectuation du travail, MELCHIOR et SKELETOR font état d'un séquençage des activités et d'une simultanéité des étapes de réalisation du projet. Ainsi, les phases de production, de création, de diffusion et d'application à des demandes de financement se font généralement en même temps et en continu. Ils planifient leur calendrier d'activités selon les projets en arts numériques du moment, et non sur une échelle annuelle voire pluriannuelle, comme c'est le cas pour les centres d'artistes autogérés :

« Si on veut que notre organisme devienne viable, il faut intercaler les périodes de création, de production et de diffusion. Concrètement, cela implique de faire des demandes de bourses en même temps qu'on est en train de produire et de diffuser. [...] Contrairement aux centres d'artistes qui reçoivent des financements pluriannuels, nous on est juste au projet ! On est comme les *odd ones* qui faisons de la création en arts numériques dans un milieu où peu de centres ne font que de la création en arts numériques, contrairement par exemple à la danse ou au théâtre. C'est un modèle qu'on a créé depuis deux-trois ans et on essaie d'agir de cette façon-là. » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Cette spécialisation sur un médium spécifique, les arts numériques, en contexte d'organisation par projet révèle donc un modèle d'effectuation du travail propre à COLL1 et interroge les modalités de financement et d'application aux dispositifs de soutiens publics à la création des organismes artistiques.

MELCHIOR et SKELETOR constatent en effet une non-adéquation des dispositifs de soutien au fonctionnement des organismes artistiques dans la mesure où COLL1 ne répond pas aux critères d'organisation des centres d'artistes autogérés (planification pluriannuelle des projets, mandats de médiation culturelle et de soutien à la production institutionnalisés, centre de soutien technologique et technique aux artistes, etc.). Par conséquent, l'interruption des financements publics ajoutent de l'incertitude à la variabilité des revenus sur les activités de COLL1 :

« C'est un peu une pomme empoisonnée parce qu'admettons on reçoit un 150 000 \$ des conseils des arts, bah une fois qu'on a payé les 14 000 \$ de frais de fonctionnement, on ne peut pas prendre le restant pour réaliser nos projets car la somme restante doit être utilisée pour des activités définies. [...] Ça peut devenir problématique pour la gestion des tâches et de la rémunération car le financement n'arrive jamais en même temps que le travail est effectué. »
(MELCHIOR ET SKELETOR)

Charge de travail. La répartition de la charge de travail entre MELCHIOR et SKELETOR s'appuie sur trois piliers : la communication, l'interopérabilité des rôles et des tâches, ainsi que la conciliation des sphères de vie. Nous constatons en effet que la flexibilité institutionnelle et statutaire de COLL1 varie selon la stabilité économique individuelle de MELCHIOR et SKELETOR. Par conséquent, la stabilité organisationnelle de COLL1 dépend de la stabilité interindividuelle des fondateurs ; MELCHIOR et SKELETOR ne sont pas contre l'idée d'employer des prestataires à temps plein « si jamais la compagnie évolue avec des facteurs de stabilité plus durables que maintenant ; ça peut évoluer, rien n'est figé »
(MELCHIOR ET SKELETOR).

La planification et la coordination des tâches de travail se fait de façon concertée ; MELCHIOR et SKELETOR suivent des feuilles de production qu'ils ont créées, où sont détaillées l'ensemble des tâches à discuter et à répartir. Ils se donnent rendez-vous dans un café, ils discutent des points importants et peuvent alors travailler séparément en suivant cette feuille de route.

La communication joue donc un rôle central en ce que la fréquence des interactions entre MELCHIOR et SKELETOR dépend de la simultanéité des activités et de l'intensité des périodes de production d'un projet. Par exemple, dans la période de production intense d'un projet, « on communique six jours sur sept, c'est comme ma blonde ! » (MELCHIOR). La proximité géographique joue également un rôle important dans la qualité de la relation de travail entre MELCHIOR et SKELETOR. Pour les objectifs à plus long-terme ou pour aborder des points connexes nécessaires à la réalisation, les fondateurs travaillent séparément mais ils sont toujours proches géographiquement, de sorte que dès que l'un a besoin d'une information, l'autre la lui

apporte aussitôt, ce qui constitue un gain de temps et d'énergie conséquent : « Un travail super efficace dans une zone concentrée » (MELCHIOR ET SKELETOR).

Enfin, la spécialisation et l'interopérabilité dans la répartition des tâches de travail permet d'effectuer un remplacement au pied-levé et facilite la réalisation du travail. Par exemple, MELCHIOR est le plus souvent assigné aux tâches administratives (ex : rédaction de demandes de financement, mise à jour annuelle de COLL1 sur le registre des entreprises, etc.), là où SKELETOR est le plus souvent celui qui s'occupe des tâches de production (ex : programmation d'un projet, aspects techniques d'un projet, etc.).

Externalisation et rémunération. Lorsque le COLL1 externalise, cela consiste généralement à « recruter des gens sur certains éléments de notre structure comme la comptabilité » (MELCHIOR et SKELETOR). L'externalisation constitue donc une transaction économique dont le but est de réduire les risques grâce aux compétences que détient le prestataire et engendre un gain de temps pour la conduite d'activités plus expressives. De plus, même si la rémunération des prestataires reste faible, « cela reste toujours supérieur au salaire qu'on se paye nous-mêmes » (MELCHIOR ET SKELETOR). On retrouve ici l'importance accordée par COLL1 à la rémunération équitable et citoyenne des prestations en reconnaissance à la précarité du milieu.

Une autre forme d'externalisation décrite par COLL1 consiste à contacter des « *go-to-guy* ». Cette expression employée par MELCHIOR et SKELETOR désigne deux réalités : d'une part, cela renvoie aux prestataires recrutés en fonction de qualités individuelles, de compétences nécessaires à la réalisation d'un projet pour COLL1 ; d'autre part, la récurrence contractuelle exercée entre COLL1 et le prestataire renvoie au mécanisme utilisé pour réduire l'incertitude associée au résultat final du projet que MELCHIOR et SKELETOR espèrent être le meilleur. Cela renvoie également à la qualité relationnelle de l'interaction entre les fondateurs et le prestataire au cours des situations de collaboration inhérentes au processus de réalisation d'un projet artistique. Enfin, le prestataire appelé par MELCHIOR et SKELETOR est, le plus souvent, un prestataire technique ponctuel mais, de plus en plus, les fondateurs tentent de faire appel à des prestataires conceptuels tout au long du processus d'effectuation du projet. Par exemple, lorsque MELCHIOR et SKELETOR ont besoin de quelqu'un pour réaliser la bande-

son de leur projet, ils font appel à leur *go-to-guy* expert en production sonore : « On fait appel à lui parce qu'on s'entend super bien avec et que c'est un excellent musicien, c'est un des meilleurs musiciens au Québec présentement ! » (MELCHIOR ET SKELETOR).

Les situations de collaboration entre les prestataires et les fondateurs supposent donc des compétences d'encadrement d'équipes de travail de la part de MELCHIOR et SKELETOR. Ces derniers tentent d'avoir une structure la plus horizontale possible, c'est-à-dire flexible et adaptable selon l'avancement du projet et selon les tâches de travail :

« C'est variable mais par exemple, quand on sait précisément, on est exigeant et on a tendance à avoir le ressenti qu'on ferait mieux la job que la personne qu'on a embauchée, donc le défi c'est de laisser la personne évoluer et faire ce qu'elle a à faire sans trop la corriger ou contrôler ; surtout éviter le micro management. Notre problème c'est qu'on est des contrôlants ! » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Globalement, MELCHIOR et SKELETOR accordent un rôle important à la responsabilité citoyenne et collective des individus, ils ont une vision politique du monde et octroient dans le même temps une très grande importance à la liberté individuelle de créer et de s'exprimer. Les fondateurs attribuent en effet une grande importance à rémunérer à leur juste valeur les travaux réalisés par les prestataires auxquels ils font appel et à créer un noyau de collaborateurs réguliers dont ils connaissent la qualité du travail. C'est pourquoi il nous semble intéressant d'analyser les particularités de COLL1 au regard des modalités d'organisation par projet en contexte de collaboration multicentrique.

Collaboration multicentrique et propriété intellectuelle. En ce qui concerne la propriété intellectuelle, COLL1 avance avoir une pratique de reconnaissance spécifique à son organisation qui se distingue du milieu des arts numériques : « On fonctionne comme au théâtre, ce qui est assez rare dans notre milieu, c'est-à-dire qu'on inscrit tous les crédits de l'œuvre, comme dans un film » (MELCHIOR ET SKELETOR). Quant à leur propriété intellectuelle, ils signent toujours tous les projets avec leurs deux noms :

« De la même manière qu'on ne se paye pas/ on ne compte pas toutes les heures travaillées, on part du principe que chaque réalisation est collective donc est le fruit de notre travail à tous les deux. » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Enfin, en ce qui concerne les pratiques de rémunération, certains prestataires externes sont payés à la commission au pourcentage plutôt qu'avec des fiches de paie classiques.

« On préfère rester sur le modèle de ce que fait [notre diffuseuse], qui prend sa commission au pourcentage, certes elle prend du risque sur elle mais comme elle a plusieurs autres clients c'est correct pour elle. Et elle fait un super job parce qu'on n'a plus besoin d'envoyer des dossiers partout, on n'a plus besoin de rester des heures au téléphone, etc. » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Réseau. De prime abord, on constate un paradoxe dans l'effectuation du travail de COLL1 entre l'orientation citoyenne et collective vers la communauté artistique et la désaffiliation progressive de MELCHIOR et SKELETOR vis-à-vis des acteurs et des institutions du monde de l'art numérique.

Au regard du parcours de vie de MELCHIOR et SKELETOR, nous constatons que les espaces de formation et de professionnalisation, c'est-à-dire les universités et les centres d'artistes autogérés, ont constitué les principaux canaux de socialisation de COLL1. La formation universitaire, avec tout ce qu'elle revêt d'apprentissage des normes esthétiques et socioéconomiques propres aux différents mondes des arts, a en effet constitué l'occasion pour MELCHIOR et SKELETOR de trouver leur singularité artistique et de développer l'orientation à la fois esthétiques et socioéconomique qu'ils voulaient donner à leur carrière artistique : « On avait pour projet de créer un organisme/un collectif d'artistes, une organisation en arts numériques. Finalement on a été complètement écarté de ce truc, pis finalement ça a duré un an ou deux et puis ça s'est [mime un geste d'effondrement] » (MELCHIOR ET SKELETOR). Il semble que cette expérience démocratique ait amené MELCHIOR et SKELETOR à se démarquer des acteurs et des institutions dominantes dans le monde des arts numériques afin de créer leur propre modèle organisationnel, esthétique et socioéconomique :

« On a moins de points communs avec ces gens-là, même d'un point de vue technique on n'a pas les mêmes besoins, on n'a pas le même réseau, ni les mêmes circuits de diffusion, de circulation ; on n'a pas les mêmes idéologies. Ce n'est pas tellement le fait qu'on soit spécial ou quoi, c'est plus la nature de ce qu'on fait qui fait qu'on est un peu à part, » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Cette initiative de créer leur propre écosystème répond moins à une volonté de rupture avec certains acteurs centraux du monde de l'art qu'une mise en périphérie auto-initiée afin de gagner en autonomie décisionnelle. Cette mise à distance constitue moins un repli sur soi qu'une réorientation des sphères d'engagements citoyens et communautaires⁴¹.

C'est donc par une volonté de créer leur propre écosystème artistique numérique que MELCHIOR et SKELETOR ont créé COLL1 :

« On s'est lancé dans COLL1 pour pouvoir demander du financement et faire de la circulation d'œuvres par nous-mêmes, et puis aussi pour mettre en commun le patrimoine culturel qu'on avait. » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Ainsi, MELCHIOR et SKELETOR ont contribué au développement institutionnel d'un centre d'artistes autogéré en donnant sur une base régulière des formations aux artistes membres du centre, qui leur ont apporté en retour des gains en rémunération et en réputation. De la même manière, ce travail avec des centres d'artistes autogérés répond à des attentes expressives individuelles et symboliques tout autant qu'ils sont conscients de l'absorption individuelle des risques qu'implique la gestion administrative d'un organisme artistique :

« Il reste qu'au final, s'il y a un dépassement de coûts, c'est nous qui l'absorbons, peu importe ce que c'est ; si dans le budget y'a des frais de traduction c'est nous qui allons payer la personne, et si on a un trou dans le budget c'est nous qui allons traduire. C'est justement parce qu'il n'y a pas de marges, pas de droit à l'erreur pour absorber les risques de pertes, qu'on fait vachement attention à nos estimations. » (MELCHIOR ET SKELETOR)

Les différentes formes de pluriactivités déployées sont-elles le reflet d'une attitude stratégique ou expressive ? Au risque de se défaire de l'entre-soi des arts numériques, MELCHIOR et SKELETOR ne sont-ils pas eux-mêmes en train d'en construire un nouveau en constituant leur propre modèle d'organisation du travail avec leur propre réseau ? Ou sont-ils tout simplement guidés par leurs projets au rythme des affiliations et désaffiliations qui caractérisent la flexibilité contractuelle de l'organisation du travail par projet ?

⁴¹ L'exemple de SKELETOR incarne bien cette logique d'action dans la mesure où, au cours de sa carrière, ce dernier s'est engagé dans plusieurs sphères communautaires intra- et extra-artistiques, il a notamment siégé à la corporation de développement économique communautaire de son quartier, sur des conseils d'administration de centres d'artistes, mais aussi dans des associations.

Autant de questions ouvertes qui font de COLL1 un hybride qui déploie des activités tantôt « expressives », tantôt « stratégiques » et dont les formes de collaboration avec le réseau sont aussi « citoyennes » qu' « instrumentales ». En effet, contrairement aux autres typologies, la particularité de COLL1 s'appuie sur le fait que ce collectif adopte des logiques d'action cumulatives et non dichotomiques. COLL1 est donc un hybride, en ce qu'il constitue un rejet de l'entre-soi et de l'exclusivité à un seul réseau au profit d'une pluralité d'appartenances ; il compose avec les aspirations expressives de MELCHIOR et SKELETOR, la conscience collective et citoyenne envers la communauté intra- ou extra-artistique de COLL1, autant qu'ils s'en éloignent en adoptant une planification stratégique, pragmatique et quantifiée des activités.

CHAPITRE 7 – DISCUSSION

« *Le monde de l'art n'est pas celui de l'immortalité, c'est celui de la métamorphose* »

(André Malraux, *Antimémoires*, 1967)

À partir de l'étude de cas du centre CAA1 et des typologies des parcours artistiques, nous tentons de mettre en perspective les résultats de notre enquête avec le cadre théorique que nous avons construit afin de répondre aux propositions de recherche de ce mémoire. Ce chapitre est composé de trois parties.

La première partie de ce chapitre porte sur notre première proposition de recherche selon laquelle *l'organisation du travail par projet dicte les conditions d'effectuation du travail artistique*. Cette partie s'exerce à qualifier l'organisation du travail par projet. Elle analyse le caractère très structuré du marché des prestations artistiques dans lequel exercent les artistes et organismes de notre échantillon. Cette partie révèle également l'ambivalence des maillons des chaînes de valeurs qui organisent le système des relations de travail des artistes de notre échantillon. Enfin, cette première partie analyse l'hybridité des relations de pouvoir, caractérisées par une négociation constante entre autonomie et subordination, à l'œuvre dans l'effectuation du travail par projet.

La deuxième partie de ce chapitre porte sur notre deuxième proposition de recherche selon laquelle *l'activité artistique dans le monde des arts numériques prend la forme d'une pluriactivité contrainte*. Elle constitue une analyse des différences interindividuelles dans la dimension contrainte de la pluriactivité et met en évidence une reproduction sociale qui relève des disparités, notamment liées au genre et à l'âge. Cette partie met en évidence l'importance de la mobilité, statutaire et géographique, pour déployer une pluriactivité de transition dont l'objectif est d'augmenter la réputation et la conciliation des sphères de vie. Elle rend compte de la précarité des conditions d'effectuation du travail artistique et révèle le caractère contraint de la pluriactivité où les activités défensives et les différentes formes de rémunération (monétaires et symboliques) sont analysées comme autant de mécanismes de couverture du risque de sous-emploi.

La troisième partie de ce chapitre fait apparaître un troisième constat d'analyse selon lequel *le réseau façonne l'organisation du travail par projet et la valeur productive de la pluriactivité*. Ce constat s'articule autour de deux arguments d'analyse. Le premier soutient que le réseau tient une place centrale dans les activités intensives déployées par les artistes et que, *de facto*, le réseau constitue une réponse à l'incertitude au même titre que la pluriactivité. Le deuxième argument de notre analyse s'attèle à étudier la variation typologique de la valeur productive des activités et met en perspective cette variation typologique avec les différentes formes de mobilisation du réseau selon le type de parcours adopté par les artistes.

7.1 L'organisation par projet dicte les conditions d'effectuation du travail

Dans notre revue de littérature, nous nous sommes appuyés sur les travaux de P-M Menger qui définit l'organisation du travail par projet comme « [l'introduction d'une] très forte variabilité dans l'activité et multiplie les points de bifurcations possibles : disposer de la bonne information sur les projets à venir et les occasions d'emploi, remplacer au pied levé la cantatrice vedette grippée ce soir-là [...] » (Menger, 2009a : 496). En partant de cette définition, nous avons construit notre première proposition de recherche qui postule que *l'organisation du travail par projet dicte les conditions d'effectuation du travail artistique*. Sur la base des résultats de notre enquête et des typologies que nous avons construit, nous sommes en mesure d'apporter des analyses qui tendent à valider cette proposition.

Nos analyses s'articulent autour de trois points. Premièrement, les principales instances de financement semblent structurer, pour une large part, les conditions d'effectuation du travail comme en témoigne leur capacité à réguler un marché des prestations artistiques organisé par projet. Ce marché des prestations artistiques fait apparaître, deuxièmement, l'existence de chaînes de valeurs où l'effectuation du travail semble varier projet par projet, et reposer sur un système de relations de travail. Enfin, l'analyse des résultats associés au PROJETYPE1⁴² laisse

⁴² À des fins d'anonymat, les noms des organismes et des projets artistiques ont été modifiés.

entrevoir une hybridation des rapports de pouvoir aux échelles institutionnelles, organisationnelles et individuelles.

Nous avons envisagé l'approche des chaînes de valeurs du travail artistique comme l'ensemble des processus qui aboutissent à la production de biens et de services artistiques et culturels. La perspective des chaînes de valeur permet d'analyser les phénomènes à l'œuvre dans le contexte d'organisation par projet en identifiant différents stades et différents apports propres aux positionnements des acteurs structurant cette chaîne de valeurs. Cette approche trouve donc sa pertinence dans la capacité qu'elle a de situer, de positionner les acteurs à différents niveaux (institutionnel, organisationnel ou individuel) et, par conséquent, d'établir une analyse systématique des relations de travail et de pouvoir à l'œuvre dans notre terrain d'enquête. Plus spécifiquement à l'organisation par projet, la chaîne de valeur permet de qualifier le caractère stratégique de certains acteurs (instances publiques de financements, fondateurs d'organisme artistique, etc.) dans la structuration des modalités d'effectuation du travail sur le marché des prestations artistiques en arts numériques. Par conséquent, cette approche identifie la marge de manœuvre dont disposent les artistes pour s'organiser, individuellement et collectivement, afin d'effectuer leur travail en contexte de projet.

7.1.1 Un marché des prestations artistiques organisé par projets

Comme nous avons pu le constater, les instances de financements (publiques, privées ou communautaires) pilotent et réorganisent en amont tout le secteur de la production artistique que constitue le monde des arts numériques. Par des mesures de soutien pluriannuels et des appels à projets ponctuels, ces instances structurent tout autant les modalités d'offre et de demande du marché des prestations artistiques qu'elles façonnent, les modalités d'effectuation (art public, festivals, médiation culturelle, etc.) et de distinction (prix, bourses, concours, etc.) sur le marché des prestations artistiques.

L'organisation par projet est en quelque sorte imposée institutionnellement par les organismes publics et par l'intermédiaire des contrats publics et des subventions. Comme l'a montré notre étude approfondie du centre CAA1, le cas des centres d'artistes autogérés en arts numériques constitue une modalité de gestion de l'argent public pour le financement d'une

partie de la production artistique. Ce constat est d'autant plus saillant qu'il fait écho aux analyses de Pierre-Michel Menger : « la désintégration verticale a infléchi l'évolution de la production culturelle : elle a fait apparaître et, dans certains cas, fait prévaloir complètement ses caractéristiques de spécialisation flexible et d'organisation extensive » où les modalités de coopérations sont fragmentées par l'intermédiation (Menger, 2009a : 711). Nous reviendrons plus loin sur cet aspect en abordant quelques pistes de réflexions sur les chaînes de valeurs dans le travail artistique.

Ces instances constituent donc un facteur de formatage très fort des dynamiques institutionnelles de gestion et d'organisation du travail par projet. En effet, cette logique de projet formate une partie de la production artistique, à tout le moins la production d'arts numériques en centre d'artistes autogéré. Ce phénomène trouve son illustration paradigmatique dans le tournant des années 1990, où les centres d'artistes autogérés, constituant alors des espaces d'avant-gardes esthétiques et organisationnelles, se voient institutionnalisés et professionnalisés par les instances structurant le marché des prestations artistiques. C'est en effet au cours de « cette décennie que le Conseil des Arts du Canada a réalisé des investissements stratégiques en améliorant la bonne gestion organisationnelle de ses organismes clients à l'aide de différentes initiatives et politiques. Il a mis des ressources à leur disposition et s'est focalisé sur les normes en matière d'emploi, le matériel, le réseautage organisationnel et le développement du Conseil » (Burgess et Rosa, 2013 : 17).

Le fait que les politiques publiques contribuent à l'institutionnalisation des centres d'artistes constitue un processus classique. Cependant, l'analyse de contenu de notre échantillon fait apparaître le rôle particulier de ces instances publiques de financement. Les conseils des arts semblent en effet structurer la nature du projet (ex : thématique spécifique), mais aussi la technologie et les moyens humains nécessaires à la réalisation de celui-ci. Par conséquent, il semble que les instances publiques de soutien aux arts numériques façonnent, projet par projet, les conditions d'organisation et d'effectuation du travail artistique.

Par ailleurs, ce n'est pas tant l'avant-garde esthétique, par nature éphémère, que l'avant-garde organisationnelle, auto-régulée et démocratique, qui fait l'originalité de ces organismes artistiques (CAA1, OBNL1). Si les conseils des arts façonnent les critères esthétiques et

socioéconomiques des projets (nature, technologie, moyens humains), ils remettent en question l'essence-même de l'originalité organisationnelle de ces organismes artistiques dans la mesure où ils influencent également les conditions d'organisation et d'effectuation du travail artistique projet par projet. Par conséquent, l'appui financier et réputationnel apporté par ces instances publiques apporte une montée en responsabilité tout autant qu'il réduit l'autonomie de ces organismes dans leur capacité à s'organiser et à effectuer leur travail projet par projet.

7.1.2 Chaînes de valeurs et travail artistique : un système de relations de travail

Si la forme d'emploi « discontinu[e] sous forme de missions ou d'engagements de courte durée, le temps d'un projet, se développe aujourd'hui dans les services très qualifiés – le droit, la gestion des ressources humaines, l'éducation et la formation, la médecine » (Menger, 2009a : 706), la littérature en sociologie de l'art révèle qu'elle est la plus ancienne et la plus pratiquée dans les mondes de l'art (Becker, 1988 ; Moulin, 1995 ; Menger, 2009). Or, si l'organisation par projet a souvent été étudiée dans le champ de l'économie créative (Florida, 2002 ; Tremblay, 2008) ou du travail des ingénieurs dans des systèmes de travail à haute performance (Becker et Huselid, 1998), l'organisation par projet dans le secteur artistique a peu été étudiée et c'est ce qui constitue l'apport de notre travail.

Les artistes sont donc des travailleurs créatifs qui ont une rémunération qui n'est pas proportionnelle à l'énergie qu'ils investissent dans leur travail comme en témoigne notamment la maigreur de leurs revenus en comparaison au nombre d'années d'études et d'heures de travail investies. Concernant le secteur culturel artistique, le champ est globalement peu étudié en ce qui concerne les conditions d'effectuation du travail par projet. Les seuls travaux référencés dans notre revue de littérature analysent les caractéristiques générales du projet en contexte artistique (Menger, 2009a) et n'abordent l'organisation du travail dans les arts numériques que dans la perspective de la collaboration multicentrique dans une relation triptyque entre université, entreprises et organismes artistiques (Fourmentaux, 2011b).

Notre matériau empirique permet de dégager un certain nombre de pistes d'analyse qui tentent de mettre en perspective, d'une part, les conditions d'effectuation du travail artistique et,

d'autre part, les positions différenciées des acteurs sur le système de relations d'emploi à l'œuvre dans le monde des arts numériques.

Difficultés conceptuelles et méthodologiques. Si la chaîne de valeur est un outil répandu dans certains secteurs d'activités, notamment dans l'industrie manufacturière, elle reste à qualifier dans le cadre d'une analyse des conditions d'effectuation du travail artistique. Comme évoqué dans la partie méthodologique, nous ne pouvons accéder aux mécanismes d'effectuation du travail artistique sans passer par les étapes de création. Or, compte tenu de la complexité des processus intellectuels, cognitifs et artistiques inhérents au travail artistique, les outils usuels d'identification de création de la valeur et d'organisation sur une chaîne cohérente et intégrée est dans le contexte actuel difficilement opératoire. Néanmoins, notre recherche ethnographique nous a permis de récolter une grande quantité d'informations qualitatives et sensibles que nous avons pu traiter dans le chapitre des résultats de ce mémoire.

Compte tenu du peu de données collectées par la littérature sur les chaînes de valeurs en contexte artistique et du caractère novateur de l'analyse du travail sous l'angle de l'activité, notre recherche ouvre un espace peu étudié des conditions d'effectuation du travail artistique à partir de données qualitatives.

Propriété intellectuelle et rémunération. Dans la chaîne de valeurs du secteur artistique, nous pouvons identifier différents stades. Il y a, d'une part, les appels à projets passés par un commanditaire, le plus souvent incarné par les conseils des arts, parfois les entreprises, et épisodiquement les acteurs communautaires. D'autre part, le deuxième stade de cette chaîne est caractérisé par le type d'acteurs, composé d'organismes et d'artistes à titre individuel.

Dans le cas où c'est l'organisme qui applique, les employés du centre sont assujettis à un rapport salarial (contrat de travail, heures de travail, temps partiel, etc.) et les artistes participent et signent le projet. Mais le centre garde la propriété intellectuelle du projet, il est donc au cœur du contrôle de la chaîne de valeur. Au-delà des rapports salariaux classiques, les artistes cherchent à valoriser sous forme de réputation des gratifications symboliques qui peuvent potentiellement augmenter leur valeur sur le marché des prestations artistiques.

Traditionnellement, la propriété intellectuelle est associée aux processus de reconnaissance et d'intégration des artistes à leur monde de l'art (Moulin, 2009). De cette façon, les critères de reconnaissance artistique sont alignés sur le portfolio de l'artiste, de sorte que « le moyen le plus rapide et le moins coûteux d'évaluation des compétences est l'exploitation des informations contenues dans le générique des emplois antérieurs de l'artiste (rythme des engagements, valeurs et succès des projets auxquels collabore l'artiste, visibilité dans la communauté professionnelle, degré de spécialisation dans certains emplois, etc.). L'espérance de travailler et de gain d'un [artiste] est donc indexée sur les signaux de réputation que contient son générique, ou du moins la partie récente de son générique » (Menger, 2009a : 503-504).

Or, par sa dimension immatérielle et très spécialisée, l'œuvre numérique bouscule les mécanismes traditionnels de reconnaissance et de propriété intellectuelle et vient modifier la chaîne de valeur des réputations et des mobilités socioprofessionnelles qui ont cours dans des mondes de l'art plus traditionnels :

« À l'inverse des partenariats plus traditionnels mobilisant un artiste maître d'œuvre et un technicien ou artisan exécutant, l'œuvre numérique enrôle en effet l'artiste et l'informaticien dans un travail intellectuel d'écriture et de conception : l'écriture de l'algorithme de programmation d'une part, et l'écriture de l'idée ou du concept (au sens d'intention) artistique d'autre part. »
(Fourmentaux, 2011b : 15)

L'intérêt de réfléchir à la chaîne de valeurs dans l'organisation du travail de production artistique vient donc du fait que l'organisation par projet induit un certain nombre d'exigences et de dynamiques spécifiques. L'organisation par projet induit une rupture par rapport au travail artisanal et à la production individuelle de l'artiste et introduit, globalement, des échelles économiques et financières bien supérieures à celles des artistes qui travaillent individuellement. Cela entraîne en effet une gestion des temporalités bien différente selon la nature du financement (pluriannuel, annuel, ponctuel etc.) et selon la nature du projet (résidence, diffusion, création etc.). Enfin, les exigences d'accumulation de connaissances et de compétences techniques propres à la technologie numérique participent à la complexité de l'effectuation du travail et au recours à des institutions par l'artiste. Dans ce contexte, nous avons mis en évidence que les artistes que nous avons rencontrés en entrevue adoptent trois stratégies.

La première stratégie consiste à intégrer le marché institutionnel des prestations artistiques, régulé par les instances de financement principalement publiques qui contrôlent l'offre et la demande, en souscrivant une adhésion à un ou plusieurs organismes artistiques qui jouent un rôle d'intermédiaire entre ces instances et les artistes⁴³.

La deuxième stratégie adoptée par les artistes voit ces derniers s'auto-institutionnaliser, c'est-à-dire qu'ils vont construire leur propre réseau plus ou moins citoyen et plus ou moins expressif afin d'être acteurs de leur propre valorisation à travers le contrôle relatif de l'offre et de la demande. Cette stratégie amène les artistes rencontrés à se mettre à distance vis-à-vis des instances dominantes et à construire une certaine solidarité vis-à-vis des acteurs périphériques et intermédiaires de leur monde de l'art⁴⁴.

Une troisième stratégie d'agencement témoigne d'un processus de marchandisation des œuvres et de sa personne afin de demeurer compétitif sur le marché des prestations artistiques⁴⁵.

Il semble donc que les artistes vendent moins leur force de travail qu'ils négocient leur force de création artistique sous des formes variées (consultations, prestations artistiques, etc.). La répartition de ces prestations semble à présent intéressante à observer pour questionner la différenciation à l'œuvre dans cette chaîne de valeurs. En effet, tous les artistes de notre échantillon tendent vers une production diversifiée avec un haut volume d'activités pour générer de la réputation et des modules techniques réutilisables de façon prototypique.

La répartition de la chaîne de valeurs : des différenciations très marquées. Compte tenu de la faiblesse des ressources humaines et matérielles qui caractérisent les conditions d'effectuation du travail par projet dans les organismes artistiques en arts numériques, les artistes sont confrontés à de l'incertitude grandement alimentée par la précarité de leurs conditions de travail et par la mise en concurrence interindividuelle induite par la nature très sélective des concours de bourses et des appels à projets. À l'image de la rationalité limitée des

⁴³ C'est le cas par exemple de ROBERT, fondateur de COLL2 et membre du conseil d'administration de CAA1, qui capitalise sur ses multiples appartenances institutionnelles pour augmenter ses chances de réussite.

⁴⁴ C'est le cas de MELCHIOR et SKELETOR, qui ont vu augmenter leur volume d'activités à COLL1 et diminuer les financements apportés par les instances dominantes à mesure que la solidité de leur réseau croissait.

⁴⁵ Cf.: « *My name is my business!* » (FRANCISCO)

acteurs en présence et des multiples sources d'incertitudes, nous constatons que les marchés, publics ou privés, des prestations artistiques sont dominés par une incertitude économique, politique, financière et institutionnelle.

Notre enquête de terrain fait apparaître une mosaïque de situations liées à des contextes très différenciés. Nous ne pouvons donc pas généraliser à l'ensemble du secteur des arts numériques. Chaque projet artistique est si spécifique qu'il produit sa propre chaîne de valeur. Le bien artistique et culturel est un bien ou une prestation très spécifique difficilement industrialisable et qui mobilise sa propre chaîne de valeur. Cependant, à l'intérieur de chaque chaîne de valeur intervient une division technique et sociale du travail qui mobilise des rapports salariaux et non salariaux et des logiques de prestations intellectuelles, techniques et matérielles.

Nous constatons, à l'instar de Fourmentaux, qu'une partie des productions artistiques, spécifiquement dans les arts numériques, fonctionne sur un système modulaire, c'est-à-dire sur l'assemblage spécifique de petits modules techniquement autonomes. Cette modularité permet un réemploi de petits systèmes techniques pour un autre projet ou un autre cadre par les concepteurs. Nos constats convergent en effet avec ceux de Fourmentaux quant au caractère séquentiel et modulaire des chaînes de production, qui impliquent « différentes contributions, artistiques et informatiques, qui instaurent un morcellement de l'activité créatrice et des modes pluriels de désignation de ce qui "fait œuvre" » (Fourmentaux, 2011b : 13).

Ce réemploi permet une économie d'échelle et assure à son auteur-concepteur une diversification de ses sources de revenus. Cette logique de « rente » basée sur la réutilisation, le réemploi et la revente d'un module est cependant menacée par l'obsolescence rapide des outils techniques et technologiques.

À la modularité des étapes de production propres à l'organisation par projet répond l'intermédiation des relations de travail et la fluctuation des liens contractuels, tantôt discontinus, tantôt récurrents :

« L'intermédiation consiste certes à rapprocher l'offre et la demande de personnels embauchés au projet, et donc à organiser des appariements efficaces, mais les agences des sociétés d'intermédiation interviennent aussi,

progressivement, en amont, dans l'organisation même de projets, par des formules de *packaging* qui opèrent à l'intersection entre des réseaux de professionnels des métiers de création (scénaristes, comédiens, réalisateurs) et les firmes excellentes qui financent les productions ainsi contractualisées.» (Menger, 2009a : 753)

Nous identifions quelques éléments institutionnels qui contribuent à reproduire ce système hybride de relations de travail par projet. Il existe en effet un certain nombre de critères non-écrits préalables à la candidature à un appel de projet qui ont l'effet d'un filtre discriminant les artistes en possession des informations pertinentes de ceux qui ne l'ont pas. Cette sélection par critères non-écrits est à l'œuvre dans les appels à projets diffusés par les conseils des arts, mais elle l'est aussi dans les organismes artistiques, notamment les centres d'artistes autogérés. Ces derniers étant dépendants des dispositifs de soutien financier aux frais de fonctionnement prodigués par les conseils des arts, nous constatons que les centres d'artistes autogérés appliquent globalement les mêmes critères, formels et informels, dans les appels à projets que ceux pratiqués par les conseils des arts. Il semble donc exister une interdépendance fonctionnelle dans la répartition des offres de projets tant les centres d'artistes autogérés sont dépendants des conseils des arts. Les conseils des arts apportent en effet aux centres d'artistes autogérés un soutien de financement à leur fonctionnement à condition que ces derniers se conforment aux exigences et critères de sélection de projets établis par les politiques culturelles gouvernementales.

Nous avons par ailleurs constaté que les bourses, prix et autres cachets de soutien à la création et au fonctionnement prodigués par les conseils des arts aux artistes sont, globalement, perçus par ces derniers comme des financements de faible importance comparativement à l'énergie investie dans le projet. Or, en analysant la fréquence de distribution de ces financements, nous constatons que ceux-ci sont souvent issus d'aides gouvernementales débloquées de façon ponctuelle, annuelle ou pluriannuelle et dépendent largement du calendrier électoral et de la politique culturelle engagée par les décideurs.

Formes multiples de subordinations et enjeux de représentation collective. Par leurs dispositifs institutionnels public, les conseils des arts structurent en grande partie le marché des prestations artistiques tant au niveau des organismes que des artistes à titre individuel. Par

l'établissement de critères de sélection, de réputation et de formation, ces instances publiques de soutien régulent et orientent largement les mécanismes d'offre et de demande en ce qu'elles naviguent sur l'incertitude générée par la concurrence interindividuelle des artistes qui s'inscrivent dans un bassin de main d'œuvre excédentaire en comparaison aux offres de projets rendues disponibles par ces instances publiques.

En somme, par l'aspect modulaire et technique de la technologie, les plateformes structurent les conditions d'effectuation du travail artistique des artistes membres de collectifs. Les plateformes numériques amènent les artistes dans une situation de producteur de biens pour leurs clients. Ces derniers sont donc les donneurs d'ordres immédiat des artistes. Par conséquent, les clients sont les donneurs d'ordres unique et placent les artistes dans une situation de subordination à leur égard.

Ce marché des prestations artistiques est également le lieu d'une différenciation et d'une reproduction sociale très forte où les artistes et organismes qui réussissent le mieux sont ceux qui accumulent le plus de qualités sous-jacentes au projet. Ces qualités passent par exemple par une économie relationnelle où plus la qualité du lien entre l'organisme artistique/l'artiste individuel et le représentant des conseils des arts est bonne, plus ce dernier accumule d'informations stratégiques qui le démarquent de ses concurrents et lui assurent une meilleure position.

Les qualités sous-jacentes au projet passent également par la connaissance fine des critères qualitatifs de sélection par les jurys des conseils des arts. Ces informations peuvent être obtenues soit de façon qualitative comme en témoigne l'économie relationnelle, soit de façon quantitative par l'expérience de candidatures successives à de nombreux projets. Il apparaît alors que plus l'artiste a d'ancienneté et de réseau avec les différents acteurs du marché de l'art, plus il augmente ses chances d'accéder à des positions plus importantes.

L'économie relationnelle et l'expérience sur le tas sont donc deux stratégies de différenciation qui révèlent également la capacité qu'ont les acteurs à saisir la culture organisationnelle dans laquelle ils candidatent. Certains artistes de notre échantillon ont en effet

témoigné de différences d'appréciation et de réponse aux exigences des conseils des arts selon que celui-ci se situe à l'échelle nationale, provinciale ou municipale.

Les centres d'artistes autogérés se retrouvent, eux aussi, dans une relation de subordination implicite vis-à-vis des instances publiques de financement pluriannuels et ponctuels.

Ces constats et analyses suggèrent alors que l'injonction à la spécialisation par projet et la nécessité d'entretenir une qualité relationnelle constituent des caractéristiques contraignantes à l'effectuation du travail. Artistes et organismes se retrouvent en effet dans une situation de dépendance à la détention d'informations stratégique qui constitue une condition nécessaire à leur accès au financement et à la reconnaissance. Ceci place les artistes dans une situation de dépendance financière réputationnelle vis-à-vis des instances publiques. De plus, par l'aspect modulaire et technique de la technologie numérique, les plateformes numériques amènent les artistes dans une situation de producteurs de biens pour les donneurs d'ordres immédiats des artistes.

Par conséquent, la définition de l'artiste comme travailleur autonome censé détenir ses moyens de production est remis en cause par la dépendance fonctionnelle vis-à-vis du client et fait apparaître une forme de salariat déguisé au détriment du statut de travailleur autonome.

7.1.3 Autonomie et subordination : hybridité des relations de pouvoir dans le travail artistique

Comme nous venons de le voir, les différenciations très marquées des chaînes de valeurs orientent et organisent à la fois la nature du projet et les conditions d'effectuation du travail spécifiques à chaque projet. En effet, les rapports de productions organisent l'effectuation du travail des artistes dans la mesure où les stratégies de planification des acteurs sont davantage orientées par le processus de « fabrication », de réalisation du projet, que par les aspirations d'autonomie et d'expressivité des artistes. Par conséquent, les conditions d'effectuation du travail artistique en contexte d'organisation par projet amènent, de prime abord, les artistes à être subordonnés à une chaîne de commandement qui révèle des rapports de travail classiques. Néanmoins, l'analyse typologique et biographique des récits de vie a mis en évidence que cette

subordination classique peut prendre une forme plus ou moins forte et fait apparaître des nuances dans les stratégies d'autonomisation des artistes qui viennent compléter l'analyse systémique de Menger.

Rapports de production et dispositifs institutionnels : autonomie et subordination.

Plusieurs structures artistiques ont été étudiées à travers les observations *in situ* et les entrevues menées auprès des artistes de notre échantillon. Celles-ci présentent autant de modalités d'organisation différentes dans leurs rapports de production et de subordination.

La première structure artistique que nous avons analysée est le centre d'artistes autogéré CAA1. Trois constats apparaissent à l'analyse des rapports de production de CAA1.

Premièrement, le centre d'artistes autogéré applique des modalités de contrôle immédiates et fonctionnelles qui découlent de l'architecture du marché des prestations artistiques conçue par les principales instances de régulation, soit les conseils des arts au niveau public, les entreprises et les universités au niveau privé et les structures communautaires au niveau intermédiaire. Les modalités de contrôle de CAA1 passent donc par les mêmes canaux que ces instances en puissance, à savoir la commande, le financement, l'appui technique et enfin la maîtrise de l'information stratégique. Le deuxième constat est qu'il existe, par le fait même de l'alignement entre les valeurs des fondateurs et celles du CAA1, une division sociale des tâches de travail au sein du centre d'artistes. Le troisième constat est que, malgré la division des tâches de travail et la relation de subordination qu'elle implique, la nature précaire du milieu artistique et la force institutionnelle du fait d'être membre du centre amènent à une nécessaire socialisation des risques qui, paradoxalement, passe par une substituabilité des rôles qui renforce le sentiment d'appartenance au centre et la dimension organique du travail en centre d'artistes autogéré.

La seconde structure que nous avons étudiée est celle de l'organisme artistique à but non lucratif OBNL1. Celui-ci pratique une division du travail hiérarchisée et s'oriente selon une perspective de prestations de services de recherche et développement proche des modèles d'affaires entrepreneuriaux classiques. Cette ambivalence statutaire, à la fois sans but lucratif mais organisée comme un employeur classique, a amené l'OBNL1 à inscrire son organisation

par projet sur un modèle d'innovation continue tant pour les créations que pour les divisions sociales des tâches de travail. De cette façon, l'OBNL détient une certaine autonomie décisionnelle dans les modalités d'effectuation du travail, car grandement influencée par le dispositif technologique qui exige des compétences et des expertises très spécialisées. Or, comme les commandes des instances publiques et privées de régulation du marché de l'art s'inscrivent elles aussi dans des logiques de différenciation par le contenu et par rapports de collaborations, la distanciation initialement lancée par l'OBNL1 amène, de fait, ce dernier à être le principal partenaire institutionnel de ces instances de régulation. Autrement dit, l'innovation par la différenciation et la quête d'autonomie par la propriété immobilière fait d'OBNL1 un partenaire privilégié pour les commanditaires privés et publics. C'est pourquoi, malgré un discours expressif d'émancipation, l'OBNL1 reste fortement dépendante de la commande publique.

Les deux autres structures sont représentées par deux collectifs d'artistes qui commercialisent leur création artistique en appliquant des économies d'échelle et réemploient le contenu de façon modulaire selon l'offre et la demande. Deux stratégies sont alors adoptées. Celle de COLL1 consiste à partager la propriété intellectuelle et la rémunération entre les deux fondateurs. Les pratiques salariales et l'harmonisation fiscale et financière révèlent ici une stratégie de réduction de l'incertitude qui permet une prise de risques et une émancipation vis-à-vis des instances de financement classiques à travers la création de nouvelles normes de travail. La stratégie adoptée par le COLL2 consiste, au contraire, à individualiser la propriété intellectuelle et la rémunération selon le nombre d'heures consacrées aux différentes étapes du processus de production du projet et flexibilisation de la rémunération.

Dans les deux cas, COLL1 et COLL2 sont dans une situation d'interdépendance contractuelle et fonctionnelle. Le COLL2 doit faire face à une interdépendance contractuelle dans la mesure où il individualise la production pour pouvoir postuler aux candidatures individuelles des conseils des arts et autres instances de soutien afin d'accéder à la reconnaissance institutionnelle des acteurs principaux du monde de l'art. Cette interdépendance contractuelle est d'autant plus forte dans le COLL1 qu'elle requiert de se passer des canaux de financement traditionnels, du moins lorsque cela ne correspond pas aux aspirations personnelles

et expressives. Elle est également fonctionnelle dans la mesure où les deux fondateurs du COLL1 doivent se répartir le nombre d'heures effectuées respectivement, la substituabilité des tâches. Enfin, cette dépendance est structurelle dans la mesure où elle se base sur la potentielle adéquation entre les aspirations de COLL1 et celles des clients potentiels, il y a là une dépendance de COLL1 au marché concurrentiel de l'offre et de la demande.

Les dispositifs institutionnels véhiculent donc des liens d'emploi et d'autorité dans la mesure où ils contraignent les artistes à se retrouver dans une situation d'interdépendance fonctionnelle que constitue l'organisation du travail par projet. La subordination que nous analysons puise en effet dans la nature contractuelle de la relation d'emploi qui relie l'artiste à un organisme artistique. Le fait que les artistes employés à temps partiel en centre d'artistes autogéré soient subventionnés par Emploi-Québec contribue, pour partie, à la dépendance institutionnelle des artistes.

Au plan du statut, si le lien de subordination du salarié est clairement établi, la question de l'autoentrepreneur doit être posée. Les degrés d'autonomie et de subordination varient selon les parcours et les activités déployées.

Couplage des compétences, interdépendances, hybridation des compétences et formes multiples de subordination. On l'a vu, les liens de subordination supposent un rapport de hiérarchie et de pôles de commandements. Ces rapports d'autorité doivent être interrogés à partir de deux systèmes dominants : soit par l'analyse institutionnelle, soit par l'analyse des statuts. Le PROJETYPE1 combine en effet trois institutions (le conseil des arts, le CAA1 et l'organisme de médiation culturelle), qui évoluent à la fois dans des collaborations de création, de médiation et de soutien artistique (ingénieurs informatiques et créateurs en situation de handicap) et mettent en évidence une mobilité de statuts au gré des contextes de collaboration, comme en témoignent les artistes-employées qui opéraient tout à la fois un suivi de la technique et de la production du projet tout en intervenant sur les modalités conceptuelles et audiovisuelles de celui-ci.

Institutions et statuts forment donc des couples complémentaires et hybrides dont les modalités s'expriment en fonction des dispositions du projet. En d'autres termes, la

subordination prend la forme de couples de dépendances fonctionnelles, de telle sorte que les conseils des arts contrôlent et influencent les conditions d'exécution du travail par projet en centre d'artiste, les centres d'artistes contrôlent et influencent les conditions d'exécution du travail par projet de leurs artistes-employés, les artistes contrôlent et influencent les conditions d'exécution du travail par projet de leur prestataires et ainsi de suite. On distingue ainsi trois types de couples. Le premier couple renvoie à une relation de subordination institutionnelle et statutaire (Conseil des arts-CAA1, CAA1-travail culturel, commande publique-organisme artistique, client-collectif artistique, etc.). Le deuxième type se situe à un niveau organisationnel, semi-structuré et saisit la relation d'intermédiation entre le concepteur et le prestataire technique. Enfin, le troisième couple concerne la tension entre travail autonome et travail salarié et renvoie à la dimension contractuelle du projet. Il se situe à l'échelle la plus micro-individuelle et constitue le type le plus éclaté et individualisé en ce qu'il saisit la mobilité des acteurs. Ainsi, avec ses multiples engagements contractuels, un même artiste peut se retrouver dans une tension entre travail autonome et travail salarié selon le contexte du projet. Ce dernier type de couple est hybride car il répond à la modularité technique projet par projet des conditions d'exécution du travail artistique.

D'autre part, notre enquête a révélé que l'accès à l'information est, pour une large part, contrôlé par les centres d'artistes qui constituent un acteur intermédiaire entre les galeries, musées et autres acteurs dominants du monde de l'art et les artistes évoluant individuellement. De plus, les fondateurs des organismes artistiques (OBNL et centre d'artistes), qui consacrent une large part de leur mandat à des activités de relations publiques avec les représentants des instances publiques de financement, sont ceux qui disposent le plus souvent du plus grand nombre d'informations stratégiques et nécessaires à l'obtention de financements de soutien (bourses, prix, projets de création etc.). L'interdépendance fonctionnelle est donc saillante en ce qui concerne le besoin pour les artistes de s'insérer dans des réseaux institutionnels. Nous pouvons donc supposer que le caractère stratégique de l'information contribue à creuser la distance hiérarchique entre les artistes en quête de reconnaissance institutionnelle et les fondateurs d'organismes artistiques.

D'un autre côté, comme le montre notre enquête, cette quête d'informations stratégique peut stimuler la production concurrente d'innovation entre les artistes où ces derniers peuvent tenter de tirer leur épingle du jeu en accumulant des expériences de travail en enchainant les candidatures à des demandes de financement ou de résidences et l'implication dans des organismes artistiques. Encore faut-il qu'il n'y ait pas de reproduction sociale et de segmentation, voire de spécialisation, de la demande des prestations au risque de mettre en marge tout un pan de la diversité artistique.

Dans une certaine mesure, les artistes peuvent être envisagés comme des travailleurs très qualifiés qui ajustent leurs prestations à la demande d'un marché des prestations qui structure à la fois le contenu des productions et des conditions d'effectuation du travail artistique.

7.2 L'activité du travail artistique prend la forme d'une pluriactivité contrainte

D'après les travaux de P-M Menger sur la pluriactivité en milieu artistique, la thèse de l'auteur postule que les artistes déploient un ensemble d'activités artistiques (ex : création), para-artistiques (ex : enseignement ou travail culturel) et extra-artistiques (toute activité qui n'a pas de lien avec le monde de l'art) qui n'ont pas de statut prédéfini mais peuvent être mobilisées en fonction des besoins de l'artiste de façon défensive (pallier les risques de sous-emploi), transitive (gestion de la mobilité statutaire) ou intensive (valorisation d'une même activité sur plusieurs marchés de prestations). En suivant la thèse de Menger, nous avons postulé que *l'activité artistique dans le monde des arts numériques prend la forme d'une pluriactivité contrainte*. D'après nos résultats, cette proposition semble validée par un ensemble d'observations que nous développons ci-dessous.

7.2.1 Variation interindividuelle de la pluriactivité contrainte et reproduction sociale

L'analyse biographique des différences de parcours entre artistes révèle la présence d'inégalités et d'une reproduction sociale où les aspects du genre et de l'âge sont manifestes.

Ainsi, d'après le Tableau 2, la totalité des femmes artistes de notre échantillon travaillent en centre d'artistes autogéré et sont donc assujetties à des liens de dépendance financière, statutaire et de subordination tels que développés précédemment. À l'inverse, à l'exception d'ANABEL et de LOUIS qui travaillent en centre d'artistes autogéré, la quasi-totalité des hommes artistes travaillent dans un organisme artistique à but non lucratif, dans un collectif artistique ou à titre individuel. Ces positions statutaires leurs assurent donc, a priori, des conditions d'effectuation du travail favorables à plus d'autonomie décisionnelle et à une indépendance à l'égard des instances de régulation du marché des prestations artistiques supérieures à celles pratiquées en centre d'artistes autogéré.

L'analyse des récits de vie révèle, par conséquent, que sur les sept hommes qui composent notre échantillon, six tiennent des propos qui vont dans le sens d'une expressivité⁴⁶ de leurs conditions d'effectuation du travail. Inversement, sur les cinq femmes qui composent notre échantillon, quatre ont des discours qui vont dans le sens d'une carrière semi-contrainte par leurs conditions d'effectuation du travail.

Les activités déployées par l'ensemble des artistes de notre échantillon sont les mêmes selon la nature expressive ou semi-contrainte des conditions d'effectuation du travail. Ainsi, les artistes qui tendent vers une expressivité de la carrière voient leurs activités artistiques, para-artistiques et extra-artistiques valorisées sur plusieurs marchés de prestations (pluriactivité intensive), leur carrière est rythmée par un enchaînement projet par projet et ils disposent d'une certaine conciliation des temporalités à travers une hybridité contractuelle, que cela soit pour libérer du temps de création en résidence ou en atelier, ou encore pour concilier les temps de travail et ceux consacrés à la famille.

Quant aux artistes dont la conduite de carrière est semi-contrainte, ces derniers évoluent tous en centre d'artistes autogéré et doivent faire face à une charge mentale associée au travail culturel mais également à une précarité matérielle et à un espace réduit pour les temps de création. Il existe par ailleurs une disparité dans l'accès à la conduite d'une carrière expressive

⁴⁶ Pour rappel, une logique d'action expressive rend compte des conduites et des attitudes de l'artiste qui insistent sur la création artistique, sur la diffusion d'œuvres et sur l'attribution de bourses individuelles ou collectives comme autant d'éléments gratifiants d'un point de vue symbolique et économique.

qui se traduit par des critères de différenciations liés au genre et à l'ancienneté, comme en témoigne FRANCISCO qui, au bout de huit ans d'ancienneté, a pu accéder à des critères d'expressivité dans sa carrière tandis qu'il aura fallu dix-sept ans à NELLY pour atteindre le même stade d'expressivité.

Enfin, les données récoltées auprès de notre échantillon d'artiste (cf. : Tableau 2) permettent de supposer que, lorsqu'un artiste prend une charge de travailleur culturel en tant que coordinateur de centre d'artistes autogéré, l'influence de la culture organisationnelle par ce dernier agit positivement sur l'expressivité de la carrière artistique. Il semble néanmoins que le fait d'être fondateur et d'influencer la culture organisationnelle du centre ait un effet négatif sur l'expressivité, comme en témoigne ZOË, qui s'inscrit dans une carrière semi-contrainte.

Compte tenu de la nature très différenciée des itinéraires professionnels et de la reproduction sociale à l'œuvre dans les carrières artistiques, il semble que l'approche biographique et l'analyse des récits viennent compléter les travaux de Menger en apportant des informations détaillées sur les disparités liées au genre dans la carrière artistique.

7.2.2 Pluriactivité de transition et réputation : mobilité statutaire et géographique

Globalement, les activités artistiques et para-artistiques de transition se traduisent, d'une part, par une mobilité géographique où les artistes s'exportent à l'étranger afin de diversifier leur offre et trouver un nouveau marché de prestations et, d'autre part, par une mobilité statutaire où les artistes naviguent entre les temporalités et les rôles : salariés ou autonomes, tantôt artistes, tantôt travailleurs culturels, à la fois collègues, amis et parents.

Nos analyses tendent à montrer que cette pluriactivité de transition, géographique et statutaire, est basée sur des critères expressifs (autonomie, réputation, reconnaissance etc.) et implique une conciliation des temporalités dans trois sphères sociales : la conciliation des engagements contractuels auprès de plusieurs employeurs, la conciliation entre le travail et la vie personnelle, et enfin la conciliation entre les compétences, les connaissances actuelles et la formation continue.

La première sphère sociale revêt une dimension contractuelle dans la mesure où la mobilité entre le statut de travailleur autonome et de salarié correspond à un investissement de l'artiste sur ses chances de réussite et d'ascension dans sa carrière. Classiquement, les artistes de notre échantillon ont recours à la mobilité contractuelle lorsqu'ils souhaitent évacuer les incertitudes associées à la précarité du milieu et lorsqu'ils veulent augmenter leur réputation. L'anecdote de SAMUEL ORTIZ présentée dans les parcours typologiques a en effet révélé que la plupart des risques étaient assumés par l'artiste et que ce travail a augmenté ses compétences de coordination de projet et d'encadrement d'équipes et de prestataires. C'est cette alternance entre des phases de production très exigeantes qui impliquent d'organiser le séquençage des temporalités autour de ces projets et des phases plus autonomes d'agencement expressifs (création, vie de famille, réseautage, etc.) qui est révélatrice de la dimension cyclique de la carrière artistique.

La deuxième sphère sociale concerne la conciliation entre le travail et la vie personnelle. Nos typologies témoignent du caractère central mais différencié que prend la conciliation travail-famille. En somme, le critère d'autonomie (A) et d'expressivité (E) semble exercer une influence sur le caractère plus ou moins contraignant que constitue la conciliation des temps sociaux entre le travail et la famille.

Pour les artistes de la typologie « Instrumentale-Organisationnelle-Stratégique » (IOS), la conciliation travail-famille est en effet perçue comme une charge de travail supplémentaire, tandis que pour les artistes associés aux typologies « Expressives-Autonomes » (EAC, EAS et EIAOSC), les temps consacrés à la famille constituent un soutien relationnel et affectif central. En somme, la famille contribue au maintien des artistes dans leur carrière incertaine, compétitive et précaire car elle constitue un espace social de calme et un facteur de stabilité face au stress qui entoure le monde des arts numériques. Le réseau semble en effet exercer une influence sur la conciliation des sphères de vie comme en témoigne la place centrale que tient la famille d'après les récits de vie des artistes de notre échantillon. La famille y structure en partie le séquençage des activités des artistes dans la mesure où elle amène à concilier les temps de travail et les temps de vie privée. Elle joue également un rôle de soutien financier et de gratification

symbolique qui contribuent au maintien dans la carrière et à la mobilité statutaire et géographique des artistes de notre échantillon

Enfin, la troisième sphère sociale concerne la conciliation entre les compétences et connaissances actuelles et la formation continue. La formation continue apparaît alors comme une stratégie pour faire face au risque d'obsolescence des compétences. Elle peut se faire à la fois sur le terrain via des tâches para-artistiques administratives (MELCHIOR et SKELETOR, EIAOSC), ou en suivant une autoformation via des tutoriels sur internet pour apprendre à se servir d'un logiciel pour un projet précis (FRANCISCO, EAS). Pour d'autres enfin, l'enseignement supérieur a constitué une stratégie de démarcation et de transition de carrière (SAMUEL ORTIZ, EAS).

Singularité des chaînes de valeurs projet par projet, hybridité organisationnelle des centres d'artistes autogérés et pluriactivité de transition des statuts. Comme nous l'avons observé, les chaînes de valeurs évoluent projet par projet et chaque projet fait l'objet de stratégies intensives grâce au séquençage des productions en des modules techniques exploitables au gré des probabilités d'agencement des futures chaînes de valeurs (commande publique, commande privée, collaboration multicentrique, création individuelle etc.).

Par ailleurs, l'analyse approfondie des organismes artistiques de notre échantillon a révélé la nature hybride de ces structures qui, selon l'agencement des acteurs et la nature du projet (commande publique, commande privée, création interne, externe etc.), fait intervenir une pluralité de statuts (travailleurs culturels salariés, travailleurs autonomes artistes, prestataires techniques contractuels etc.).

À cette hybridité organisationnelle succède la modularité technique et statutaire. En somme, les centres d'artistes autogérés ont un statut hybride qui laisse une marge au législateur pour inventer de nouvelles formes de protection sociale et de reconnaissance des instances de représentation collectives. De plus, les centres d'artistes autogérés sont porteurs à l'origine d'un projet démocratique. C'est pourquoi cette structure artistique est porteuse de pistes de réflexions pour repenser la démocratie au travail, c'est-à-dire en permettant de donner une marge de manœuvre supplémentaire aux travailleurs culturels et aux artistes dans le processus de décision.

Il en va de même à l'échelle individuelle comme en témoigne le modèle organisationnel du collectif artistique où les stratégies adoptées par les fondateurs de COLL1 répondent à la chaîne de valeur produite par le projet, c'est-à-dire à l'interaction entre les clients de COLL1 et les fondateurs. En d'autres termes, les fondateurs ajustent le déploiement de leurs statuts et de leurs activités en fonction des modalités organisationnelles propre à chaque projet et dépendamment de la phase de réalisation de celui-ci. Par exemple, dans la phase de préproduction, les fondateurs de COLL1 peuvent déployer tour à tour des ressources financières, matérielles ou leur propre force de travail pour engager une collaboration avec un client. À un autre moment du projet, ils peuvent être amenés à être tout à tour les employeurs de prestataires externes auxquels ils font appel et qu'ils dirigent, ils peuvent également jouer le rôle d'intermédiaire entre le client et leur agent de production tout comme ils peuvent être employés et subordonnés à leur donneur d'ordre, c'est-à-dire le client.

Nous constatons ici que les fondateurs de COLL1 agissent à eux-seuls comme une micro-organisation dans la mesure où le lien de dépendance et de subordination circule au gré du développement du projet. En d'autres termes, la commande hiérarchique et les rapports de pouvoir circulent selon l'étape de développement du projet.

De la même manière, les artistes-employées qui exercent chez CAA1 ont un statut de salarié mais, comme l'usage de ce type de poste veut que les contrats soient à temps partiel, la rémunération perçue par ce travail comparativement au travail bénévole effectivement réalisé accroît la relation de subordination au centre bien qu'il existe des mécanismes de régulation et des zones de latitude décisionnelle qui compensent cette aliénation relative.

Enfin, en ce qui concerne la fondatrice du centre d'artistes autogéré CAA1, cette dernière n'est pas non plus un employeur classique dans la mesure où elle est tributaire des modalités d'utilisation du financement apporté par les conseils des arts ce qui limite les marges de manœuvre qu'elle pourrait apporter pour diminuer sa propre dépendance à la structure et celle de ses employés.

Forts de ce constat, le statut de travailleur autonome ou de créateur, qui suppose le contrôle et la maîtrise des moyens de productions sur toute la chaîne de réalisation, se révèle

insuffisant dans la mesure où il donne lieu à des situations d'aliénation multiforme. Si ces situations de domination sont ponctuelles, elles n'en sont pas moins récurrentes et la liberté de contracter avec de multiples employeurs que contient la pluriactivité n'enlève en rien la subordination inhérente à ces multiples employeurs. Enfin, malgré le caractère ponctuel de chaque projet et de chaque situation de subordination, nos constats et analyse ont mis en évidence le fait que, dépendamment du contexte, un même artiste peut endosser tour à tour le statut d'employeur, d'intermédiaire et d'employé selon le degré d'autonomie dont il dispose.

7.2.3 Précarité et activités défensives : rétributions symboliques et couverture du risque de sous-emploi

L'utilisation défensive des activités artistiques et para-artistiques apparaît comme une stratégie de protection face à l'incertitude générée par la seule activité de création. Les artistes déploient donc un panel d'activités para-artistiques défensives (enseignement, coordination d'un centre d'artistes autogéré, design graphique, etc.) qui, en plus d'apporter un revenu de façon régulière, constituent un moyen de rester en socialisation constante et d'actualiser les connaissances et les compétences de façon continue. Une autre modalité défensive de la pluriactivité adoptée par les artistes « citoyens » se traduit par une collaboration avec certains prestataires récurrents répondant à un appariement sélectif. Ce dernier répond en fait à une stratégie de réduction des risques socioéconomiques associés à l'incertitude quant aux compétences des individus et au manque de ressources de création.

Le déploiement de la pluriactivité défensive prend donc trois formes : l'hybridation des productions artistiques et la nécessité de recourir à un mécanisme de protection, l'ajustement du niveau de réputation avec le niveau de rendement et enfin le recours à des structures d'emploi intermédiaires.

L'hybridation des productions artistiques constitue la première forme défensive et passe en effet par une proximité très forte entre les tâches déployées dans l'activité de création et dans l'activité de travail à la fois en ce qui concerne les conditions d'effectuation de ce travail et sa dimension expressive. Les activités artistiques peuvent avoir une valeur défensive lorsque les conditions d'emploi, de propriété intellectuelle et de rémunération (institutions, client,

résidence, etc.) suivent le même processus d'effectuation du travail que les activités de création personnelle. Loin de vouloir réduire la dimension défensive des activités de création à l'alignement des emplois alimentaires sur la chaîne de valeur de l'acte créateur, nous constatons néanmoins qu'il existe une hybridation des productions artistiques au gré des commandes, tantôt artistiques, tantôt alimentaires. La marge d'action et de contrôle se situerait donc dans l'auto-attribution par l'artiste de la valeur artistique, esthétique et prestigieuse de son travail, quelle qu'en soit la finalité. Dès lors que l'aspect expressif des conditions d'effectuation du travail est complété et quelle que soit la finalité du travail (alimentaire ou prestigieuse), les activités artistiques peuvent avoir une valeur défensive du moment que le travail est fidèle aux valeurs expressives de l'artiste.

Une deuxième forme de pluriactivité défensive concerne l'ajustement du niveau de réputation avec le niveau de rendement⁴⁷. En cela, le fait d'animer des ateliers de formation et d'autres activités para-artistiques et artistiques vise, d'une part, à maintenir stable le niveau de réputation et, d'autre part, à diminuer les risques de sous-emploi pour l'artiste et pour le centre. Ces activités para-artistiques d'enseignement peuvent être qualifiées de défensives car elles permettent d'actualiser les connaissances, de diversifier les productions artistiques et de maintenir le niveau de réputation.

Une troisième forme de la pluriactivité défensive consiste à recourir à des structures d'emploi intermédiaires et le fait de travailler chez CAA1 constitue une stratégie défensive de démarcation⁴⁸. Compte tenu de l'organisation hybride et orientée par des objectifs cumulatifs, les activités artistiques et para-artistiques défensives déployées par le COLL1 (MELCHIOR et SKELETOR) constituent un cas spécifique. La volonté d'indépendance à l'égard des acteurs institutionnels classiques et dominant génère en effet beaucoup d'incertitudes et explique, en partie, le déploiement d'une série de stratégies défensives. Un exemple de stratégies défensives évoquées dans les résultats réside dans la création d'un montant de secours (un « *buffer* »), qui

⁴⁷ Pour SIDDHARTHA, travailler à OBNL1 constitue un compromis entre la dépendance institutionnelle manifeste et un accès privilégié à des conditions matérielles (technologie) et humaines (soutien technique) pour ses projets personnels et ceux qu'il dirige pour OBNL1. Le maintien de ZOÉ au CAA1 constitue un compromis entre le niveau de réputation qu'elle a acquis au fil des ans et la conduite d'activités para-artistiques défensives.

⁴⁸ C'est précisément pour cet aspect défensif qu'ANNA a postulé pour travailler en centre d'artistes autogéré. Pour elle, le CAA1 constitue une forme de travail intermédiaire qui se situe entre le modèle des entreprises privées et celui organisé en concours d'appels par projet financés par la demande publique.

permet à la fois de rembourser sur une base annuelle le travail gratuit accumulé et de réaliser des investissements à moyen terme (ex : projets) ou à long terme (espaces de travail, matériel, etc.). Malgré leur isolement vis-à-vis des mécanismes institutionnels de socialisation des risques, les artistes du COLL1 absorbent le risque associé à leur création et se le répartissent de façon égale, tout comme la propriété intellectuelle et les droits d'auteurs. Enfin, l'externalisation ponctuelle à des « *go-to-guy* » constitue une stratégie défensive puisqu'elle limite le risque d'obsolescence technologique et de maintenance.

7.3 Le réseau façonne l'organisation du travail par projet et la valeur productive de la pluriactivité

À l'intérieur de ce dispositif modulaire des activités déployées projet par projet, l'organisation par projet semble façonner à la fois la nature (artistique, para-artistique, extra-artistique) et l'utilisation (intensive, de transition, défensive) de ces activités. L'analyse de nos typologies révèle également que le réseau tend à exercer une influence sur la réputation, c'est-à-dire sur les qualités individuelles des artistes perceptibles par les acteurs du monde de l'art.

En nous basant sur l'importance accordée au réseau par les artistes de notre échantillon, nous constatons que *le réseau façonne l'organisation du travail par projet et la valeur contraignante et productive de la pluriactivité*. En analysant les typologies des parcours artistiques, nous rendons compte des variations de la valeur productive des activités déployées par les artistes et la place centrale que joue la mobilisation du réseau. Le déploiement de ce dernier, selon le type de carrière, permet d'ailleurs de qualifier d'économie relationnelle le marché des prestations artistiques en arts numériques.

7.3.1 Les réponses à l'incertitude : soutien du réseau et activités intensives

Afin de gagner du temps les artistes ont recours à une première stratégie qui consiste à segmenter leurs créations en une base de données conceptuelle et esthétique. Ainsi, selon le projet du moment, ils piochent, modifient et réinventent les séquences de projets préexistantes. Cette stratégie témoigne d'un usage intensif de leurs créations et leur permet, d'une part, d'aller à l'essentiel plutôt que de passer par un certain nombre d'étapes intermédiaires para-artistiques.

D'autre part, cet usage intensif des contenus favorise un meilleur ajustement à la demande des clients ou des appels à projets. Cette utilisation intensive des contenus créatifs répond donc à la logique des chaînes de valeurs présentée précédemment, soit à un ajustement prototypique et modulaire des projets en fonction des commandes.

Une deuxième stratégie consiste à mobiliser le réseau ainsi que les activités artistiques et para-artistiques. L'objectif de cette utilisation intensive varie selon que les artistes s'inscrivent dans une carrière stratégique, citoyenne ou stratégique et citoyenne. En ce qui concerne les artistes qui suivent une carrière « Stratégique », ceux-ci expliquent leur usage intensif des activités artistiques et para-artistiques par la potentielle valorisation de la réputation et l'augmentation des chances de réussite et d'intégration professionnelle dans le monde de l'art. Pour certains, la participation à plusieurs événements de diffusion peut potentiellement augmenter leurs chances de réussite, à condition de soigner leur « image de marque » : « *My name is my business* » (FRANCISCO). Pour d'autres, la dimension intensive de ces activités passe par la valorisation du travail de création artistique dans plusieurs sphères professionnelles, par exemple au cours d'événements municipaux ou provinciaux telles que les Soirées Composite, ou de résidences de création nationales et internationales

Les artistes qui suivent une carrière citoyenne voient dans l'utilisation intensive des activités artistiques et para-artistiques une occasion d'utiliser le réseau comme un espace de socialisation qui permet d'accumuler des informations pertinentes et des expériences professionnelles ou associatives. Le cas du groupe « Expressif, Organisationnel, Citoyen » a valeur d'exemple dans la mesure où tous les artistes de cette typologie siègent à au moins un conseil d'administration et sont membres de plusieurs centres d'artistes autogérés.

Quant à MELCHIOR et SKELETOR, ceux-ci adoptent une carrière moins dichotomique que cumulative et utilisent de façon intensive leurs activités artistiques et para-artistiques dans une perspective à la fois stratégique et citoyenne. En effet, si le démarchage de nouveaux clients est un moyen pour eux de réduire l'incertitude économique et productive, les modalités de recrutement des prestataires et les clients qu'ils vont contacter s'inscrivent globalement dans une logique de solidarité envers la communauté artistique selon des critères expressifs de *sensemaking*.

7.3.2 Variation typologique de la valeur productive des activités et influence du réseau

Comme nous avons pu le constater, les artistes sont pris dans des chaînes de valeurs et des relations de travail hybrides et complexes qui, face à l'incertitude quant aux chances de réussite, amènent les artistes à augmenter leur charge de travail presque indépendamment du revenu généré. Les artistes s'inscrivent donc dans un système d'emploi où le travail semble être effectué à perte tant les revenus perçus sont maigres. Or, ce « travail gratuit » constitue un investissement personnel de l'artiste initié à partir d'un raisonnement probabiliste, qui consiste à attendre des rétributions symboliques de la part du milieu. Ces rétributions peuvent se traduire par des échanges de services, de savoirs ou de temps sous une forme intellectuelle, technique ou relationnelle. Toute activité a priori non productive est, de fait, porteuse de potentialités latentes. Il convient néanmoins de définir la distinction que nous posons entre les activités productives et les activités non-productives.

Les activités productives regroupent, globalement, les modalités d'expression de la pluriactivité, soit la somme des activités artistiques (ex : création), para-artistiques (ex : enseignement) et extra-artistiques (toute activité extérieure au monde de l'art). Quant aux activités non productives, celles-ci sont définies par tout ce qui est à côté du travail rémunéré, c'est-à-dire le bénévolat et toutes les activités non rémunérées qui sont néanmoins nécessaires et de plus en plus inégalement distribuées.

Il convient alors de situer, parmi les artistes de notre échantillon, la répartition de la valeur plus ou moins productive des activités. Autrement dit, quelle est la part entre les trois activités productives et comment celles-ci sont-elles distribuées vis-à-vis des activités non-productives ? Nous allons à présent tenter de répondre à cette question pour chacune de nos typologies (cf. : Tableau 5).

À la lumière du Tableau 5, nous constatons de prime abord que la quasi-totalité des activités artistiques (intensives, de transition et défensives) détiennent une valeur productive, que l'utilisation intensive des activités artistiques et para-artistiques amène ces activités à

obtenir une valeur productive et que l'organisation par projet et le réseau ont une position ambivalente à l'égard de leur valeur plus ou moins productive.

Nous observons ici trois phénomènes qui font la synthèse de ces constats et permettent de situer la valeur plus ou moins productive des activités déployées par les artistes de notre échantillon en fonction de leur appartenance aux typologies de carrière préalablement construites. Si ces trois phénomènes mettent essentiellement en perspective les typologies en fonction de la valeur non-productive des activités, la valeur productive de celles-ci sera abordée plus loin lorsque nous aborderons les réponses à la pluriactivité contrainte.

Le premier phénomène renvoie à l'ambivalence de l'organisation par projet où les modalités de carrières « Expressives » et « Autonomes » (EAC et EAS) situent cette organisation par projet dans des activités qui sont non-productives. Inversement, lorsque les modalités de carrières sont « organisationnelles », l'organisation par projet passe à un mode productif. De plus, l'organisation par projet est d'autant plus présente lorsqu'artiste évolue en contexte « Instrumental » et « Organisationnel », car ces activités sont à la fois productives et non productives. Nous supposons que cette double dimension, productive et non productive, des activités d'organisation par projet incombe à l'écart entre le travail prescrit et le travail réel. Le travail prescrit renvoie en effet aux tâches formellement définies. Or, la présence de la dimension « organisation par projet » dans la partie non-productive des activités renvoie au travail gratuit effectué par les artistes du groupe « Instrumental, Autonome, Stratégique », c'est-à-dire toutes les tâches informelles d'installation du matériel et de toutes les heures supplémentaires effectuées pour réaliser les objectifs par projets que le faible taux horaire et le salaire à temps partiel ne couvrent pas. Les artistes qui évoluent en contexte « Organisationnel » et « Citoyen » sont donc protégés de ce travail gratuit grâce à la force structurante du réseau et à leurs activités para-artistiques de transition. Ces dernières favorisent en effet la mobilité statutaire qui permet de compenser la charge mentale associée à ce travail gratuit grâce à des mécanismes de gratification symbolique de nature expressive, comme le fait de mener des activités de création ou d'encadrement artistique.

Un deuxième phénomène tient à la dimension ambivalente du réseau. Comme évoqué dans la revue de littérature, nous utilisons le concept de réseau dans le double sens qu'en donne

P-M Menger, soit « stimuler la production concurrente d'innovation et la quête individuelle d'originalité, d'une part », et « abriter les individus des conséquences les plus perturbatrice de l'accroissement de la concurrence, d'autre part » (Menger, 2009a : 822-823).

De façon générale, l'hypothèse de la double fonction ambivalente du réseau est validée par les typologies que nous avons établies. Parmi les fonctions essentielles de socialisation et de protection contre les risques et l'incertitude, la famille apparaît comme une composante centrale du réseau des artistes, toute typologie confondue. La famille joue, tour à tour, un rôle de ressources matérielles et symboliques en amont de la socialisation, comme l'illustrent les typologies « Expressives, Autonomes, Stratégiques » et « Expressives, Organisationnelles, Citoyennes ». La famille tient également un rôle en aval de la socialisation au regard des typologies « Expressives, Autonomes, Stratégiques » et « Instrumentales, Organisationnelles, Stratégiques ».

Pour les artistes dont le travail culturel ou alimentaire est lié à des créations personnelles, la qualité de l'information reçue a un effet cumulatif sur les chances de réussite. Compte tenu de la complexité matérielle, technologique et humaine, il est en effet difficile pour les artistes de contrôler les modalités de production et de diffusion sans avoir recours à des calculs probabilistes et incertains. C'est pourquoi la socialisation professionnelle permet d'accéder à des informations qualitatives approfondies qui, de façon cumulative, permettent à l'artiste d'effectuer des appariements sélectifs afin d'augmenter ses chances de succès. Ce point de notre analyse fait d'ailleurs écho aux travaux de P-M Menger.

Lorsqu'il s'agit d'artistes « Citoyens », le réseau a davantage une fonction symbolique que de production, notamment en ce qui concerne la conciliation des sphères de vie et des ressources personnelles. Contrairement aux artistes qui mènent leur carrière de façon stratégique, les artistes qui s'inscrivent dans une carrière citoyenne accordent davantage d'importance aux dimensions relationnelles et affectives du réseau qu'aux dimensions économiques, contractuelles et instrumentales, dans la mesure où le réseau se situe dans la partie non-productive des activités qu'ils déploient. Nous constatons en effet que les artistes du groupe « Expressif, Autonome, Citoyen » accordent tous du temps à la famille suite à l'expérience de la parentalité (maternité, éducation, enfants en bas âge, etc.).

Si cette expérience n'a pas d'impacts productifs sur leur carrière, tous les artistes du groupe EAC ont évoqué un changement dans la répartition des temporalités et le séquençage de leurs activités suite à l'expérience de la parentalité, notamment en ce qui concerne le temps consacré à la rédaction des demandes de financement et à l'utilisation des cachets de soutien à la création. Tous les artistes du groupe « Expressif, Autonome, Citoyen » ont également évoqué leurs implications au sein des centres d'artistes autogérés, que ce soit par le travail culturel de coordination ou l'engagement citoyen en siégeant au conseil d'administration. Or, si ces activités ne sont pas très productives au sens de la rémunération, elles sont cependant hautement symboliques dans la mesure où elles permettent, d'une part, d'entretenir leur réputation et de nourrir de potentielles collaborations au sein de leur réseau et, d'autre part, d'accéder à des informations pertinentes pour engager de nouvelles activités de transition afin de rester compétitif et se maintenir dans la carrière.

Quant aux carrières « Stratégiques », la fonction du réseau a une double valeur productive et non-productive. Elle est productive dans la mesure où le réseau favorise la reconnaissance statutaire des qualités professionnelles de l'artiste, et elle est non-productive dans la mesure où la socialisation et le réseautage ont moins d'impacts productifs directs que symboliques et à long-terme. Ainsi, à travers des événements de relations publiques et de socialisation ponctuelle, le réseau a une valeur productive pour la typologie « Instrumentale, Autonome, Stratégique » puisqu'il favorise l'obtention de contrats de travail culturel et de résidences, de partenariats institutionnels ou d'appels à projets. Enfin, et au même titre que pour les artistes aux carrières « Citoyennes », le réseau a aussi une fonction symbolique et non-productive comme en témoigne la socialisation en amont du monde de l'art par la famille, la conciliation travail-famille ainsi que le soutien des amis et collègues proches, qui se traduisent par l'échange réciproque d'informations pertinentes pour engager des activités de transition afin de se maintenir dans la carrière.

Le troisième et dernier phénomène présente les activités para-artistiques non-productives mobilisées par les artistes qui ont une conduite « autonome » ou « organisationnelle » de leur carrière. Nous observons en effet que la nature plus ou moins autonome du travail influence la mobilisation d'activités para-artistiques non-productives.

Lorsque les artistes déclarent mener une carrière de façon « Autonome », leurs récits de vie mettent en évidence le recours à des activités para-artistiques de transition non-productives mais hautement symboliques.

Quant aux artistes qui déclarent mener une carrière « Organisationnelle », leurs récits de vie mettent en évidence le recours à des activités para-artistiques défensives non-productives et associées à la fonction de socialisation du réseau. Ces activités passent notamment par la recherche d'emploi, ou par l'engagement envers la communauté artistique, comme le fait de siéger au conseil d'administration de la copropriété du lieu de vie de l'artiste ou de rester en lien avec la communauté des centres d'artistes autogérés.

D'après l'examen des activités productives et non-productives que nous avons réalisées, il apparaît que la pluriactivité constitue un système hybride d'effectuation du travail où une même activité (artistique, para-artistique, extra-artistique) peut avoir un usage intensif, transitif ou défensif. Ces activités sont également porteuses d'une logique économique comme en témoigne l'usage de celles-ci, tantôt productif et marchand tantôt non productif et symbolique. C'est donc la valeur attribuée à ces activités par les artistes ainsi que la mobilisation du réseau et l'inscription dans des économies relationnelles qui révèlent, projet par projet, le type de carrière dans lequel les artistes s'inscrivent.

CONCLUSION

« L'art est une démonstration dont la nature est la preuve »

(George Sand, *François le Champi*, 1848)

De l'importance d'étudier les conditions d'effectuation du travail artistique : formes d'emploi et généralisation

Notre enquête empirique sur le monde des arts numériques montréalais rend compte des conditions d'effectuation du travail artistique. L'analyse de nos résultats suggère, d'une part, que l'effectuation de ce travail semble dépendre de la nature individuelle et collective du projet, et fait état, d'autre part, du paradoxe que constitue le secteur des arts numériques. D'après nos observations et entrevues compréhensives, si les artistes sont capables de mobiliser des ressources « sociales » nombreuses, celles disponibles dans les C.A.A sont structurellement faibles et les conditions technologiques nécessaires à la création artistique numérique sont, elles, très dispendieuses.

De cette façon, les étapes de réalisation d'un projet en arts numériques mobilisent des ressources technologiques très complexes et onéreuses qui requièrent une expertise et des compétences informatiques dont doit disposer l'artiste à défaut de les confier à des prestataires externes. Le contexte technologique complexe et onéreux contraint donc, dans une large mesure, les artistes à s'inscrire dans des réseaux d'organismes artistiques pour accéder à ces ressources.

Les caractéristiques organisationnelles d'un projet témoignent d'une nature désagrégée, divisées en de multiples tâches à effectuer simultanément, et tendent à montrer que le travail dans les arts numériques correspond à un système modulaire où chaque projet est porteur de sa propre chaîne de valeurs et, par conséquent, de conditions d'effectuation et de relations de travail à chaque fois contingentes.

Les artistes qui ne disposent pas des ressources économiques ou relationnelles suffisantes et qui souhaitent accéder aux organismes artistiques (centres d'artistes, organismes à but non lucratifs, collectifs d'artistes) ont alors recours à de la pluriactivité, c'est-à-dire qu'ils déploient un ensemble d'activités artistiques, para-artistiques et extra-artistiques. Ces activités

ont une fonction utilitaire car elles permettent le réemploi séquentiel d'un même contenu dans le cadre de plusieurs prestations (valeur intensive). Elles favorisent aussi une mobilité géographique et statutaire en termes de réputation (valeur de transition) et permettent à l'artiste de se protéger du risque de sous-emploi et de précarité (valeur défensive). C'est pourquoi les artistes sont amenés à diversifier leurs sources de revenus et à négocier leur force de création artistique sous des formes variées (consultations, prestations artistiques, etc.). En somme, le manque de ressources et le caractère ponctuel, délimité, le temps d'un projet, contraint les artistes à recourir à de la pluriactivité.

L'analyse de nos résultats a permis de qualifier cette valeur contrainte de la pluriactivité selon la nature (artistique, para-artistique, extra-artistique) et la fonction (intensive, de transition, défensive) des activités déployées. Notre enquête met en évidence l'existence d'un système d'emploi hybride organisé sur la base d'une tension permanente entre, d'une part, le niveau d'autonomie et d'expressivité des activités déployées et, d'autre part, le niveau de contrainte et de subordination des conditions d'effectuation du travail par projet. Il ressort que la pluriactivité défensive est la forme la plus contrainte et contient le plus de disparités liées au genre sur le plan de la reproduction sociale. Moins contraignante mais tout aussi productrice d'incertitudes, la pluriactivité de transition fait l'objet d'une hybridation des statuts au gré des offres de financements et des contrats de travail tantôt artistiques, tantôt para-artistiques. La diversité des rôles et des statuts apparaît alors comme un facteur d'attraction à la pluriactivité pour les artistes.

Enfin, les activités strictement artistiques sont généralement effectuées dans un cadre individuel et constituent une réponse à l'incertitude. Les activités artistiques semblent constituer un refuge, un temps pour soi, sans contraintes et expressif face au cadre contraignant et incertain du travail alimentaire déployé dans les activités para-artistiques (centre d'artistes, enseignement) ou extra-artistiques.

Si notre recherche sur les conditions d'effectuation du travail dans les arts numériques permet de documenter le champ plus vaste des carrières intellectuelles et immatérielles, le travail artistique s'est métamorphosé et il convient de dresser quelques hypothèses sur la nature de ces métamorphoses. Nous identifions trois axes d'analyse qui rendent compte de ces mutations du

travail. Le premier se situe à une échelle institutionnelle et rend compte de l'influence structurelle des instances publiques sur le financement et la représentation collective du milieu des arts numériques. Le deuxième axe d'analyse est organisationnel et renvoie aux expérimentations organisationnelles que constituent les centres d'artistes autogérés et les collectifs d'artistes. Enfin, le troisième axe restitue au niveau individuel les variations typologiques des carrières artistiques de notre échantillon. Il montre dans quelle mesure l'expressivité, la nature collective/individuelle du projet et l'engagement stratégique/citoyen dans des projets contribuent à la compréhension des conditions d'effectuation du travail artistique face aux multiples pressions à la différenciation et à la concurrence que le monde des arts numériques impose aux artistes.

Enjeux de pluralisme des institutions dans les dispositifs de financement et de représentation

Le niveau institutionnel permet d'envisager les enjeux de représentation collective propres au monde des arts numériques. En effet, si le CARFAC et le RAAV sont les seules organisations fédérales et provinciales accréditées, ce monopole de représentation fait de l'ombre aux multiples associations sectorielles qui contribuent, elles aussi, pour une large part à la représentation et à l'amélioration des conditions d'effectuation du travail artistes dans le monde des arts numériques.

Notre enquête montre également la place centrale des conseils des arts qui semblent structurer institutionnellement les mécanismes de régulation du marché des prestations artistiques. Si ce fait est peu surprenant, il est néanmoins inédit que les acteurs publics de soutien aux arts structurent l'effectuation du travail par projet d'un point de vue intellectuel (nature du projet), technique (outils nécessaires) et humain (recours à des prestataires, soutien technique en centre d'artistes, etc.). Par des effets de pilotage du financement et de formatage des conditions d'organisation et d'effectuation du travail, les conseils des arts structurent les modalités de candidature. Cette structuration se traduit pour les artistes au moyen de projets de distinction (prix, bourses, concours etc.) et pour les organismes artistiques par des dispositifs de soutien (frais de fonctionnement, projets, médiation culturelle etc.) dont le financement est

ponctuel ou étalé sur une base annuelle ou pluriannuelle. Cela a pour conséquence une mise en concurrence interindividuelle des artistes, une interdépendance fonctionnelle de leurs compétences et une interdépendance contractuelle projet par projet.

Par ailleurs, les dispositifs de soutien publics aux arts numériques sont particulièrement orientés vers des organismes artistiques hautement institutionnalisés. En effet, si les centres d'artistes autogérés bénéficient d'une panoplie d'offres de soutien (fonctionnement, médiation culturelle, services matériels et techniques etc.), ce n'est pas le cas des collectifs d'artistes moins structurés. Au regard des témoignages récoltés sur notre terrain d'enquête, les collectifs d'artistes sont moins susceptibles de répondre aux critères d'accès au financement public dans la mesure où ils ne planifient pas leurs projets sur une base pluriannuelle contrairement, par exemple, aux centres d'artistes autogérés. Malgré les gains symboliques en réputation et en prestige qu'apportent les prix et bourses, il apparaît que ces distinctions honorifiques décernées par les conseils des arts procurent des gains économiques bien moindres comparativement au temps et à l'énergie investis dans le projet par les artistes.

Enjeux d'expérimentation dans les formes d'organisation collective du travail

Le centre d'artistes autogéré : une première forme d'expérimentation organisationnelle.

Sorte d'intermédiaire entre le monde de l'art et le monde de l'entreprise, les centres d'artistes autogérés favorisent autant la dimension expressive de la carrière des artistes qu'elle contraint ces derniers à effectuer un travail gratuit visant à alimenter la réputation du centre. Le travail par projet en centre d'artistes autogéré est le lieu d'une économie relationnelle où, en échange des prestations offertes par le centre (location d'espaces et soutien technique, consultations et expertises conceptuelles/intellectuelles), les artistes membres du centre s'engagent à effectuer des prestations relationnelles telles que la participation au conseil d'administration ou l'organisation d'évènements de diffusion.

Néanmoins, malgré le caractère contraignant de ces activités, les artistes bénéficient eux aussi de la réputation et du réseau professionnel du centre. De cette façon, les activités liées au rayonnement, essentiellement para-artistiques, constituent un facteur de socialisation, de formation et d'intégration professionnelle pour les artistes.

L'étude de cas d'un centre d'artistes autogéré typique (le CAA1) que nous avons menée dans notre enquête révèle une tension permanente entre l'aspiration à l'autonomie des artistes pour se maintenir dans le monde de l'art et le caractère subordonné de la relation de travail qui relie les artistes qui travaillent en centre d'artistes autogéré avec les fondateurs. Les fondateurs du CAA1 apparaissent en effet comme les donneurs d'ordres principaux et l'autonomie décisionnelle fait le plus souvent l'objet d'un contrôle par les fondateurs. Dans cette perspective, le centre d'artistes autogéré apparaît comme un quasi-employeur et illustre la limite de cette expérimentation organisationnelle.

Le collectif artistique : une deuxième forme d'expérimentation organisationnelle.

Une deuxième forme d'expérimentation organisationnelle a été étudiée par l'analyse approfondie d'un collectif d'artiste (le COLL1). En regroupant les témoignages de ses fondateurs, l'analyse organisationnelle du COLL1 a révélé la volonté d'une plus grande autonomie à l'égard des institutions du monde des arts numériques. L'objectif des fondateurs était de produire leurs propres chaînes de valeurs en allant démarcher par eux-mêmes leurs prestataires, leurs clientèles (médiation culturelle, entreprises, concerts etc.) et leur technologie. Le caractère modulaire des projets est alors transposé à l'échelle de l'organisation du COLL1, en ce sens que les fondateurs ajustent leurs stratégies de développement économique en fonction des conditions d'offre et de demande de projets des différentes parties prenantes de leur réseau. Les plateformes numériques amènent les artistes dans une situation de producteur de biens et de subordination à l'égard des donneurs d'ordres.

Enjeux individuels relatifs aux conditions d'effectuation du travail artistique

L'échelle individuelle semble alors pertinente pour saisir la complexité des chaînes de valeurs à l'œuvre dans le contexte de travail des artistes. L'analyse typologique des carrières artistiques de notre enquête tend à montrer que la valeur productive de l'organisation du travail par projet et de la pluriactivité dépend des logiques d'actions (tantôt expressives ou

instrumentales⁴⁹, tantôt autonomes ou organisationnelles⁵⁰, tantôt citoyennes ou stratégiques⁵¹) déployées par les artistes. C'est en effet moins la nature (artistique, para-artistique, extra-artistique) et l'utilisation (intensive, de transition, défensive) que les représentations (expressives, autonomes, citoyennes) accordées aux activités déployées par les artistes qui influencent la valeur productive du travail.

Orientées par ces logiques d'actions, les carrières individuelles des artistes de notre échantillon font apparaître le rôle central de la conciliation des sphères sociales. Les artistes doivent en effet répondre à une conciliation sur le plan statutaire et juridique (conciliation du lien de subordination avec de multiples employeurs), mais aussi sur le plan du projet qui nécessite d'actualiser des compétences et connaissances spécifiques (conciliation entre la formation initiale et la formation continue) et sur le plan personnel (conciliation travail/famille). Or, d'après nos résultats, les artistes affiliés à la dimension « citoyenne » de nos typologies déploient davantage leurs activités en fonction de critères de conciliation travail/famille que ceux qui évoluent dans une carrière stratégique. Par conséquent, l'organisation par projet tient, dans notre échantillon, une position ambivalente quant à sa valeur productive qui semble dépendre de la nature plus ou moins citoyenne des parcours artistiques.

Enfin, notre analyse typologique a révélé l'existence d'une reproduction sociale liée aux disparités de genre : sur les cinq femmes artistes qui composent notre échantillon, quatre travaillent en centre d'artistes autogéré et déclarent mener une carrière contraignante (Tableau 2). Ce constat contraste avec leurs homologues masculins qui déclarent mener leur carrière essentiellement de façon individuelle et expressive.

⁴⁹ Une logique d'action expressive rend compte des conduites et des attitudes de l'artiste qui insistent sur la création artistique, sur la diffusion d'œuvres et sur l'attribution de bourses individuelles ou collectives comme autant d'éléments gratifiants d'un point de vue symbolique et économique. Inversement, une logique d'action instrumentale reflète une carrière artistique orientée vers des conduites visant à construire et maintenir des conditions matérielles minimales dans l'effectuation du travail.

⁵⁰ Une logique d'action autonome renvoie au fait que l'artiste mène sa carrière individuellement, ou tout au plus dans un collectif d'artistes, tandis que la logique d'action organisationnelle concerne les artistes qui lient leur carrière à un centre d'artistes autogéré ou à un OBNL artistique.

⁵¹ Les logiques d'actions citoyennes renvoient aux conduites de solidarité et de socialisation des risques déployées par les artistes tandis que celles qui sont stratégiques renvoient aux artistes agissant dans leur propre intérêt.

C'est donc moins les formes de pluriactivité déployées que le contexte autonome/subordonné et collectif/individuel du travail par projet qui permet de qualifier la valeur plus ou moins expressive/contrainte des conditions d'effectuation du travail dans le monde des arts numériques.

Travail artistique et protection sociale : vers un nouveau statut ?

Un dernier axe de réflexion concerne la protection sociale des artistes. La conciliation travail-famille et les cotisations assurantielles, des régimes de retraite et de protection sociale sont apparus comme les principales sources d'anxiété et de charge mentale parmi les artistes de notre échantillon, de façon plus prononcée parmi les femmes. S'il existe bien des systèmes de portage salarial, plusieurs des artistes ont mentionné l'aspect discontinu des revenus tirés de leurs activités ce qui rentre en conflit avec l'aspect progressif des courbes de cotisations dans un régime salarié classique. Il y a donc là un enjeu juridique et de politiques publiques.

Les cotisations sociales portent également un enjeu fiscal où l'intérêt pour les artistes serait de passer d'un mode catégoriel à une logique individuelle universalisante qui pourrait s'appliquer à l'ensemble des travailleurs autonomes prestataires de services et de biens immatériels (culturels, académiques, expertises etc.). Ce dernier point soulève le fait que le modèle de la micro-entreprise semble s'imposer dans le secteur du travail artistique en arts numériques. Créer un statut de « non-salarié », de « travailleur autonome dépendant » ou de « non-salarié dépendant », permettrait alors d'intégrer les travailleurs autonomes à l'ensemble de la population active, majoritairement salariée, et de mettre en place un système de cotisation solidaire qui passerait par l'impôt sur les activités. Le modèle de la coopérative semble constituer un compromis institutionnel qui intègre ces dualités comme en témoigne le cas du COLL1 qui a utilisé des conduites de carrières cumulatives et non dichotomiques, ou le centre CAA1 qui compte aujourd'hui s'orienter vers ce type d'organisation.

Il convient alors de se demander si les institutions, publiques et privées, soutenant les artistes et les organismes artistiques, seraient prêtes à maintenir leur financement sans pour autant imposer de critères normatifs qui toucheraient la capacité de ces artistes à s'organiser et à effectuer leur travail de façon autonome. Sans quoi le phénomène d'institutionnalisation des

centres d'artistes autogérés risque de se répéter et bloquer, à nouveau, la capacité d'expérimenter de nouvelles formes d'organisation et d'effectuation du travail.

Influence biographique et compréhension du travail artistique : des outils méthodologiques adéquats

Le travail artistique constitue un champ d'étude spécifique qui nécessite une approche et des outils adéquats. Au fil de notre enquête et des résultats que nous avons analysés, il apparaît que le champ d'étude du travail des artistes nécessite une compréhension fine des processus de création et de production avant de pouvoir accéder au processus d'organisation et d'effectuation du travail artistique. Dès les étapes de pré-enquête, nous avons constaté l'importance de nous doter d'outils méthodologiques qui permettent d'accéder à un niveau d'observation microsociologique, c'est-à-dire celui des tâches de travail en actes et des carrières individuelles.

La biographie et les récits de vie comme matériau de recherche. On l'a vu, l'explication, la description et la dimension cumulative de l'accès aux données empiriques font de l'approche biographique et des récits de vie une méthode compréhensive. Le récit de vie permet en effet de prendre une perspective critique à travers l'observation des différenciations interindividuelles sur les stratégies, les chances de réussite et le positionnement des artistes sur la chaîne de valeur, et les liens de subordination qui en découlent. Ils permettent de dépasser les liens de collaboration trop fonctionnalistes au profit d'une approche plus relationnelle qui intègre la dimension humaine des parcours de vie (accidents familiaux, maladies, etc.).

Un autre risque auquel nous avons été confronté était d'isoler les entretiens entre elles, que chaque cas soit différent et que cela soit difficile de monter en généralité. L'enjeu majeur de la montée en généralité a donc consisté à organiser de manière conceptuelle les données empiriques. C'est pourquoi, après avoir retranscrit les *verbatim*, nous avons réorganisé les extraits d'entrevue en les répartissant dans les parties et sous-parties du guide d'entrevue qui nous semblaient appropriées. Ce même guide d'entrevue a également servi de guide d'analyse dans la mesure où nous avons, à l'intérieur de chaque question du guide, réalisé une analyse thématique diachronique (sur une entrevue) et synchronique (sur toutes les entrevues) afin de situer les artistes dans un même périmètre de recherche. Nous avons ensuite procédé à

l'émergence de concepts, établis des tableaux comparatifs et adopté la méthodologie d'analyse de contenu et d'analyse thématique.

L'observation in situ : un outil indispensable et complémentaire à l'approche biographique pour accéder au terrain institutionnel.

Outil méthodologique complémentaire à la méthodologie compréhensive, l'observation *in situ* est d'ailleurs le premier outil auquel nous avons eu recours pour accéder et délimiter le périmètre de notre terrain.

En somme, l'observation *in situ* a facilité notre travail de récolte d'informations sur les conditions de production et de création afin d'accéder aux conditions d'effectuation du travail artistique et étudier le processus de conception et de réalisation de ce même travail comme moyen de le séquencer en actes et en tâches de travail. Elle nous a enfin permis d'étudier l'un des principaux lieux de travail de la création artistique, le centre d'artistes autogéré, qui éclaire des conditions de travail aussi variées que les rapports salariés/non-salariés, les rapports hiérarchiques et le lien de subordination, ou encore la nature contractuelle et ponctuelle du projet.

Les récits de vie dans le champ des relations industrielles.

Dans le cadre de nos typologies, nous avons tenté d'analyser quelques différences organisationnelles dans la gestion individuelle des carrières et dans les modalités d'agencement des acteurs dans les diverses organisations (OBNL, CAA, COLL, etc.). Cette analyse comparative a alors permis de montrer l'impact de la reproduction sociale et les différences interindividuelles dans la conduite des carrières selon les attitudes (« citoyennes », « expressives », « instrumentales », etc.) et les structures de travail (OBNL, CAA, COLL, etc.).

En se basant sur les constats que nous avons présenté précédemment, notre enquête semble satisfaire à cette première montée en généralité. La boucle herméneutique⁵² nous a permis de mettre en lien différents phénomènes qui semblaient distincts sur le guide d'entrevue. Le phénomène qui nous intéressait particulièrement dans notre étude de cas du centre CAA1

⁵² Définie comme la « théorie des opérations de la compréhension impliquées dans l'interprétation des textes, des actions et des événements » (Greish, 2015), l'herméneutique selon Desmarais vise à mobiliser « à la fois une théorie et une méthode pour produire du sens et du savoir à partir de cette vie que l'on vit » (Desmarais, 2010 : 368).

consistait à présenter les relations de travail et les conditions d'effectuation par projet. Malgré un manque de validité externe nécessaires aux critères quantitatifs de l'évaluation sociométrique, la méthode compréhensive a montré toute sa pertinence pour mener notre travail de recherche de façon inductive et cumulative. Cela s'est vérifié à travers la diversité de notre échantillon ainsi que par la sélection et l'approfondissement d'un grand nombre de données qualitatives récoltées au cours de notre enquête par observations et entrevues semi-dirigées.

Cette boucle herméneutique de l'approche biographique révèle également les mécanismes de conduite de l'entrevue semi-dirigée. En effet, et contrairement à nos attentes, les récits de vie que nous avons menés n'ont, pour la plupart, pas suivi une structure chronologique des expériences des acteurs. Au contraire, ils ont donné lieu à des allers-retours successifs entre énumération curriculaire des expériences et association thématique à d'autres événements de vie. De fait, la conduite des entrevues a été considérablement allongée, passant d'en moyenne quarante-cinq minutes à en moyenne quatre-vingt-dix minutes. Si les multiples ellipses et associations d'idées ont constitué un accès privilégié à des anecdotes et des matériaux empiriques de qualité, cela a produit une contrainte de temps et de suivi des temporalités supplémentaire afin de satisfaire aux exigences du guide d'entrevue qui était, lui, très structuré.

L'enjeu principal a donc été de structurer les données récoltées afin d'aboutir à une montée en généralité dans l'analyse. La structuration est donc passée, comme nous le verrons, par plusieurs étapes méthodologiques de traitement des données. Il n'en demeure pas moins que la méthode des récits de vie, aussi efficace soit-elle pour accéder à une qualité des données empiriques, présente une étape de réflexion supplémentaire dans le travail de montée en généralité.

En somme, la valeur ethnographique et compréhensive de notre recherche a permis d'accumuler un grand nombre d'informations qualitatives qui pourront être mobilisées dans des travaux de recherche ultérieurs en relations industrielles, notamment afin de comparer nos résultats à différentes échelles sociétales, nationales et internationales.

Comme le montre Paul Edwards lors d'une allocution prononcée à l'Université Laval dans les années 1990, « le savoir dérivé des études de cas est à la fois cumulatif et distinctif. Il est cumulatif en ceci que la compréhension d'un phénomène particulier est plus approfondie qu'elle

ne pouvait l'être par le passé » et qu'« [au vu du] peu de travaux s'inscrivant dans la tradition ethnographique [en relations industrielles], l'apport scientifique est considérable » (Edwards, 1992 : 425). L'apport de ce mémoire réside donc dans le fait qu'il lance des pistes de recherche. Ainsi, tous les lieux et situations observés (CAA1, OBNL1, PROJETYPE1 etc.) constituent des micro-cas qui pourraient faire l'objet d'études approfondies pour des articles scientifiques ou alimenter une banque de données et d'études de cas.

Enfin, d'un point de vue plus général, ce mémoire montre qu'il est possible, dans le champ des relations industrielles, de mettre dans un rapport dialectique à la fois les représentations des acteurs d'un milieu d'enquête donné avec un cadre théorique spécifique, et de conjuguer tous ces éléments en opérant une montée en généralité. La théorisation réalisée via les typologies apparaît donc comme une synthèse entre le cadre théorique, les données empiriques et la montée en généralité.

BIBLIOGRAPHIE

- Beaud, Stéphane. 1996. « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'entretien ethnographique ». *Politix*, 9(35), 226-257.
- Beaud, Stéphane et Florence Weber. 2010. *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*. Paris : La Découverte.
- Becker, Howard-S. 1985. *Outsiders : études de sociologie de la déviance*. Paris : Métailié.
- Becker, Howard-S. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Becker, Howard-S. 2002. *Les ficelles du métier : comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris : La Découverte.
- Becker, Howard-S. 2013. « Connaissances générales et universalité du travail sociologique ». *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales*, (1), 109-119.
- Béjaoui, Ali. 2012. *Attirer et retenir les travailleurs âgés : Le rôle de la flexibilité*. Montréal : Centre interuniversitaire de recherche en analyse des organisations.
- Bellavance, Guy. 2011. *Le secteur des arts visuels au Canada : synthèse et analyse critique de la documentation récente*. Montréal : INRS-Centre Urbanisation Culture Société.
- Bertaux, Daniel. 2010. *Le récit de vie*. 3e éd. Paris : Armand Colin.
- Burgess, Marilyn et Maria De Rosa. 2012. *Le rôle distinct des centres d'artistes autogérés dans l'écosystème des arts visuels au Canada*. Rapport. Montréal : MDR Burgess Consultants.
- Charrieras, Damien. 2010. *Trajectoires, circulation, assemblages : des modes hétérogènes de la constitution de la pratique en arts numériques à Montréal*. Thèse de Doctorat, Montréal : Université De Montréal.
- Choko, Maude. 2015. *L'autonomie collective au service de la protection des travailleurs autonomes : comment favoriser leur accès à un travail décent à la lumière du cas des artistes au Québec*. Thèse de Doctorat, Montréal : Université McGill.
- Cornfield, Daniel-B. 2015. *Beyond the beat: Musicians building community in Nashville*. Princeton, NJ : Princeton University Press.

- D'Amours, Martine et Marie-Josée Legault. 2011. « Représentation collective et citoyenneté au travail en contexte de projet ». *Relations industrielles/Industrial Relations*, Vol.66(4), 655-677.
- D'Amours, Martine et Marie-Hélène Deshaies. 2012. « La protection sociale des artistes et autres groupes de travailleurs indépendants : analyse de modèles internationaux. Cadre d'analyse et synthèse des résultats ». Québec : Ministère de la Culture et des Communications.
- D'Amours, Martine et Alexandre Arseneault. 2014. *Nouvelles formes d'emploi, représentation collective et régimes alternatifs de rapports collectifs de travail*. Alliance de recherche universités-communautés, Innovations, travail et emploi, Québec : Presses de l'Université Laval.
- D'Amours, Martine. 2015. *Repenser Le Travail*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Desmarais, Danielle. 2009. « L'approche biographique ». Dans Benoît Gauthier (dir.), *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 361-389.
- Dodier, Nicolas et Isabelle Baszanger. 1997. « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique ». *Revue française de sociologie*, Vol.38(1), 37-66.
- Durkheim, Émile. 1893. *De la division du travail social : étude sur l'organisation des sociétés supérieures*. Paris : Alcan.
- Dussault, Mélissa. 2004. *Le système de relations industrielles des artistes québécois proposé par la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*. Mémoire de Maîtrise, Montréal : Université de Montréal.
- Edwards, Paul. K. (1992). La recherche comparative en relations industrielles: l'apport de la tradition ethnographique. *Relations industrielles/Industrial Relations*, 47(3), 411-438. Québec : Presses de l'Université Laval.
- François, Pierre. 2005. « Définition de nouvelles normes d'emploi et organisation par projets : le cas de la musique ancienne ». Dans Linhart, Danièle et Jean-Pierre Durand (dir.), *Les ressorts de la mobilisation au travail*, Toulouse : Octarès, 237-245.
- François, Pierre et Christine Musselin. 2015. « Les organisations et leurs marchés du travail ». *L'Année sociologique*, 65(2), 305-332.
- Fourmentaux, Jean-Paul. 2003. « L'œuvre, l'artiste et l'informaticien : compétence et personnalité distribuées dans le processus de conception en art numérique ». *Sociologie de l'art*, (1), 69-96.

- Fourmentraux, Jean-Paul. 2008. « Œuvrer en commun. Dilemmes de la création interdisciplinaire négociée ». *Négociations*, (2), 25-39.
- Fourmentraux, Jean-Paul. 2011. « Artistes de laboratoire ». *Recherche et création à l'ère numérique*. Paris : Hermann, 15-105.
- Fugier, Pascal. 2010. « Les approches compréhensives et cliniques des entretiens sociologiques ». *Revue ¿ Interrogations ?* n°11 - Varia, décembre 2010 [en ligne]. <http://www.revue-interrogations.org/Les-approches-comprehensives-et> (Consulté le 28 août 2018).
- Greisch, Jean. 2015. « L'herméneutique comme voie philosophique ». *Critique*, (6), 480-491.
- Hughes, E. C. 1976. « The social drama of work ». *Mid-American Review of Sociology*, Vol.1(1), 1-7.
- Kaufmann, Jean-Claude. 2011. *L'enquête et ses méthodes, L'entretien compréhensif*. Paris : Armand Colin.
- Le Play, Frédéric. 1877. *Les ouvriers européens* (Vol. 2). Tours : Mame.
- Liefooghe, Christine. (2014). « L'économie de la connaissance et de la créativité : une nouvelle donne pour le système productif français ». *L'information géographique*, 78(4), 48-68.
- Luckerhoff, Jason et François Guillemette. 2012. *Méthodologie de la théorisation enracinée: fondements, procédures et usages*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Marx, Karl, Friedrich Engels, et Gilbert Badia. 1982. *L'idéologie allemande* [1845]. Paris : Éditions sociales.
- Menger, Pierre-Michel. 1991. « Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle ». *Revue française de sociologie*, 32 (4), 61-74.
- Menger, Pierre-Michel. 1989. « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste ». *L'Année sociologique (1940/1948-)*, 39, 111-151.
- Menger, Pierre-Michel. 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris : Seuil.
- Menger, Pierre-Michel. 2008. « Les professions artistiques à la frontière du salariat ». *Travail artistique et économie de la création*. Paris : Ministère de la Culture-DEPS, 13-38.
- Menger, Pierre-Michel. 2009a. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris : Seuil

- Menger, Pierre-Michel. 2009b. « L'art analysé comme un travail ». *Idées économiques et sociales*, 2009/4 (n°158), 23-29.
- Menger, Pierre-Michel. 2009c. « Les professions artistiques et leurs inégalités ». *Sociologie des groupes professionnels*. Paris : La Découverte.
- Menger, Pierre-Michel. 2010. « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques ». *Revue d'économie politique*, 120(1), 205-236.
- Menger, Pierre-Michel. 2011. *Les intermittents du spectacle : Sociologie du travail flexible*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Menger, Pierre-Michel. 2013. « La dramaturgie sociale du travail. Une conception interactionniste de la stratification ». *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*. Paris : La Découverte, 207-237.
- Menger, Pierre-Michel. 2014. *La différence, la concurrence et la disproportion : Leçon inaugurale prononcée le jeudi 9 janvier 2014*. Paris : Collège de France.
- Moulin, Raymonde. 1997. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.
- Moulin, Raymonde. 2010. *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*. Paris : Flammarion.
- Poirier, Christian, Sylvain Martet, Marianne Harvey, Marie-Hélène Roch, et Guillaume Tremblay-Boily. 2016. *Les arts médiatiques au Québec : portrait et analyse*. Montréal : INRS-Centre Urbanisation Culture Société.
- Quintas, Eva. 2016. *Comprendre et valoriser l'écosystème montréalais de la créativité numérique : un levier pour le développement local et le rayonnement international de la métropole*. Montréal : Printemps Numérique.
- http://www.printempsnumerique.ca/veille/etude/comprendre-et-valoriser-lecosysteme-montrealais-de-la-creativite-numerique/#gf_3 (page consultée le 18 février 2017).
- Ramos, Elsa. 2015. *L'entretien compréhensif en sociologie : usages, pratiques, analyses*. Paris : Armand Colin.
- Vivant, Elsa et Diane-Gabrielle Tremblay (2010). « L'économie créative : revue des travaux francophones », *Chaire de recherche du Canada sur les enjeux socio-organisationnels de l'économie du savoir*, n° 10-02.

Weber, Max. 1965. *Essais sur la théorie de la science*. Recueil d'articles publiés entre 1904 et 1917, traduction française de Julien Freund. Paris : Plon.

Weber, Max. 2005. *La Science, profession et vocation* (conférence de novembre 1917), traduction française de Isabelle Kalinowski. Marseille : Agone.

Références électroniques

Art Expert. 2016. « Portrait du soutien financier gouvernemental aux organismes en arts et lettres au Québec » [en ligne],

http://www.artexpert.ca/wp-content/uploads/2016/03/Portrait-du-soutien-financier-gouvernemental-aux-organismes-en-arts-et-lettres-au-Que%CC%81bec_ArtExpert-2.pdf
(page consultée le 6 juin 2017).

Art Price. 2017. « ArtPrice s'approprie le Marché de l'Art OTC qui génère un volume de transactions de 7 à 9 fois supérieur à celui du Marché de l'Art traditionnel » [en ligne],

<https://artmarketinsight.wordpress.com/2017/06/30/artprice-sapproprie-le-marche-de-lart-otc-qui-genere-un-volume-de-transactions-de-7-a-9-fois-superieur-a-celui-du-marche-de-lart-traditionnel/> (page consultée le 3 août 2017).

Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ). 2004-2017. « Rapports annuels de gestion » [en ligne], <https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-publications/rapport-annuel-de-gestion/>

Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ) 2015. « Rapport Annuel de Gestion ». Montréal [en ligne],

https://www.C.A.L.Q.gouv.qc.ca/wpcontent/uploads/2015/09/pub_rag20142015.pdf
(page consultée le 14 septembre 2016).

Conseil des Arts de Montréal (CAM). 2004-2016. « Rapports annuels » [en ligne], <https://www.artsmontreal.org/fr/conseil/rapports-annuels>

Conseil des Arts de Montréal (CAM). 2015. « Rapport annuel 2014-2015 » [en ligne], https://www.artsmontreal.org/media/conseil/publications/ra/cam_rapport%20annuel%202015_web.pdf (page consultée le 14 mars 2017).

Conseil des Arts de Montréal (CAM). 2017. « Rapport annuel » [en ligne], <https://rapport2017.artsmontreal.org/>

- Conseil des Arts du Canada. Non daté. « Divulgence proactive – Tous les bénéficiaires », *Base de données des financements du CAC* [en ligne], <https://conseildesarts.ca/a-propos/responsabilite-publique/divulgence-proactive/beneficiaires-de-subventions/tous-les-beneficiaires>
- Hill Stratégies Recherches Inc. 2014. « Profil statistique des artistes et des travailleurs culturels au Canada ». *Regards Statistiques sur les Arts*, Ottawa [en ligne], <http://www.hillstrategies.com/fr/content/profil-statistique-des-artistes-et-des-travailleurs-culturels-au-canada> (page consultée le 12 septembre 2016).
- Hill Stratégies Recherches Inc. 2015. « Situation des artistes / Éducation artistique ». *Recherche sur les Arts*, Volume 13, no 9, Ottawa [en ligne], http://www.hillstrategies.com/sites/default/files/ARM_vol13_no9_FR.pdf (page consultée le 12 septembre 2016).
- Hill Stratégies Recherches Inc. 2016a. « Fréquentation des arts et participation ». *Recherche sur les Arts*, Volume 14, no 9, Ottawa [en ligne], http://www.hillstrategies.com/sites/default/files/ARM_vol14_no9_FR.pdf (page consultée le 12 septembre 2016).
- Hill Stratégies Recherches Inc. 2016b. « Avantages économiques de la culture ». *Recherche sur les Arts*, Volume 15, no 3, Ottawa [en ligne], http://www.hillstrategies.com/sites/default/files/ARM_vol15_no3_FR.pdf (page consultée le 12 septembre 2016).
- InfoPresse. 2017. « Les illustrateurs d’ici mis en lumière » [en ligne], <http://www.infopresse.com/article/2017/1/16/les-illustrateurs-d-ici-mis-en-lumiere> (page consultée le 14 mars 2017).
- Nordicity. 2017. « Les arts à l’ère numérique ». Rapport pour le compte du Conseil des Arts du Canada [en ligne], <http://conseildesarts.ca/recherche/repertoire-des-recherches/2017/02/les-arts-a-l-ere-numerique-analyse-documentaire> (page consultée le 10 mai 2017).
- Regroupement des Centres d’Artistes Autogérés du Québec/R.C.A.A.Q. 2016. *Pour une politique culturelle artistique*. Mémoire, Montréal [en ligne],

http://www.rcaaq.org/imports/_uploaded/memoire_rcaaq_2016.pdf (page consultée le 3 avril 2016).

Statistique Canada. 2011. « Classification nationale des professions (CNP) ». Montréal [en ligne]

http://www23.statcan.gc.ca/imdb/p3VD_f.pl?Function=getVD&TVD=122372&CVD=122375&CPV=513&CST=01012011&CLV=3&MLV=4&D=1 (page consultée le 14 septembre 2016).

ANNEXES

ANNEXE 1 – COURRIEL ENVOYÉ AUX ARTISTES ET RELAYÉ DANS L'INFOLETTRE DU CQAM

The image is a screenshot of the CQAM website. At the top left is the CQAM logo, a circular pattern of dots. To its right is a navigation menu with links: 'À propos du CQAM', 'Membres', 'Activités', 'Nouvelles des arts médiatiques', 'Rapports + communiqués', 'Ressources + outils', 'Partenaires', and 'Contact'. There are also social media icons for Facebook and Twitter, and the word 'English' is visible. Below the navigation is a dashed line and the word 'NOUVELLES' in blue. The main content area features the CQAM logo, the title 'MÉMOIRE - ARTISTES EN ARTS NUMÉRIQUES RECHERCHÉS', and the date '20 septembre 2017'. The text of the article follows, discussing a research project by Hugo George on the conditions of work for digital artists in Montreal. At the bottom, contact information for Hugo George is provided, with some details redacted by black bars. A link 'Retour aux nouvelles' is at the very bottom.

À propos du CQAM
Membres
Activités
Nouvelles des arts médiatiques

Rapports + communiqués
Ressources + outils
Partenaires
Contact

f
English

NOUVELLES

CQAM
MÉMOIRE - ARTISTES EN ARTS NUMÉRIQUES RECHERCHÉS
20 septembre 2017

Candidat à la Maîtrise en Relations Industrielles, Hugo George réalise actuellement un mémoire de recherche sur les conditions d'effectuation du travail des artistes en arts numériques à Montréal. Il cherche notamment à évaluer l'impact du travail organisé en de multiples projets sur les conditions de vie et de création des artistes en arts numériques. La question de la précarité du milieu artistique l'intéresse également, notamment le caractère contraint du recours à la pluriactivité, c'est-à-dire le fait d'accepter plusieurs contrats de travail simultanément, dans le milieu artistique ou non, pour financer les ressources (humaines, matérielles, spatiales, temporelles etc.) nécessaires à la création, et plus largement pour parvenir à « vivre de son art ».

Pour répondre à sa question de recherche, Hugo George privilégie une approche inductive et qualitative centrée sur les récits de vie, c'est-à-dire sur les parcours biographiques des artistes qui composent le monde des arts numériques montréalais. Cette méthode implique la réalisation d'entrevues auprès d'artistes en arts numériques qui seraient désireux-ses d'apporter un témoignage sur leur réalité socioprofessionnelle. L'objectif ultime ne sera pas tellement de dire « c'est comme ça que vivent les artistes en arts numériques » mais plutôt « d'après les témoignages des artistes rencontré-e-s, telle situation fait l'unanimité alors que telle autre fait l'objet de points de vue différents tels que... ». Ainsi, l'essentiel est de donner la voix aux artistes et l'occasion de mettre des mots sur leur conditions de travail telle qu'elles sont perçues plus que de cocher telle ou telle case qui s'y rapporte le plus (ex. : questionnaires de satisfaction à choix multiples).

D'une durée d'une heure et vingt minutes en moyenne (1h20min), cette entrevue sera l'occasion pour l'artiste de prendre du recul sur sa pratique professionnelle et de produire un récit singulier centré sur son parcours de vie. Mis bout-à-bout, ces récits formeront un ensemble pluriel et diversifié du travail artistique en arts numériques à Montréal tel qu'il est vécu concrètement par les participant-e-s à cette enquête.

La date et le lieu seront choisis conjointement entre le chercheur et le/la participant-e- à l'enquête. La première période d'entrevue s'effectue du 20 septembre 2017 au 31 octobre 2017.

Veuillez noter que l'entrevue sera enregistrée en audio pour des fins de retranscription textuelle de l'entrevue.

Veuillez également noter que la recherche a reçu un certificat d'éthique délivré par le Comité d'éthique de la recherche en arts et en sciences de l'Université de Montréal.

Enfin, veuillez noter que, le jour de l'entrevue, un « formulaire de consentement libre et éclairé » vous sera remis pour signature et que, en tout temps, vous avez le droit de vous rétracter du processus de participation à la recherche, et ce même après la date de l'entrevue.

Pour plus d'informations, veuillez contacter Hugo George par courriel : [redacted]
Ou par téléphone : [redacted]

[Retour aux nouvelles](#)

ANNEXE 2 – LISTE DES ARTISTES

LOUIS et ZOÉ : artistes en littérature (LOUIS) et en photographie (ZOÉ) sont les fondateurs du centre d'artistes autogérés CAA1. LOUIS est directeur général du centre CAA1 et ZOÉ exerce des activités de conseil dans diverses institutions publiques et privées du secteur culturel. Elle donne également ponctuellement des enseignements artistiques dans des Cégeps.

SIDDHARTHA : artiste en arts technologiques et directeur artistique de l'OBNL1, SIDDHARTHA a une carrière qui suit l'institutionnalisation des arts numériques à Montréal. Il a notamment participé à titre d'artiste et de soutien technique aux premiers projets du CAA1 (PROJET1 et PROJET3).

ANNA : artiste de la performance, employée à temps-partiel au centre CAA1 comme soutien technique et audiovisuel.

CHANTAL : artiste plasticienne et employée à temps-partiel au centre CAA1 comme coordinatrice et adjointe à la direction chargée de la communication et du développement du centre. Elle est formatrice dans le cadre d'ateliers à l'université et au CAA1.

CHARLOTTE : artiste en arts numériques, elle a également donné des cours d'arts numériques en Cégep.

NELLY : artiste en arts visuels et arts numériques, NELLY est la coordinatrice du centre CAA2, elle a réalisé le PROJETYPE2 en collaboration avec le centre CAA1.

ROBERT : artiste en arts numériques et en musique contemporaine, ROBERT est co-fondateur du COLL2, un collectif artistique spécialisé dans la production d'évènements et d'œuvres numériques qui ont recours à divers dispositifs immersifs. ROBERT siège également au conseil d'administration du CAA1 en tant qu'artiste professionnel.

SAMUEL ORTIZ : artiste en arts numériques, SAMUEL ORTIZ évolue à titre individuel sur différents projets (création de publicités, DJ/VJ pour des festivals d'arts numériques, conférencier invité, etc.) et il a également réalisé des œuvres collectives. SAMUEL ORTIZ a exposé une de ses œuvres dans la vitrine d'exposition du CAA1.

FRANCISCO : artiste en arts numériques, FRANCISCO est également chercheur associé à un laboratoire de recherche-crédation dans une université montréalaise à temps plein. FRANCISCO a présenté son projet artistique de fin d'études dans le cadre d'une exposition organisée par le CAA1.

MELCHIOR et SKELETOR : artistes en arts numériques et fondateurs du COLL1, collectif de production d'évènements et d'installations artistiques en arts numériques. La spécificité de leurs carrières tient à leurs tentatives d'auto-institutionnalisation, c'est-à-dire qu'ils essayent de constituer leur propre réseau et leurs propres canaux de financement, de réputation et de prestations artistiques.

ANNEXE 3 – GUIDE D’ENTREVUE

I- Organisation par projet

A) Action : *Que fais-tu ?*

- Quelles sont tes tâches ?
- Combien de temps dure un contrat ?
- Qui sont tes clients ? Tes donneurs d’ordres ?

B) Organisation : *comment fais-tu ?*

- Comment obtiens-tu tes contrats ? (Cooptation vs sélection)
- Travail stable dans la durée ?
- Réseau de collègues solidaire/concurrent ?
- Éloignement géographique/proximité ?
- Influence du numérique sur travail (seul/collaborations) ?
- À quel point est-ce difficile d’obtenir un contrat ?
- À quel point les changements successifs de contrats influencent-ils ton travail ?
- Travail seul ou en groupe ?

C) Intention : *Pourquoi tu fais ce que tu fais ?*

- Pour toi ?
- Pour la communauté ?

II- Pluriactivité

A) Action : *Que fais-tu ?*

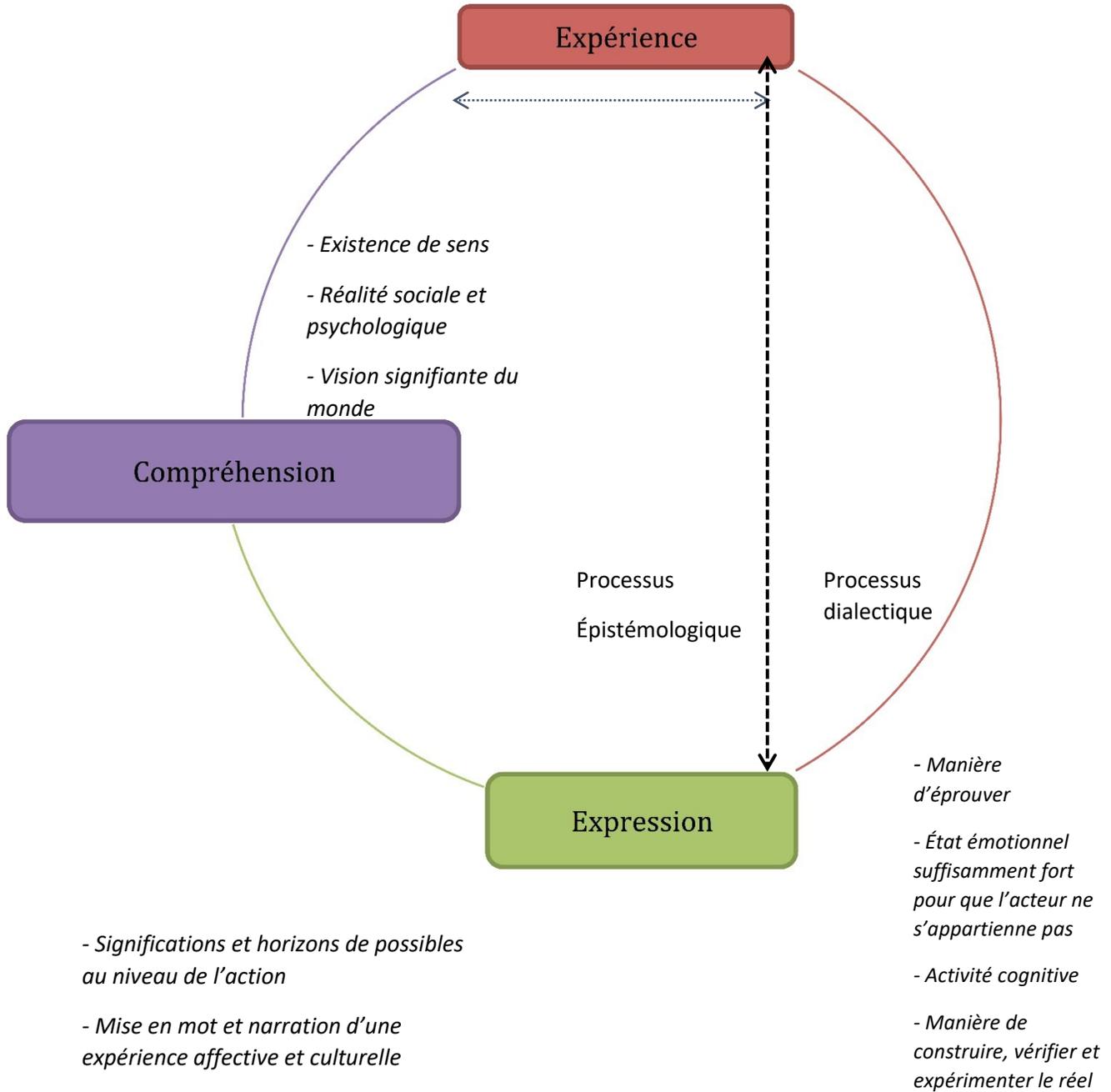
- Combien d’employeurs/clients ?
- Travail salarié/autonome ?

- Activités artistiques ?
 - Activités para-artistiques ? (Ex. : enseignement, administrateur d'organisme culturel, chroniqueur culturel, graphisme industriel, commandes pour des particuliers, etc.)
 - Activités non-artistiques ?
 - Rédaction de demandes de financement/autres ?
 - Gestion/comptabilité ?
- B) Organisation : comment fais-tu ?*
- Revenus salariés/autonomes ?
 - Activités rémunérées ?
 - Activités non-rémunérées ?
 - Activités bénévoles ?
- C) Intention : Pourquoi tu fais ce que tu fais ?*
- Pour valoriser des compétences ?
 - Pour assurer une visibilité, une présence, se démarquer de tes concurrents ?
 - Pour couvrir le risque d'assurance chômage et de sous-emploi ?
 - Pour maintenir une mobilité dans ta carrière/entrepreneuriat ?

III- Parcours de vie

- A) Action : Que fais-tu ?*
- Quelle est ta(tes) formation(s)/ ton autoapprentissage ?
 - As-tu (eu) un mentor ?
 - Qu'est-ce qui te motive à poursuivre ta carrière ?
 - As-tu du soutien de la famille/ami(e)s/conjoint(e) ?
- B) Organisation : comment fais-tu ?*
- Comment es-tu parvenu(e) à vouloir entamer une carrière artistique ?
 - Comment parviens-tu/es-tu parvenu(e) à gérer les obstacles à tes projets et à tes activités ?
- C) Intention : Pourquoi tu fais ce que tu fais ?*
- Pourquoi l'organisation par projet est-elle importante dans ton travail ?
 - Pourquoi la pluriactivité est-elle importante dans ton travail ?

**ANNEXE 4 – BOUCLE HERMÉNEUTIQUE (D'APRÈS
DESMARAIS, 2009 : 368)**



ANNEXE 5 – CONTRATS TYPES DU CQAM

CONTRAT ENTRE UN ARTISTE ET UN CONCEPTEUR TECHNIQUE

Nom des parties

Nom _____
Adresse _____
Adresse (suite) _____ Téléphone _____
Courriel _____
NAS _____
TPS _____ TVQ _____
ci-après appelé(e) « l'artiste »

ET:

Nom _____
Adresse _____
Adresse (suite) _____ Téléphone _____
Courriel _____
NAS _____
TPS _____ TVQ _____
ci-après appelé(e) « le concepteur technique »

1. Objet du contrat

L'artiste retient les services du concepteur technique pour la réalisation d'une œuvre de l'artiste (ci-après appelée « œuvre ») aux conditions énoncées dans le présent contrat.

2. Prestation

2.1 Le concepteur technique devra réaliser le travail suivant :

2.2 L'échéancier est le suivant :

3 Matériaux et équipement

3.1 Les matériaux suivants :

seront fournis par : _____

3.2 Les équipements suivants :

seront fournis par : _____

4. Droits sur le travail du concepteur technique

4.1 Le concepteur technique ne détient aucun droit de quelque nature sur l'œuvre et il ne pourra utiliser celle-ci sans le consentement de l'artiste.

4.2 L'artiste accorde au concepteur technique le droit de réutiliser les éléments techniques de son travail ou du dispositif qu'il a créés, dans la mesure où cela ne mène pas à la réalisation d'une œuvre qui s'apparente à celle de l'artiste.

4.3 L'artiste accordera au concepteur technique un crédit de conception technique lors de chaque diffusion de l'œuvre. Le concepteur technique peut renoncer à ce crédit en notifiant l'artiste par écrit.

4.4 Si, en cours de travail, il s'avère que l'apport du concepteur technique en est un qui fait de lui un coauteur de l'œuvre, les parties conviennent de signer un nouveau contrat qui reconnaitra cet apport.

5. Rémunération

5.1 L'artiste accepte de payer au concepteur technique le montant suivant : _____

5.2 Dates de paiement :

à la signature du contrat : _____

à la fin du contrat : _____

autres modalités (préciser) : _____

6. Règlement des différends

6.1 Les parties tenteront de régler à l'amiable tout différend découlant de ce contrat.

6.2 Si elles sont incapables de régler le différend à l'amiable, les parties auront recours à l'arbitrage à arbitre unique, selon les règles prévues au *Code de procédure civile du Québec*.

6.3 Les parties n'ont pas à recourir à l'arbitrage pour une demande en injonction, pour un recours qui peut être présenté devant le tribunal des petites créances ou pour la résiliation du contrat.

7. Résiliation du contrat

7.1 Si l'une des parties ne respecte pas une des conditions énoncées dans ce contrat, l'autre partie peut, pour cette raison, faire résilier le contrat.

7.2 La partie qui veut faire résilier le contrat doit d'abord transmettre à l'autre partie un avis écrit exigeant de remédier au défaut dans un délai raisonnable.

7.3 Si le défaut n'est pas remédié à l'expiration du délai, la partie qui a envoyé le premier avis doit envoyer un second avis écrit mentionnant que le contrat est résilié.

7.4 Le contrat sera résilié en cas de force majeure qui échappe au contrôle des parties.

8. Lois et district judiciaire

Le présent contrat est régi par les lois du Québec. En cas de litige, les parties élisent domicile dans le district judiciaire suivant : _____.

Signé en deux exemplaires à _____
le _____.

le concepteur technique

l'artiste

CONTRAT ENTRE UN ARTISTE ET UN TECHNICIEN

Nom des parties

Nom

Adresse

Adresse (suite) Téléphone

Courriel
NAS _____
TPS _____ TVQ _____

ci-après appelé(e) « l'artiste »

ET:

Nom

Adresse

Adresse (suite) Téléphone

Courriel
NAS _____
TPS _____ TVQ _____

ci-après appelé(e) « le technicien »

1. Objet du contrat

L'artiste retient les services du technicien pour la réalisation d'une œuvre de l'artiste (ci-après appelée « œuvre ») aux conditions énoncées dans le présent contrat.

2. Prestation

2.1 Le technicien devra réaliser le travail suivant :

2.2 L'échéancier est le suivant :

3 Matériaux et équipement

3.1 Les matériaux suivants :

seront fournis par : _____

3.2 Les équipements suivants :

seront fournis par : _____

4. Droits sur le travail du technicien

4.1 Le technicien ne détient aucun droit de quelque nature sur l'œuvre.

4.2 L'artiste n'est pas tenu de lui attribuer des crédits de réalisation.

4.3 Si, en cours de travail, il s'avère que l'apport du technicien en est un qui fait de lui un concepteur technique ou un coauteur de l'œuvre, les parties conviennent de signer un nouveau contrat qui reconnaitra cet apport.

5. Rémunération

5.1 L'artiste accepte de payer au technicien le montant suivant : _____

5.2 Dates de paiement :

à la signature du contrat : _____

à la fin du contrat : _____

autres modalités (préciser) : _____

6. Règlement des différends

6.1 Les parties tenteront de régler à l'amiable tout différend découlant de ce contrat.

6.2 Si elles sont incapables de régler le différend à l'amiable, les parties auront recours à l'arbitrage à arbitre unique, selon les règles prévues au *Code de procédure civile du Québec*.

6.3 Les parties n'ont pas à recourir à l'arbitrage pour une demande en injonction, pour un recours qui peut être présenté devant le tribunal des petites créances ou pour la résiliation du contrat.

7. Résiliation du contrat

7.1 Si l'une des parties ne respecte pas une des conditions énoncées dans ce contrat, l'autre partie peut, pour cette raison, faire résilier le contrat.

7.2 La partie qui veut faire résilier le contrat doit d'abord transmettre à l'autre partie un avis écrit exigeant de remédier au défaut dans un délai raisonnable.

7.3 Si le défaut n'est pas remédié à l'expiration du délai, la partie qui a envoyé le premier avis doit envoyer un second avis écrit mentionnant que le contrat est résilié.

7.4 Le contrat sera résilié en cas de force majeure qui échappe au contrôle des parties.

8. Lois et district judiciaire

Le présent contrat est régi par les lois du Québec. En cas de litige, les parties élisent domicile dans le district judiciaire suivant : _____.

Signé en deux exemplaires à _____
le _____.

le technicien

l'artiste

CONTRAT DE COMMANDE D'ŒUVRE

Nom des parties

Nom

Adresse

Adresse (suite) Téléphone

Courriel

NAS _____

TPS _____ TVQ _____
ci-après appelé(e) « l'artiste »

ET:

Nom

Adresse

Adresse (suite) Téléphone

Dûment représenté(e) par : _____

Courriel
ci-après appelé(e) « le producteur »

1. Objet du contrat

Le producteur commande à l'artiste la réalisation d'une œuvre, ci-après appelée « œuvre », aux conditions suivantes.

2. Œuvre

Titre : _____
Support : _____
Description : _____

3. Livraison de l'œuvre

L'artiste s'engage à livrer l'œuvre au producteur à la date suivante : _____

4. Conditions de réalisation de l'œuvre

Cocher la/les situation(s) qui s'applique(nt) et biffer celle(s) qui ne s'applique(nt) pas.

Le producteur s'engage à fournir l'aide technique suivante : _____

L'artiste accorde au producteur le droit de réutiliser les éléments techniques qu'il a aidé à produire, dans la mesure où cela ne mène pas à la réalisation d'une œuvre qui s'apparente à celle de l'artiste.

Les matériaux seront fournis par : _____ selon les modalités suivantes : _____

5. Droits d'auteur et propriété

5.1 L'artiste demeure propriétaire de l'exemplaire physique ou de l'original de l'œuvre.

5.2 Le présent contrat ne comporte aucun transfert de droit et il est par conséquent convenu que l'artiste demeure titulaire de tous les droits d'auteur sur l'œuvre faisant l'objet de la commande. Toute utilisation de l'œuvre, à l'exception de celles prévues dans cet article, devra faire l'objet d'un contrat distinct.

5.3 Le producteur peut toutefois conserver une copie de l'œuvre à des fins d'archive.

5.4 Le producteur peut également diffuser l'œuvre de la manière suivante : _____ pour la durée suivante : _____

À cette fin, l'artiste approuvera :

- la maquette graphique qui sert à la promotion de l'œuvre
- les textes qui présentent l'œuvre

L'artiste donnera son approbation dans un délai rapide et ne pourra s'opposer que pour des motifs sérieux.

6. Présentation publique

L'artiste fera une présentation publique de l'œuvre commandée d'une durée de _____, à l'endroit suivant : _____, à la date suivante : _____

7. Rémunération

7.1 Le producteur accepte de payer à l'artiste le montant suivant pour la production de la commande : _____, aux dates suivantes : _____

7.2 Le producteur s'engage également à :

- payer à l'artiste le montant suivant pour la diffusion de l'œuvre : _____
- payer à l'artiste le montant suivant pour la présentation publique de l'artiste : _____

7.3 Les sommes non payées portent intérêt de _____% mensuellement.

8. Mention du producteur

L'artiste fera mention, à chaque utilisation de l'œuvre, que l'œuvre a été réalisée dans le cadre d'une commande du producteur.

9. Règlement des différends

9.1 Les parties tenteront de régler à l'amiable tout différend découlant de ce contrat.

9.2 Si elles sont incapables de régler le différend à l'amiable, les parties auront recours à l'arbitrage à arbitre unique, selon les règles prévues au *Code de procédure civile du Québec*.

9.3 Les parties n'ont pas à recourir à l'arbitrage pour une demande en injonction, pour un recours qui peut être présenté devant le tribunal des petites créances ou pour la résiliation du contrat.

10. Résiliation du contrat

10.1 Si l'une des parties ne respecte pas une des conditions énoncées dans ce contrat, l'autre partie peut, pour cette raison, faire résilier le contrat.

10.2 La partie qui veut faire résilier le contrat doit d'abord transmettre à l'autre partie un avis écrit exigeant de remédier au défaut dans un délai raisonnable.

10.3 Si le défaut n'est pas remédié à l'expiration du délai, la partie qui a envoyé le premier avis doit envoyer un second avis écrit mentionnant que le contrat est résilié.

10.4 Le contrat sera résilié en cas de force majeure qui échappe au contrôle des parties.

10.5 L'annulation de la commande, par l'une ou l'autre des parties, donne droit à la rémunération pour la somme correspondant au travail accompli par l'artiste.

11. Lois et district judiciaire

Le présent contrat est régi par les lois du Québec. En cas de litige, les parties élisent domicile dans le district judiciaire suivant : _____.

Signé en deux exemplaires à _____
le _____.

le producteur

l'artiste

CONTRAT D'EXPOSITION

Nom des parties

Nom

Adresse

Adresse (suite) Téléphone

Courriel

NAS _____

TPS _____ TVQ _____
ci-après appelé(e) « l'artiste »

ET:

Nom

Adresse

Adresse (suite) Téléphone

Dûment représenté(e) par : _____

Courriel
ci-après appelé(e) « le diffuseur »

1. Objet du contrat

L'artiste et le diffuseur conviennent des modalités suivantes visant la diffusion de l'œuvre de l'artiste.

2. Œuvre

2.1 L'œuvre, ci-après appelée « œuvre », porte le titre suivant :

2.2 Description de l'œuvre :

2.3 L'artiste garantit qu'il est l'auteur de l'œuvre. Le cas échéant, noms des coauteurs :

2.4 L'artiste garantit qu'il détient tous les droits d'auteur sur l'œuvre.

2.5 L'artiste garantit que l'œuvre sera fonctionnelle au moment où il la remettra au diffuseur.

3. Droits d'auteur

3.1 Licence d'utilisation pour des œuvres artistiques :

- Tous droits réservés
- Creative Commons By-SA-ND 3.0 Canada
- Creative Commons By-SA 3.0 Canada
- Creative Commons By 3.0 Canada
- Domaine public

3.2 L'artiste accorde au diffuseur une licence non exclusive et non transférable d'exposition de l'œuvre dans le lieu suivant : _____
durant la période suivante : _____

3.3 L'artiste accorde au diffuseur une licence non exclusive et non transférable de reproduction de l'œuvre à des fins d'archive et de documentation. Le diffuseur ne détient aucun droit d'utilisation sur ces reproductions et il accorde à l'artiste un droit d'utilisation sur ces reproductions aux fins suivantes : _____

3.4 L'artiste accorde au diffuseur une licence non exclusive et non transférable de reproduction de l'œuvre sur les supports sélectionnés ci-dessous, et ce, afin de faire la promotion de l'exposition.

- magazine en _____ exemplaires
- journal en _____ exemplaires
- carte d'invitation en _____ exemplaires
- affiche ou affichette en _____ exemplaires
- autre(s) support(s): _____
en _____ exemplaires

3.5 L'artiste accorde au diffuseur une licence non exclusive et non transférable de communication publique de l'œuvre sur son site Internet, afin de faire la promotion de l'exposition, et ce, pour la durée suivante :

- jusqu'à la fin de la période d'exposition prévue au présent article.
- jusqu'à la date suivante : _____
- pour une durée d'une année, renouvelable automatiquement à chaque année, jusqu'à ce que l'artiste avise par écrit le diffuseur que l'autorisation se termine à la fin de l'année civile en cours.

3.6 Cocher si applicable :

Le diffuseur indiquera aux visiteurs, avec une affiche visible, qu'il est interdit de photographier, enregistrer ou filmer l'œuvre.

4. Droits moraux : nom de l'artiste

Le diffuseur indiquera le nom de l'artiste (précédé du sigle « © ») ainsi que le titre de l'œuvre :

- en association avec l'exposition
- en association avec chaque reproduction prévue pour faire la promotion de l'exposition
- sur les pages du site Internet du diffuseur ou sur toute autre forme de diffusion qui a été autorisée

5. Droits moraux : intégrité de l'œuvre

5.1 Le diffuseur ne peut modifier l'œuvre sans l'autorisation de l'artiste. À cet égard, le diffuseur ne peut modifier le son, l'éclairage ou tout autre aspect de l'œuvre sans avoir obtenu l'autorisation de l'artiste. L'artiste ne répond plus de l'œuvre dont l'intégrité aurait été modifiée sans son consentement.

5.2 Le diffuseur doit s'assurer que l'œuvre fonctionne en tout temps durant les heures d'exposition selon la fiche technique fournie par l'artiste (voir **Annexe 1**). Si un dispositif technique accompagnant l'œuvre cesse de fonctionner ou si tout autre aspect de l'œuvre ou du contexte d'exposition fait défaut, le diffuseur doit en informer l'artiste le plus rapidement possible.

5.3 L'artiste approuvera les outils de communication et promotion de son œuvre préalablement à leur diffusion:

- la maquette graphique qui sert à la promotion avant les reproductions de l'œuvre
- les textes qui présentent l'exposition
- Le montage vidéo

L'artiste donnera son approbation dans un délai rapide et ne pourra s'opposer que pour des motifs sérieux.

6. Promotion

Le diffuseur s'engage à faire la promotion de l'exposition et l'artiste s'engage à collaborer à cette promotion.

7. Rémunération

Le diffuseur accepte de payer à l'artiste les montants suivants :

- Droit d'auteur pour l'exposition : _____
- Droit d'auteur pour les reproductions : _____
- Droit d'auteur pour la diffusion sur Internet : _____
- Honoraires de montage et démontage : _____
- Honoraires divers (_____) : _____

Total : _____

Dates de paiement: _____

Intérêt de _____ % (mensuellement) pour défaut de paiement

8. Autorisations requises

8.1 Dans le cas où des personnes sont identifiables sur l'œuvre, les parties conviennent de prendre les moyens suivants pour obtenir l'autorisation de ces personnes : _____

8.2 Lorsque requises, le diffuseur est responsable d'obtenir les autorisations des autorités municipales ou policières avant la diffusion de l'œuvre.

9. Assurances

9.1 Le diffuseur doit souscrire à une assurance responsabilité pour couvrir tous les risques liés à l'exposition de l'œuvre.

9.2 Les parties conviennent de la valeur de remplacement de l'œuvre à _____ \$

9.3 L'artiste est responsable d'assurer, s'il le souhaite, le transport de l'œuvre.

10. Garde et conservation

10.1 Le diffuseur est responsable de la garde et de la conservation de l'œuvre.

10.2 L'artiste remettra au diffuseur une fiche technique indiquant le mode de conservation de l'œuvre, ainsi que les particularités techniques et informatiques le cas échéant (voir **Annexe 1**).

11. Montage et démontage

11.1 Le montage aura lieu aux dates suivantes : _____

11.2 Le démontage aura lieu aux dates suivantes : _____

11.3 Les frais de montage et de démontage sont à la charge de la partie suivante :

11.4 Le diffuseur s'engage à fournir le personnel et les outils suivants pour le montage et le démontage :

12. Vernissage et exposition

12.1 Le vernissage aura lieu à la date suivante _____

12.2 Le diffuseur mettra en contact avec l'artiste tout acheteur intéressé par l'œuvre.

13. Règlement des différends

13.1 Les parties tenteront de régler à l'amiable tout différend découlant de ce contrat.

13.2 Si elles sont incapables de régler le différend à l'amiable, les parties auront recours à l'arbitrage à arbitre unique, selon les règles prévues au *Code de procédure civile du Québec*.

13.3 Les parties n'ont pas à recourir à l'arbitrage pour une demande en injonction, pour un recours qui peut être présenté devant le tribunal des petites créances ou pour la résiliation du contrat.

14. Résiliation du contrat

14.1 Si l'une des parties ne respecte pas une des conditions énoncées dans ce contrat, l'autre partie peut, pour cette raison, faire résilier le contrat.

14.2 La partie qui veut faire résilier le contrat doit d'abord transmettre à l'autre partie un avis écrit exigeant de remédier au défaut dans un délai raisonnable.

14.3 Si le défaut n'est pas remédié à l'expiration du délai, la partie qui a envoyé le premier avis doit envoyer un second avis écrit mentionnant que le contrat est résilié.

14.4 Le contrat sera résilié en cas de force majeure qui échappe au contrôle des parties.

15. Lois et district judiciaire

Le présent contrat est régi par les lois du Québec. En cas de litige, les parties élisent domicile dans le district judiciaire suivant : _____.

Signé en deux exemplaires à _____
le _____.

le diffuseur

l'artiste

CONTRAT POUR UNE PERFORMANCE

Nom des parties

Nom _____
Adresse _____
Adresse (suite) _____ Téléphone _____
Courriel _____
NAS _____
TPS _____ TVQ _____

ci-après appelé(e) « l'artiste »

ET:

Nom _____
Adresse _____
Adresse (suite) _____ Téléphone _____
Dûment représenté(e) par : _____
Courriel _____

ci-après appelé(e) « le diffuseur »

1. Objet du contrat

L'artiste et le diffuseur conviennent des modalités suivantes visant la diffusion de la performance de l'artiste.

2. Œuvre

2.1 L'œuvre, ci-après appelée « performance », porte le titre suivant : _____
et a une durée d'environ : _____ minutes.

2.2 Description de la performance :

2.3 L'artiste garantit qu'il est l'auteur de la performance. Le cas échéant, noms des coauteurs :

2.4 Le cas échéant, noms des co-performeurs:

2.5 L'artiste garantit qu'il détient tous les droits d'auteur sur la performance.

3. Droits d'auteur

3.1 Licence d'utilisation pour des œuvres artistiques :

- Tous droits réservés
- Creative Commons By-SA-ND 3.0 Canada
- Creative Commons By-SA 3.0 Canada
- Creative Commons By 3.0 Canada
- Domaine public

3.2 Représentation en public de la performance :

Nombre de performance : _____
Date(s) : _____
Adresse(s) du(des) lieu(x) : _____

3.3 L'artiste autorise la reproduction (captation) de la performance par le diffuseur sur le(s) support(s) suivant(s) : _____. Le diffuseur remettra à l'artiste une copie de cette captation sur le(s) support(s) suivant(s) _____.

Le diffuseur pourra utiliser ces reproductions aux fins suivantes :

- archives
- site Internet du diffuseur pour la durée suivante : _____
- autre : _____ durée : _____

L'artiste pourra utiliser ces reproductions aux fins suivantes :

- archives
- site Internet de l'artiste pour la durée suivante : _____
- autre : _____ durée : _____

Toute utilisation des images ou du son de la performance, par l'artiste ou par le diffuseur, qui ne correspond pas aux fins identifiées ci-dessus devra faire l'objet d'un nouveau contrat.

3.4 L'artiste accorde au diffuseur une licence non exclusive et non transférable de reproduction d'une photographie de la performance sur les supports sélectionnés ci-dessous, et ce, afin de faire la promotion de la performance.

- magazine en _____ exemplaires
- journal en _____ exemplaires
- carte d'invitation en _____ exemplaires
- affiche ou affichette en _____ exemplaires
- autre(s) support(s) : _____
en _____ exemplaires

3.5 L'artiste accorde au diffuseur une licence non exclusive et non transférable de communication publique de l'œuvre sur son site Internet, afin de faire la promotion de la performance, et ce, pour la durée suivante :

- jusqu'à la fin de la (des) performance(s) prévues au présent article.
- jusqu'à la date suivante : _____
- pour une durée d'une année, renouvelable automatiquement à chaque année, jusqu'à ce que l'artiste avise par écrit le diffuseur que l'autorisation se termine à la fin de l'année civile en cours.

4. Droits moraux

L'artiste approuvera :

- la maquette graphique qui sert à la promotion avant les reproductions de la performance
 les textes qui présentent la performance

L'artiste donnera son approbation dans un délai rapide et ne pourra s'opposer que pour des motifs sérieux.

5. Préparation de la performance

5.1 L'artiste convient de remettre au diffuseur une fiche technique indiquant les besoins techniques et informatiques de la performance.

5.2 Le diffuseur doit, à ses frais, mettre à la disposition de l'artiste un ou des techniciens pouvant remplir les tâches suivantes :

5.3 Le diffuseur est responsable du bon état de marche de tous les appareils qui sont requis pour la performance.

5.4 L'artiste aura besoin d'une période de _____ heures de montage pour préparer la performance et de _____ heures pour le démontage.

5.5 Le défaut par le diffuseur de remplir l'une des présentes obligations peut constituer un motif d'annulation du contrat, sans que l'envoi d'un avis écrit soit nécessaire.

6. Promotion

Le diffuseur s'engage à faire la promotion de la performance et l'artiste s'engage à collaborer à cette promotion.

7. Rémunération

7.1 Le diffuseur accepte de payer à l'artiste les montants suivants :

- Droit d'auteur pour la performance : _____
 Droit d'auteur pour les reproductions de l'œuvre à des fins de promotion : _____
 Per diem : _____
 Honoraires divers (_____) : _____

Date de paiement : _____

Intérêt de _____ % (mensuellement) pour défaut de paiement

7.2 Le cas échéant, le diffuseur accepte de payer à chaque co-performeur les montants suivants :

- Droit d'auteur pour la performance : _____
 Per diem : _____
 Honoraires divers (_____) : _____

Date de paiement : _____

Intérêt de _____ % (mensuellement) pour défaut de paiement

8. Assurances

Le diffuseur doit souscrire à une assurance responsabilité pour couvrir tous les risques liés à la performance.

9. Règlement des différends

9.1 Les parties tenteront de régler à l'amiable tout différend découlant de ce contrat.

9.2 Si elles sont incapables de régler le différend à l'amiable, les parties auront recours à l'arbitrage à arbitre unique, selon les règles prévues au *Code de procédure civile du Québec*.

9.3 Les parties n'ont pas à recourir à l'arbitrage pour une demande en injonction, pour un recours qui peut être présenté devant le tribunal des petites créances ou pour la résiliation du contrat.

Aoié

10. Résiliation du contrat

10.1 Si l'une des parties ne respecte pas une des conditions énoncées dans ce contrat, l'autre partie peut, pour cette raison, faire résilier le contrat.

10.2 La partie qui veut faire résilier le contrat doit d'abord transmettre à l'autre partie un avis écrit exigeant de remédier au défaut dans un délai raisonnable.

10.3 Si le défaut n'est pas remédié à l'expiration du délai, la partie qui a envoyé le premier avis doit envoyer un second avis écrit mentionnant que le contrat est résilié.

10.4 Le contrat sera résilié en cas de force majeure qui échappe au contrôle des parties.

11. Lois et district judiciaire

Le présent contrat est régi par les lois du Québec. En cas de litige, les parties élisent domicile dans le district judiciaire suivant : _____.

Signé en deux exemplaires à _____
le _____.

le diffuseur

l'artiste

CONTRAT DE PROJECTION/DIFFUSION

Nom des parties

Nom

Adresse

Adresse (suite) Téléphone

Courriel
NAS _____
TPS _____ TVQ _____

ci-après appelé(e) « l'artiste »

ET:

Nom

Adresse

Adresse (suite) Téléphone
Dûment représenté(e) par : _____

Courriel

ci-après appelé(e) « le diffuseur »

1. Objet du contrat

L'artiste et le diffuseur conviennent des modalités suivantes visant la diffusion de la monobande de l'artiste.

2. Œuvre

2.1 L'œuvre, ci-après appelée « monobande », porte le titre suivant : _____
durée : _____ année : _____

2.2 L'artiste garantit qu'il est l'auteur de la monobande et qu'il détient les droits d'auteur sur celle-ci.

3 Droits d'auteur

3.1 Licence d'utilisation pour des œuvres artistiques :

- Tous droits réservés
- Creative Commons By-SA-ND 3.0 Canada
- Creative Commons By-SA 3.0 Canada
- Creative Commons By 3.0 Canada
- Domaine public

3.2 L'artiste accorde au diffuseur une licence non exclusive et non transférable de diffusion de la monobande dans le(s) lieu(x) suivant(s) : _____
date(s) : _____

3.3 L'artiste accorde au diffuseur une licence non exclusive et non transférable de reproduction d'une image de la monobande sur les supports sélectionnés ci-dessous, et ce, afin de faire la promotion de la diffusion.

- magazine en _____ exemplaires
- journal en _____ exemplaires
- carte d'invitation en _____ exemplaires
- affiche ou affichette en _____ exemplaires
- autre(s) support(s): _____
en _____ exemplaires

3.4 L'artiste accorde au diffuseur une licence non exclusive et non transférable de communication publique d'un extrait de la monobande d'une durée de _____ sur son site Internet, afin de faire la promotion de la diffusion, et ce, pour la durée suivante :

- jusqu'à la fin de la période d'exposition prévue au présent article.
- jusqu'à la date suivante : _____
- pour une durée d'une année, renouvelable automatiquement à chaque année, jusqu'à ce que l'artiste avise par écrit le diffuseur que l'autorisation se termine à la fin de l'année civile en cours.

3.5 Le diffuseur ne peut effectuer une copie de la monobande pour d'autres fins sans avoir obtenu l'autorisation écrite de l'artiste.

4. Droits moraux : nom de l'artiste

Le cas échéant, le diffuseur indiquera le nom de l'artiste (précédé du sigle « © ») ainsi que le titre de l'œuvre :

- en association avec chaque reproduction prévue pour faire la promotion de la diffusion
- sur les pages du site Internet prévues pour faire la promotion de la diffusion

5. Droits moraux : intégrité de l'œuvre

5.1 Le diffuseur doit diffuser la monobande intégralement, sans la modifier.

5.2 L'artiste approuvera :

- la maquette graphique qui sert à la promotion avant les reproductions de la monobande
- les textes qui présentent la monobande

L'artiste donnera son approbation dans un délai rapide et ne pourra s'opposer que pour des motifs sérieux.

6. Livraison de l'œuvre

Une copie de la monobande dans le format suivant : _____ sera remise au diffuseur le _____ et celui-ci s'engage à remettre cette copie à l'artiste avant le _____

7. Promotion

Le diffuseur s'engage à faire la promotion de la diffusion de la monobande et l'artiste s'engage à collaborer à cette promotion.

8. Rémunération

Le diffuseur accepte de payer à l'artiste le montant suivant :

- Droit d'auteur pour la diffusion : _____
- Droit d'auteur pour les reproductions à des fins de promotion : _____
- Droit d'auteur pour la diffusion sur Internet : _____
- Honoraires divers (_____) : _____

Date de paiement : _____

Intérêt de _____ % (mensuellement) pour défaut de paiement

9. Règlement des différends

9.1 Les parties tenteront de régler à l'amiable tout différend découlant de ce contrat.

9.2 Si elles sont incapables de régler le différend à l'amiable, les parties auront recours à l'arbitrage à arbitre unique, selon les règles prévues au *Code de procédure civile du Québec*.

9.3 Les parties n'ont pas à recourir à l'arbitrage pour une demande en injonction, pour un recours qui peut être présenté devant le tribunal des petites créances ou pour la résiliation du contrat.

10. Résiliation du contrat

10.1 Si l'une des parties ne respecte pas une des conditions énoncées dans ce contrat, l'autre partie peut, pour cette raison, faire résilier le contrat.

10.2 La partie qui veut faire résilier le contrat doit d'abord transmettre à l'autre partie un avis écrit exigeant de remédier au défaut dans un délai raisonnable.

10.3 Si le défaut n'est pas remédié à l'expiration du délai, la partie qui a envoyé le premier avis doit envoyer un second avis écrit mentionnant que le contrat est résilié.

10.4 Le contrat sera résilié en cas de force majeure qui échappe au contrôle des parties.

11. Lois et district judiciaire

Le présent contrat est régi par les lois du Québec. En cas de litige, les parties élisent domicile dans le district judiciaire suivant : _____.

Signé en deux exemplaires à _____
le _____.

le diffuseur

l'artiste

CONTRAT DE RESIDENCE D'ARTISTE

Nom des parties

Nom

Adresse

Adresse (suite) Téléphone

Courriel
NAS _____
TPS _____ TVQ _____

ci-après appelé(e) « l'artiste »

ET:

Nom

Adresse

Adresse (suite) Téléphone
Dûment représenté(e) par : _____

Courriel

ci-après appelé(e) « le producteur »

1. Objet du contrat

Cochez la situation qui s'applique et biffer celle qui ne s'applique pas.

Le producteur accueillera l'artiste dans le cadre d'une résidence de création, aux conditions suivantes, afin de créer l'œuvre décrite ci-dessous, ci-après appelée « œuvre ».

Le producteur accueillera l'artiste dans le cadre d'une résidence de création, aux conditions suivantes, afin de faire de la recherche artistique ou du ressourcement, sans production d'œuvre.

2. Œuvre

Titre : _____
Support : _____
Description : _____

Les parties conviennent que l'œuvre pourrait ne pas être achevée au terme de la résidence.

3. Séjour de l'artiste

3.1 La résidence aura lieu aux dates suivantes : _____

3.2 Le producteur s'engage :

- à loger l'artiste dans le lieu suivant : _____
 à fournir à l'artiste l'espace de travail suivant : _____

4. Conditions de réalisation de l'œuvre

Cocher la/les situation(s) qui s'applique(nt) et biffer celle(s) qui ne s'applique(nt) pas.

Le producteur s'engage à fournir l'aide technique suivante : _____

L'artiste accorde au producteur le droit de réutiliser les éléments techniques qu'il a aidé à produire, dans la mesure où cela ne mène pas à la réalisation d'une œuvre qui s'apparente à celle de l'artiste.

Les matériaux suivants : _____ seront fournis par le diffuseur selon les modalités suivantes : _____

Les équipements suivants : _____ seront fournis par le diffuseur selon les modalités suivantes : _____

5. Droits d'auteur et propriété

5.1 L'artiste demeure propriétaire de l'exemplaire physique ou de l'original de l'œuvre.

5.2 Le présent contrat ne comporte aucun transfert de droit et il est par conséquent convenu que l'artiste demeure titulaire de tous les droits d'auteur sur l'œuvre faisant l'objet de la résidence. Toute utilisation de l'œuvre, à l'exception de celles prévues dans cet article, devra faire l'objet d'un contrat distinct.

5.3 Le producteur peut toutefois conserver une copie de l'œuvre à des fins d'archive.

5.4 Le producteur peut documenter le processus de création à des fins d'archive, en collaboration avec l'artiste.

5.5 Le producteur peut également diffuser l'œuvre de la manière suivante : _____ pour la durée suivante : _____

À cette fin, l'artiste approuvera :

- la maquette graphique qui sert à la promotion de l'œuvre
 les textes qui présentent l'œuvre

L'artiste donnera son approbation dans un délai rapide et ne pourra s'opposer que pour des motifs sérieux.

6. Présentation publique

L'artiste fera une présentation publique de l'œuvre d'une durée de _____, à l'endroit suivant : _____, à la date suivante : _____

7. Mention du producteur

L'artiste fera mention, à chaque utilisation de l'œuvre, que l'œuvre a été réalisée dans le cadre d'une résidence du producteur.

8. Rémunération

8.1 Le producteur accepte de payer à l'artiste le montant suivant pour la résidence : _____, aux dates suivantes : _____

8.2 Le producteur s'engage également à :

- fournir à l'artiste un per diem de _____
- payer le transport selon les modalités suivantes : _____
- payer à l'artiste le montant suivant pour la diffusion de l'œuvre : _____
- payer à l'artiste le montant suivant pour la présentation publique de l'artiste : _____

8.3 Les sommes non payées portent intérêt de _____% mensuellement.

9. Assurance

Le producteur s'engage à souscrire à une assurance responsabilité pour la durée de la résidence.

10. Règlement des différends

10.1 Les parties tenteront de régler à l'amiable tout différend découlant de ce contrat.

10.2 Si elles sont incapables de régler le différend à l'amiable, les parties auront recours à l'arbitrage à arbitre unique, selon les règles prévues au *Code de procédure civile du Québec*.

10.3 Les parties n'ont pas à recourir à l'arbitrage pour une demande en injonction, pour un recours qui peut être présenté devant le tribunal des petites créances ou pour la résiliation du contrat.

11. Résiliation du contrat

11.1 Si l'une des parties ne respecte pas une des conditions énoncées dans ce contrat, l'autre partie peut, pour cette raison, faire résilier le contrat.

11.2 La partie qui veut faire résilier le contrat doit d'abord transmettre à l'autre partie un avis écrit exigeant de remédier au défaut dans un délai raisonnable.

11.3 Si le défaut n'est pas remédié à l'expiration du délai, la partie qui a envoyé le premier avis doit envoyer un second avis écrit mentionnant que le contrat est résilié.

11.4 Le contrat sera résilié en cas de force majeure qui échappe au contrôle des parties.

11.5 L'annulation de la résidence, par l'une ou l'autre des parties, donne droit à la rémunération pour la somme correspondant au travail accompli par l'artiste.

12. Lois et district judiciaire

Le présent contrat est régi par les lois du Québec. En cas de litige, les parties élisent domicile dans le district judiciaire suivant : _____.

Signé en deux exemplaires à _____
le _____.

le producteur

l'artiste

Barèmes
de diffusion
en arts
médiatiques

DROITS D'EXPOSITION	02
DROITS DE PRÉSENTATION	02
DROITS DE PROJECTION FILM ET VIDÉO	02
DROITS DE PERFORMANCE	03
DROITS DE DIFFUSION WEB	03
CACHET DE RÉSIDENCE D'ARTISTE	03
COMMANDE D'ŒUVRES /ACCOMPAGNEMENT DE PROJET	03
CACHET DE COMMISSARIAT	04
CACHET D'AUTEUR	04
PARTICIPATION À UNE PRÉSENTATION PUBLIQUE	04
LEXIQUE	05

VEUILLEZ NOTER QUE CES MONTANTS SONT DES MINIMUMS SUGGÉRÉS.

DROITS D'EXPOSITION (21 À 42 JOURS)

- Droits pour chacun des artistes

	LOCAL	RÉGIONAL	NATIONAL	ÉVÈNEMENT AU QUÉBEC ayant une portée internationale	INTERNATIONAL
1 artiste	1250 \$	1 500 \$	1 750 \$	2 000 \$	2 250 \$
2 à 3 artistes	1000 \$	1 250 \$	1 500 \$	1 750 \$	2 000 \$
4 artistes et +	300 \$	500 \$	800 \$	1 200 \$	1 500 \$

NOTE : Si plus de 42 jours, cela se négocie cas par cas.

La location d'équipements, le soutien technique et les frais de transport, de déplacement et d'hébergement sont en sus ainsi que les frais de montage. Prévoir des frais de location si l'artiste fournit les équipements servant à la diffusion. Ces frais de location sont basés sur les tarifs de location des centres en arts médiatiques de la ville la plus proche.

DROITS DE PRÉSENTATION

- Droits pour une présentation ponctuelle

	LOCAL	RÉGIONAL	NATIONAL	ÉVÈNEMENT AU QUÉBEC ayant une portée internationale	INTERNATIONAL
1 artiste	600 \$	750 \$	900 \$	1 050 \$	1 200 \$
2 à 3 artistes	400 \$	550 \$	700 \$	850 \$	1 000 \$
4 artistes et +	200 \$	350 \$	500 \$	650 \$	800 \$

DROITS DE PROJECTION FILM ET VIDÉO

- Projection unique pour une œuvre

DURÉE	LOCAL	RÉGIONAL	NATIONAL	ÉVÈNEMENT AU QUÉBEC ayant une portée internationale	INTERNATIONAL
30 min et moins	50 \$	75 \$	100 \$	125 \$	150 \$
30-60 min	75 \$	100 \$	125 \$	150 \$	175 \$
60 min et plus	100 \$	125 \$	150 \$	175 \$	200 \$

- Projection de groupe – 5 œuvres et plus

Droits pour une œuvre

30 min et moins	25 \$	50 \$	75 \$	100 \$	125 \$
30-60 min	50 \$	75 \$	100 \$	125 \$	150 \$
60 min et plus	75 \$	100 \$	125 \$	150 \$	175 \$

NOTE : Les cachets ne comprennent pas la présentation de l'artiste.

Montant forfaitaire dans le cas d'une présentation en boucle d'un extrait d'œuvre d'une durée X ou de plusieurs présentations d'un même programme.

VEUILLEZ NOTER QUE CES MONTANTS SONT DES MINIMUMS SUGGÉRÉS.

DROITS DE PERFORMANCE (audio, visuelle, audio-visuelle)

• Pour un artiste

	LOCAL	RÉGIONAL	NATIONAL	ÉVÈNEMENT AU QUÉBEC ayant une portée internationale	INTERNATIONAL
30 min et moins	200 \$	400 \$	600 \$	800 \$	1 000 \$
30-60 min	400 \$	600 \$	800 \$	1 000 \$	1 200 \$
60 min et plus	600 \$	800 \$	1000 \$	1 200 \$	1 400 \$

NOTE : La location d'équipements, le soutien technique et les frais de transport, de déplacement et d'hébergement sont en sus.
Prévoir un montant pour la location si l'artiste fournit les équipements servant à la diffusion.

DROITS DE DIFFUSION WEB

OEUVRE DIFFUSÉE SUR LE WEB	ART WEB	CAPSULE VIDÉO	BANDE DÉMONSTRATIVE
250 \$/3 mois et moins	250 \$/3 mois et moins	75 \$/3 mois et moins	50 \$/an
800 \$/an	800 \$/an	200 \$/an	
250 \$/renouvellement annuel	250 \$/renouvellement annuel		

CACHET DE RÉSIDENCE D'ARTISTE

• Résidence de production et recherche et création —
Cachet pour un artiste

300 \$/semaine	750 \$/mois
----------------	-------------

COMMANDE D'ŒUVRES/ACCOMPAGNEMENT DE PROJET

• Cachet pour un artiste ou un collectif d'artistes
pour la production d'une œuvre

5 000 \$ et plus/année	500 \$ et plus/mois
------------------------	---------------------

.....
VEUILLEZ NOTER QUE CES MONTANTS SONT DES MINIMUMS SUGGÉRÉS.

CACHET DE COMMISSARIAT

- COMMISSAIRE CINÉMA/VIDÉO — Un programme/projection unique

LOCAL	RÉGIONAL	NATIONAL	ÉVÈNEMENT AU QUÉBEC ayant une portée internationale	INTERNATIONAL
150 \$	300 \$	750 \$	1 000 \$	1 250 \$

CACHET DE COMMISSARIAT

- COMMISSAIRE INSTALLATIONS ET PERFORMANCES

Les droits n'incluent pas la recherche, le développement au niveau technique, la coordination de l'exposition et/ou d'un catalogue, la visite guidée, agir à titre de consultant.

300 \$	600 \$	900 \$	1 200 \$	1 500 \$
--------	--------	--------	----------	----------

NOTE : Les montants peuvent être majorés selon la préparation et la recherche demandée.
Les frais de déplacement, d'hébergement et de subsistance sont en sus.

CACHET D'AUTEUR

Feuillet (250 mots) : 80 \$

Traduction : 0,22\$/mot

NOTE : Les frais de révision et de traduction sont en sus.

PARTICIPATION À UNE PRÉSENTATION PUBLIQUE

Table-ronde avec plus d'un intervenant	125 \$/personne	Atelier de formation	45 \$ à 75 \$/l'heure
Conférencier	À partir de 400 \$	Discussion avec l'artiste/commissaire	125 \$
Animateur/Modérateur	125 \$	Présentation de l'artiste/commissaire	75 \$
Classe de maître	À partir de 400 \$	Cachet pour les jurys	125 \$/jour

NOTE : Les montants peuvent être majorés selon la préparation et la recherche demandée.
Les frais de déplacement, d'hébergement et de subsistance sont en sus.

LEXIQUE

Accompagnement de projet

Prise en charge par un organisme des éléments financiers, logistiques, promotionnels et/ou de production d'une œuvre d'un artiste.

Animateur

Personne chargée d'animer une activité de communications.

Artiste

L'artiste se définit comme suit :

- se déclare artiste professionnel;
- crée des œuvres ou pratique un art à son propre compte ou offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète,
- a une reconnaissance de ses pairs;
- diffuse ou interprète publiquement des œuvres dans des lieux et/ou un contexte reconnu par les pairs

Définition du Conseil des arts et des lettres du Québec.

Art web

Forme artistique qui utilise Internet, ou tout autre réseau, comme média de production – pour le contenu existant – et comme sujet de recherche artistique, ou comme support de diffusion d'une œuvre. L'art en réseau est soumis au langage informatique, de même qu'aux spécificités et codes de cet espace. Une diversité de pratiques peuvent être comprises dans cette catégorie hétérogène qui regroupe tant des propositions participatives que génératives ou statiques

Atelier de formation

Atelier théorique ou pratique d'une durée de trois heures ou plus donné par un artiste ou un professionnel spécialisé.

Bande démonstrative

La bande démonstrative est une courte vidéo composée de plans choisis d'une

œuvre ou d'une exposition. Son objectif est montrer l'œuvre pour des raisons documentaires ou promotionnelles.

Cabaret

Présentation à un auditoire limité de performances d'artistes dans lieu ouvert au public avec services de consommation.

Cachet

Honoraires versés à un artiste pour une performance, prestation et tout autre service rendu ou paiement forfaitaire lié à une résidence d'artiste.

Capsule vidéo

Courte vidéo présentant un artiste, un projet d'artiste ou une exposition. Sous formes de reportages, d'entrevues, de portraits ou autre, son objectif est de promouvoir, d'interpréter et de médiatiser un travail artistique vers le public.

Classe de maître

Session de formation de haut niveau dispensée par un artiste dont l'autorité est reconnue dans une discipline. Habituellement, la classe de maître abordera des aspects techniques et pratiques.

Commande d'œuvres

Invitation par un organisme à un artiste à réaliser une œuvre livrable à une date attendue. L'artiste conserve les droits de l'œuvre.

Commissaire

Personne chargée de concevoir et organiser une exposition temporaire, que ce soit une exposition monographique ou de groupe. Le commissaire détermine le choix des pièces présentées, la problématique ou la thématique de l'exposition, la mise en espace des

œuvres dans le lieu accueillant le projet ainsi que leur restitution auprès des publics sous toutes formes de diffusion, effectue les choix relatifs au catalogue et y rédige, souvent, des textes. Il est donc l'auteur de l'exposition. Il peut aussi intervenir sur des programmations de films ou vidéos.

Conférencier

Orateur qui débat sur une question précise lors d'une conférence.

Discussion avec l'artiste

Discussion autour d'une œuvre ou du travail d'un artiste dans le cadre d'un événement (colloque, festival, table-ronde, causerie, etc.)

DROITS

Droit d'auteur

Dans sa plus simple expression, le « droit d'auteur » signifie le « droit de reproduire ». En règle générale, seul le titulaire du droit d'auteur, souvent le créateur, a le droit de produire ou de reproduire l'œuvre ou de permettre à quiconque de le faire. En général, le droit d'auteur demeure valide pendant toute la vie de l'auteur, puis pour une période de 50 ans suivant la fin de l'année civile de son décès. *Source : Office de la propriété intellectuelle du Canada.*

Droits d'exposition

Redevance au créateur pour l'exposition de son œuvre.

Droits moraux

Les droits de l'auteur d'une œuvre à l'intégrité de l'œuvre, de même qu'au droit de revendiquer la création de son œuvre (même sous pseudonyme) ainsi que le droit à l'anonymat.

LEXIQUE

Droits de performance

Redevance au créateur pour la performance de son œuvre.

Droits de présentation

Redevance au créateur pour la présentation ponctuelle de son œuvre (présentation unique d'une œuvre ou d'une performance lors d'une présentation publique dans le cadre d'un événement éphémère). Le droit de présentation s'applique chaque fois qu'un procédé de communication permet de toucher un public. Cela signifie que l'autorisation de l'auteur est nécessaire pour chaque type de présentation.

Droits de reproduction

Redevance au créateur pour la reproduction de son œuvre, en totalité ou en partie et ce, pour l'ensemble des plateformes de diffusion.

ÉVÈNEMENTS

Évènement au Québec ayant une portée internationale

Évènement qui se déroule au Québec et qui diffuse des œuvres d'artistes autant québécois qu'internationaux dont la portée et le rayonnement ont une portée internationale et qui a des retombées médiatiques importantes.

Exposition

Désigne traditionnellement l'espace et le temps où des objets d'art rencontrent un public. Une exposition est souvent temporaire, s'achevant à l'issue d'une période déterminée, par opposition à une exposition permanente qui présente des collections sans limites de temps. Une exposition peut présenter des installations, vidéos, sons et performances d'artistes ou de groupe d'artistes.

Festival

Un festival est un événement périodique au cours duquel sont présentées des œuvres en général dans un lieu donné et pour une durée limitée dans le temps. Le festival propose une programmation officielle autour d'un thème commun et est consacré à des œuvres locales, nationales ou internationales.

Installation

Œuvre d'art dont les éléments occupent un espace donné (intérieur ou extérieur), par la mise en situation de différentes techniques d'expression et de représentation.

International

Évènement produit au Québec qui se déroule à l'international et qui diffuse des œuvres d'artistes québécois et/ou internationaux dont la portée, le rayonnement et les retombées médiatiques sont importants.

Local

Un événement d'envergure local est une manifestation qui cible un auditoire restreint d'une même ville et qui s'adresse à des publics précis et qui vise le développement des publics dans une communauté spécifique.

National

Un événement d'envergure nationale cible un auditoire national qui jouie d'une bonne couverture médiatique nationale.

Œuvre diffusée sur le web

Toute œuvre (audio, film, vidéo, performance, etc.) diffusée sur une plateforme web.

Organisme de création

Formés essentiellement en vue de créer, produire et de diffuser des

spectacles. Ils font appel à des artistes et à des concepteurs professionnels de leur discipline. L'organisme est reconnu « producteur » lorsqu'il assume la direction artistique ainsi que les coûts de conception, de répétition et de réalisation des spectacles.

Panel de discussion

Débat, discussions réunissant des experts sur un sujet donné.

Performance

Présentation en direct devant public d'une œuvre audio, visuelle, audiovisuelle ou mêlant plusieurs disciplines.

Présentation avec l'artiste

Présentation publique du travail ou d'une œuvre de l'artiste dans le cadre d'un événement tel un vernissage ou un lancement.

Producteur

Personne qui finance ou coordonne les financements d'une œuvre et contrôle les dépenses par rapport au budget.

Projection

Action de projeter une œuvre sur un objet (écran, mur, édifice, etc.).

Production

Fonction qui soutient la recherche et les différentes étapes liées à la production d'activités, d'œuvres ou de spectacles.

Régional

Un événement d'envergure régional cible un auditoire d'une même région et qui jouie d'une bonne couverture médiatique locale.

Résidence d'artiste

Accueil d'un artiste (ou un groupe d'artistes) par un organisme au sein de

LEXIQUE

son lieu de production ou de présentation, afin de favoriser la recherche et la création, la production et dans certains cas, la présentation d'une œuvre. Elle comprend les équipements techniques, et du soutien technique et financier aux artistes. Une résidence de recherche et création ou de production n'implique pas obligatoirement la production d'une œuvre.

ANNEXE 7 – CADRE JURIDIQUE : LOIS SUR LE STATUT PROFESSIONNEL DES ARTISTES

A. Une loi canadienne :

Loi sur le statut de l'artiste (L.C. 1992, ch. 33).

6 (1) La présente partie lie Sa Majesté du chef du Canada.

(2) La présente partie s'applique :

a) aux institutions fédérales qui figurent à l'annexe I de la Loi sur l'accès à l'information ou à l'annexe de la Loi sur la protection des renseignements personnels, ou sont désignées par règlement, ainsi qu'aux entreprises de radiodiffusion — distribution et programmation comprises — relevant de la compétence du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes qui retiennent les services d'un ou plusieurs artistes en vue d'obtenir une prestation;

b) aux entrepreneurs indépendants professionnels — déterminés conformément à l'alinéa 18b) :

(i) qui sont des auteurs d'oeuvres artistiques, littéraires, dramatiques ou musicales au sens de la Loi sur le droit d'auteur, ou des réalisateurs d'oeuvres audiovisuelles,

(ii) qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent, dirigent ou exécutent de quelque manière que ce soit une oeuvre littéraire, musicale ou dramatique ou un numéro de mime, de variétés, de cirque ou de marionnettes,

(iii) qui, faisant partie de catégories professionnelles établies par règlement, participent à la création dans les domaines suivants : arts de la scène, musique, danse et variétés, cinéma, radio et télévision, enregistrements sonores, vidéo et doublage, réclame publicitaire, métiers d'art et arts visuels.

7. La présente partie a pour objet l'établissement et la mise en oeuvre d'un régime de relations de travail entre producteurs et artistes qui, dans le cadre de leur libre exercice du droit d'association, reconnaît l'importance de la contribution respective des uns et des autres à la vie culturelle canadienne et assure la protection de leurs droits.

B. Deux lois québécoises

Première loi :

Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma, RLRQ chapitre. S-32.1.

1. La présente loi s'applique aux artistes et aux producteurs qui retiennent leurs services professionnels dans les domaines de production artistique suivants: la scène y compris le théâtre, le théâtre lyrique, la musique, la danse et les variétés, le multimédia, le film, le

disque et les autres modes d'enregistrement du son, le doublage et l'enregistrement d'annonces publicitaires.

1.1. Pour l'application de la présente loi, un artiste s'entend d'une personne physique qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète, dans un domaine visé à l'article 1.

1.2. Dans le cadre d'une production audiovisuelle mentionnée à l'annexe I, est assimilée à un artiste, qu'elle puisse ou non être visée par l'article 1.1, la personne physique qui exerce à son propre compte l'une des fonctions suivantes ou une fonction jugée analogue par le Tribunal, et qui offre ses services moyennant rémunération:

1° les fonctions liées à la conception, la planification, la mise en place ou à la réalisation de costumes, de coiffures, de prothèses ou de maquillages, de marionnettes, de scènes, de décors, d'éclairages, d'images, de prises de vues, de sons, d'effets visuels ou sonores, d'effets spéciaux et celles liées à l'enregistrement;

2° les fonctions liées à la réalisation de montages et d'enchaînements, sur les plans sonore et visuel;

3° les fonctions de scripte, de recherche de lieux de tournage et les fonctions liées à la régie ou à la logistique d'un tournage efficace et sécuritaire, à l'extérieur comme à l'intérieur, dont le transport et la manipulation d'équipements ou d'accessoires;

4° les fonctions d'apprenti, de chef d'équipe et d'assistance auprès de personnes exerçant des fonctions visées par le présent article ou par l'article 1.1.

Ne sont toutefois pas visées par le présent article les fonctions qui relèvent de services de comptabilité, de vérification, de représentation ou de gestion, de services juridiques, de services publicitaires et tout autre travail administratif similaire dont l'apport ou l'intérêt n'est que périphérique dans la création de l'oeuvre.

Deuxième loi :

Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs, RLRQ, chapitre S-32.01.

1. La présente loi s'applique aux artistes qui créent des oeuvres à leur propre compte dans les domaines des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature ainsi qu'aux diffuseurs de ces oeuvres.

2. Pour l'application de la présente loi, les domaines comprennent respectivement les pratiques artistiques suivantes:

1° «arts visuels» : la production d'oeuvres originales de recherche ou d'expression, uniques ou d'un nombre limité d'exemplaires, exprimées par la peinture, la sculpture, l'estampe, le dessin, l'illustration, la photographie, les arts textiles, l'installation, la performance, la vidéo d'art ou toute autre forme d'expression de même nature;

2° «métiers d'art» : la production d'oeuvres originales, uniques ou en multiples exemplaires, destinées à une fonction utilitaire, décorative ou d'expression et exprimées par l'exercice d'un métier relié à la transformation du bois, du cuir, des textiles, des métaux, des silicates ou de toute autre matière;

3° «littérature» : la création et la traduction d'oeuvres littéraires originales, exprimées par le roman, le conte, la nouvelle, l'oeuvre dramatique, la poésie, l'essai ou toute oeuvre écrite de même nature.

TABLEAUX

TABLEAU 1 – MODÈLE CONCEPTUEL

Pluriactivité		Organisation par projets	
Artistique (ex : création)	Utilisation Intensive (définition : valorisation d'une compétence sur plusieurs prestations)	Contrats, statuts et chaînes de valeurs	Réseaux, solidarités et concurrences
Para-artistique (ex : travailleur culturel, enseignement)	Utilisation de transition (définition : gestion de la mobilité statutaire)	Chaînes de valeurs Projets fragmentaires Interdépendances Variabilité du revenu Subordination Propriété intellectuelle Nature stratégie de l'information Récurrence contractuelle	Réputation et talent Appariement sélectif Collaboration Socialisation des risques et protection Rétributions symboliques Collaborations Concurrence
Extra-artistique (toute activité qui ne relève pas du monde de l'art)	Utilisation défensive (définition : couverture du risque de sous-emploi)		

**TABLEAU 2 – PROFILS DES ARTISTES DE L'ÉCHANTILLON
CLASSÉS PAR ANNÉE D'ANCIENNETÉ**

NOM	Années d'ancienneté	Date d'entrée	Affiliation	Conduite de carrière	Activités
ANNA	5	2013	CAA1	Semi-contrainte	Charge mentale et travail culturel, résidence artistiques/création en atelier.
CHANTAL	8	2010	CAA1	Semi-contrainte	Charge mentale et travail culturel, résidence artistiques/création en atelier.
CHARLOTTE	8	2010	IND	Semi-contrainte	Précarité matérielle, conciliation travail-famille, enchaînement de la carrière projet par projet.
ANABEL	8	2010	CAA5	Expressive	Charge mentale et travail culturel, hybridité contractuelle entre travail et création, enchaînement de la carrière projet par projet.
FRANCISCO	8	2010	IND	Expressive	Hybridité contractuelle entre travail et création, enchaînement de la carrière projet par projet.
ROBERT	8	2010	COLL2	Expressive	Valorisation des activités artistiques, para-artistiques et extra-artistiques sur plusieurs marchés de prestations et enchaînement de la carrière projet par projet.
MELCHIOR+SKELETOR	17	2001	COLL1	Expressive	Valorisation des activités art-para-extra sur plusieurs marchés de prestations et enchaînement de la carrière projet par projet.
NELLY	17	2001	CAA2	Expressive	Hybridité contractuelle entre travail et création, enchaînement de la carrière projet par projet.
SAMUEL ORTIZ	21	1997	IND	Expressive	Hybridité contractuelle entre travail et création, enchaînement de la carrière projet par projet.
ZOÉ	28	1990	CAA1	Semi-contrainte	Précarité matérielle, charge mentale et travail culturel, peu d'espace pour création personnelle, direction artistique.
SIDDHARTHA	31	1987	OBNL1	Expressive	Hybridité contractuelle entre travail et création, enchaînement de la carrière projet par projet

**TABLEAU 3 – DISPERSION DES THÉMATIQUES ABORDÉES PAR
CHAQUE ARTISTE SELON LES DIMENSIONS DU MODÈLE
CONCEPTUEL**

	FRANCISCO	SAMUEL ORTIZ	ROBERT	SIDDHARTHA	MELCHIOR	SKELETOR	ZOÉ	CHARLOTTE	ANNA	CHANTAL	NELLY	ANABEL	MOYENNE
ACTIVITÉS ARTISTIQUES	8	10	8	5	10	10	3	8	8	8	25	15	10
ACTIVITÉS PARA- ARTISTIQUES	6	4	5	8	5,5	7,5	2	2	5	1	2	6	5
ACTIVITÉS EXTRA- ARTISTIQUES	0	0	1	8	5	5	0	0	5	1	2	0	2
UTILISATION INTENSIVE	15	15	20	13	9,5	11,5	7	20	9	2	25	6	13
UTILISATION DE TRANSITION	1	5	3	10	4,5	2,5	3	6	20	0	0	6	5
UTILISATION DÉFENSIVE	0	2	8	3	8,5	12,5	0	9	4	4	7	13	6
ORGANISATION PAR PROJET, INTERDÉPENDANCES ET CHAÎNES DE VALEURS	13	15	20	20	25	23	14	30	40	30	30	20	23
FONCTION DICHOTOMIQUE DU RÉSEAU (SOCIALISATION ET CONCURRENCE)	10	18	25	20	18	18	11	25	35	12	30	15	20

TABLEAU 4 – TYPOLOGIE DES PARCOURS ARTISTIQUES

<p>Expressive, autonome, citoyenne (EAC)</p> <p>NELLY, ROBERT, CHARLOTTE</p>	<p>Expressive, autonome, stratégique (IAS)</p> <p>SAMUEL ORTIZ, FRANCISCO</p>
<p>Expressive, organisationnelle, citoyenne (EOC)</p> <p>CHANTAL, ANABEL</p>	<p>Instrumentale, organisationnelle, stratégique (IOS)</p> <p>ZOÉ, ANNA, SIDDHARTHA</p>
<p>Expressive et instrumentale, autonome et organisationnelle, stratégique et citoyenne (EIAOSC)</p> <p>MELCHIOR et SKELETOR</p>	

**TABLEAU 5 – RÉPARTITION DE LA VALEUR PRODUCTIVE
DES ACTIVITÉS EN FONCTION DES TYPOLOGIES**

	Activités productives	Activités non-productives
EAC	Activités artistiques intensives Activités artistiques de transition Activités artistiques défensives Activités para-artistiques intensives Activités para-artistiques défensives	Activités para-artistiques de transition Organisation par projet Réseau
EAS	Activités artistiques intensives Activités artistiques de transition Activités artistiques défensives Activités para-artistiques intensives Réseau	Activités para-artistiques de transition Organisation par projet Réseau
EOC	Activités para-artistiques intensives Activités para-artistiques de transition Activités para-artistiques défensives Organisation par projet	Activités artistiques défensives Activités para-artistiques défensives Réseau
IOS	Activités artistiques intensives Activités artistiques de transition Activités para-artistiques intensives Activités para-artistiques de transition Organisation par projet Réseau	Activités para-artistiques défensives Organisation par projet Réseau
EIAOSC	Activités artistiques intensives Activités artistiques de transition Activités para-artistiques intensives Organisation par projet Réseau	Activités artistiques de transition Activités artistiques défensives Activités para-artistiques de transition Réseau