

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

**L'action stratégique des artistes en arts visuels et de leurs collectifs
en contexte de précarité du travail :
Quel(s) rôle(s) pour les centres d'artistes autogérés situés à Montréal ?**

Par Laurence D. Dubuc

**École de relations industrielles
Faculté des arts et sciences**

Thèse de doctorat présentée en vue de l'obtention du grade de Ph.D en relations industrielles

Mars 2022

© Laurence D. Dubuc, 2022

Liste des membres du jury

Guyline Vallée, professeure titulaire, École de relations industrielles (présidente)

Ian MacDonald, professeur agrégé, École de relations industrielles (membre du jury)

Philippe Barré, professeur agrégé, École de relations industrielles (directeur de thèse)

Guy Bellavance, professeur titulaire, Institut national de la recherche scientifique (examineur externe)

Résumé

Cette thèse s'intéresse à l'action stratégique des artistes en arts visuels qui est dédiée à l'amélioration de leurs conditions de travail. Elle cherche à comprendre comment les centres d'artistes autogérés (CAA) situés à Montréal participent au développement, par les artistes, de stratégies visant à leur permettre de se maintenir dans des carrières marquées par la précarité. Cette recherche s'inscrit dans la problématique entourant l'émergence de nouvelles formes d'action collective qui visent à contrer la précarisation croissante des marchés du travail et de l'emploi. Sur le plan théorique, elle s'appuie sur trois grandes approches sociologiques : la sociologie interactionniste des mondes de l'art de H. S. Becker (1982), la sociologie structuraliste du champ de la production culturelle de P. Bourdieu (1993) et la socio-économie interactionniste des champs d'action stratégique de N. Fligstein et D. McAdam (2011).

La posture épistémologique de cette recherche consiste à restituer la parole aux acteurs afin de cerner le sens qu'ils accordent à la précarité de leur travail et d'identifier les stratégies d'amélioration du travail dans lesquelles ils sont engagés. En nous appuyant sur des sources qualitatives, nous avons réalisé une étude de cas multiples correspondant à quatorze CAA situés à Montréal. Au total, cinquante-cinq personnes ont participé à cette recherche.

Cette recherche souligne les effets structurants de l'encastrement du champ culturel dans le champ étatique sur les systèmes de distribution des ressources et des inégalités qui affectent les artistes intégré·e·s et les CAA. Elle montre aussi comment le passage du temps influence (1) le rapport que les artistes entretiennent face à la précarité de leur travail et (2) leurs stratégies d'amélioration du travail. Celles-ci revêtent généralement une nature spontanée et éphémère et elles mobilisent peu les outils formels de régulation prévus à cet effet, incluant la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature, ainsi que sur leurs contrats avec les diffuseurs* (RLRQ, S-32.01). Leur impact sur l'amélioration durable et significative des conditions de travail des artistes apparaît limité. Cette recherche montre aussi que les CAA participent plus ou moins aux stratégies d'amélioration du travail des artistes. La nature et le degré de leur soutien varie notamment en fonction de leurs structures et de leurs politiques

organisationnelles, ainsi que de la volonté des artistes de les impliquer dans ces processus. Plusieurs centres expérimentent cependant de nouvelles formes de soutien économiques et relationnelles aux artistes dans les limites de leurs contraintes organisationnelles. Au sein de ces CAA, on observe un recours croissant à des pratiques plus ou moins institutionnalisées qui relèvent de l'éthique féministe du soin.

Les acteurs communautaires tels que les CAA, les associations professionnelles, les mouvements sociaux, etc., sont appelés à réfléchir à de nouvelles manières de générer des formes de solidarité et d'appartenance entre les artistes à partir des facteurs de précarité qui ont été identifiés dans cette recherche. Ce travail doit aussi prendre acte du fait que les artistes qui s'identifient à des groupes historiquement marginalisés rencontrent des enjeux de précarité spécifiques. Notre recherche révèle en effet la pertinence de procéder à la déconstruction des grandes catégories analytiques sur lesquelles se fonde l'analyse des mondes de l'art comme les « artistes intégré·e·s » (Becker, 1982), de manière à tenir compte de la manière dont les facteurs sociaux comme le genre, l'âge, la race, une situation de handicap, l'orientation sexuelle, etc., ont un impact sur les trajectoires de carrière des artistes en arts visuels.

Mots-clés : artistes, précarité, stratégies, amélioration du travail, centres d'artistes autogérés; monde de l'art

Abstract

This thesis investigates artists and art collectives' strategic action aiming at the improvement of their working conditions. It studies how Montreal's artist-run centres (ARCs) participate (or do not participate) in the development of « better work » strategies put in place by artists in order to persevere in their precarious careers. This research engages with the larger problem of increasingly precarious labour markets and employment, and with the new forms of collective action that are emerging in reaction to it. It draws on three theoretical approaches: the interactionist sociology of the art worlds (H. S. Becker, 1982), the structuralist sociology of the field of cultural production (P. Bourdieu, 1993) and the interactionist socio-economy of strategic action fields (N. Fligstein and D. McAdam, 2011).

From an epistemological standpoint, our approach draws on pragmatism. It gives a voice to the actors to elevate their own perceptions of their precarity. This allows us to grasp its meaning and to identify the « better work » strategies in which they engage. This research draws on qualitative sources and corresponds to a multiple case study constituted of fourteen ARCs located in Montreal. A total of fifty-five persons participated in this research.

This research highlights the structuring effects of the cultural field's embeddedness in the state field on the distribution systems of resources and inequalities impacting artists and ARCs. It also reveals the importance of mobilizing a micro lens to study strategic action repertoires to consider the actors' desires, values, and perceptions. Finally, it shows how the passage of time contributes to transforming how artists perceive their labour precarity. The prolonged experience of precarity shapes the « better work » strategies that are developed by artists. In general, these appear to be more of a spontaneous and ephemeral nature. Most of them do not draw on formal regulations such as the *Act respecting the professional status of artists in the visual arts, arts and crafts and literature, and their contracts with promoters* (RLRQ, S-32.01). Overall, their impact on a significant and sustainable improvement of artists' working conditions appear to be limited. Our analysis also shows that ARCs participate in these strategies to various degrees. Their support depends on several factors, including ARCs' organizational structure and politics, and the artists'

propensity to involve them in these processes. Several ARCs are experimenting with new forms of economic and relational support within the limits of their organizational constraints. Within those ARCs, we observe a increasing tendency to put in action more or less institutionalized practices associated with the feminist ethics of care.

Community actors such as ARCs, professional associations, social movements, etc., are invited to (re)think about innovative ways to generate solidarity and belonging within artists by building on the precarity factors that have been in this research. This work should take into consideration that artists identifying to historically marginalized groups encounter specific forms of precarity to this day. This research also highlights the necessity to deconstruct the large analytical categories traditionally used to study the art worlds such as « integrated professionals » (Becker, 1982), to account for the influence of social factors such as gender, age, race, disability status, sexual orientation, etc., on visual artists' career trajectories.

Keywords: artists, precarity, better work, artist-run centres, art world

Table des matières

Résumé.....	V
Abstract.....	VII
Table des matières.....	IX
Listes des tableaux et des encadrés.....	XIII
Listes des principales abréviations utilisées.....	XIV
Remerciements.....	XVI
Introduction générale.....	1
Chapitre I : L'action stratégique des artistes en contexte de précarité du travail.....	11
1.1 L'action stratégique en tant que dimension constitutive de l'activité artistique.....	12
1.2 La précarité et l'action stratégique dans l'environnement institutionnel canadien et québécois.....	21
1.3 Les dispositifs de régulation du travail d'artiste.....	30
1.3.1 Le marché.....	31
1.3.2 Les techniques.....	37
1.3.3 Les politiques publiques.....	42
1.3.4 Les normes et les conventions.....	48
1.3.5 La vocation.....	52
1.3.6 La réputation.....	57
1.4 Précarité ontologique, réappropriation des statuts sociaux et formes d'activisme.....	58
1.5 Les visages de la précarité : portrait socio-économique des artistes au Québec et au Canada.....	69
1.5.1 Données sociodémographiques.....	70
1.5.2 Données sur le revenu.....	71
1.5.3 Données sur la protection sociale.....	74
1.6 Les centres d'artistes autogérés (CAA) comme stratégie expressive d'amélioration du travail d'artiste.....	75
1.6.1 Historique des CAA.....	77
1.6.2 Structure et financement des CAA.....	80
1.6.3 La position paradoxale des CAA dans le monde des arts visuels au Québec.....	84
1.7 Synthèse du chapitre.....	87

Chapitre II : Cadre théorique	90
2.1 Les fondements théoriques transversaux : le champ, l'agentivité et les institutions	90
2.1.1 Le champ en tant qu'ordre local	93
2.1.2 L'agentivité	94
2.1.3 Les institutions	94
2.2 Un cadre théorique intégré.....	95
2.2.1 La sociologie interactionniste des mondes de l'art de H. S. Becker (1982)	96
2.2.1.1 La division du travail artistique	98
2.2.1.2 Les conventions comme dispositifs de stabilisation des mondes de l'art.....	99
2.2.1.3 Le pouvoir chez Becker	100
2.2.1.4 Application empirique et critique de la théorie.....	103
2.2.2 La sociologie structuraliste du champ de la production culturelle P. Bourdieu (1993)	105
2.2.2.1 Structuration des champs	106
2.2.2.2 Le champ de la production culturelle.....	108
2.2.2.3 L'habitus	112
2.2.2.4 Application empirique et critique de la théorie.....	113
2.2.3 La théorie des champs d'action stratégique de Fligstein et McAdam (2011).....	115
2.2.3.1 Les dynamiques externes	117
2.2.3.2 Les dynamiques internes.....	117
2.2.3.3 Application empirique et critique de la théorie.....	120
2.3 Agencement des théories par rapport à l'objet de recherche	121
Chapitre III: Méthodologie	125
3.1 Problématique de recherche, cadre opératoire et propositions analytiques de recherche. 125	
3.1.1 Problématique de recherche	126
3.1.2 Cadre opératoire de la recherche.....	128
3.1.3 Propositions analytiques	129
3.2 Devis méthodologique	134
3.2.1 Stratégie d'échantillonnage.....	136
3.2.2 Les outils de collecte de données privilégiées	138
3.2.2.1 Observation participante dite « sauvage »	138
3.2.2.2 L'entretien compréhensif.....	139
3.2.2.3 L'entretien semi-structuré	141
3.2.2.4 La documentation.....	142
3.2.3 Traitement des données.....	142

3.2.4 Limites du devis méthodologique.....	143
3.3 Présentation des cas à l'étude	144
3.3.1 Le profil des artistes interrogé-e-s	145
Chapitre IV : Présentation des données recueillies.....	149
4.1 Le rapport des artistes au monde qui les entoure : quels enjeux contemporains ?	149
4.1.1 Ouverture des marchés du travail artistique et internationalisation des carrières.....	150
4.1.2 Les évolutions technologiques.....	158
4.1.3 Mouvance en faveur d'une plus grande justice sociale	165
4.1.4 Évoluer dans un milieu hautement compétitif.....	169
4.2 Le rapport des artistes à la précarité de leur travail	173
4.2.1 Faire le choix de la précarité.....	174
4.2.2 La précarité des conditions socio-économiques	177
4.2.2.1 Difficulté, voire impossibilité, de vivre de son art au Québec.....	178
4.2.2.2 Irrégularité du travail et manque de soutien à la progression de carrière	185
4.2.2.3 Gentrification et difficulté d'accéder à des espaces de travail abordables	188
4.2.3 La culture du <i>burn out</i>	191
4.2.3.1 L'éthique du Labour of Love.....	194
4.2.3.2 Normalisation du travail gratuit au sein du milieu culturel	196
4.2.4 Mécanismes d'exclusion fondés sur l'appartenance à un ou plusieurs groupes traditionnellement marginalisés	197
4.3 Les centres d'artistes autogérés dans le monde de l'art et dans les carrières d'artistes à Montréal.....	202
4.3.1 Le parcours idéal-typique de l'artiste professionnel·le en arts visuels à Montréal....	204
4.3.2 Le rôle des CAA dans l'intégration des artistes sur le marché du travail artistique : temporalité des carrières et dynamiques de sélection	210
4.3.3 Obtenir une opportunité professionnelle dans le cadre d'un appel à projets (exposition, résidence, etc.)	217
4.3.4 Obtenir un emploi dans un CAA	230
4.3.5 Le rôle des CAA dans le développement de carrière des artistes	235
4.3.6 Les artistes qui s'engagent dans des parcours alternatifs.....	240
4.4. L'action stratégique des artistes en arts visuels	243
4.4.1 Typologie des stratégies d'amélioration du travail.....	244
4.4.1.1 Logique de subsistance	246
4.4.1.2 Logique de contestation	248
4.4.1.3 Logique de sensibilisation.....	252

4.4.1.4 Logique de visibilité	258
4.4.1.5 Logique d'entraide	262
4.4.1.6 Logique de mobilisation	264
4.4.1.7 Logique entrepreneuriale	269
4.5 La participation des CAA aux stratégies d'amélioration du travail d'artiste.....	271
Chapitre V : Discussion	277
5.1 L'encastrement du champ culturel dans le champ étatique	280
5.1.1 L'artification et les nouvelles hiérarchies artistiques.....	281
5.1.2 Le changement (graduel) dans le champ culturel : entre les pressions externes et les stratégies des acteurs internes	284
5.2 L'institutionnalisation des carrières artistiques et ses effets de réseaux.....	286
5.2.1 Se « produire en tant qu'artiste » : les mécanismes de production des dispositions et des « passions convenables ».....	288
5.2.2 Les CAA et la prédisposition des artistes à « contribuer à la communauté ».....	291
5.2.3 L'État employeur et l'aversion au modèle syndical	295
5.2.4 La standardisation des pratiques de paiement des droits d'exposition établis par le barème CARFAC – RAAV	298
5.3 Le travail informel dans le monde de l'art.....	301
5.3.1 Le désir d'implication des artistes auprès des CAA	302
5.3.2 Justice sociale et pratiques de <i>care</i> comme politique préfigurative	306
5.4 Le « choix de la précarité » entre l'activisme et la reproduction d'un dispositif idéologique de justification de l'exploitation	309
5.5 L'action stratégique dans un monde de l'art ultra-compétitif : potentiel et limites.....	313
Chapitre VI : Retour sur la théorie et sur la posture de recherche.....	316
6.1 Retour sur les théories de l'action mobilisées.....	316
6.1.1 La délimitation des frontières du champ au prisme des rapports de pouvoir entre les acteurs	317
6.1.2 Les réseaux de coopération en contexte de précarité et la contrainte	320
6.1.3 La place des désirs et des affects des acteurs en contexte de précarité du travail	325
6.1.4 Le précaire et l'activisme artistique.....	327
6.2 Limites de la thèse	334
6.3 Conséquences sur la pratique et sur les acteurs	336
Conclusion	340
ANNEXES.....	368
Annexe I : Grilles d'entretien	XX
Annexe 2 : Formulaire de consentement	XXVI

Listes des tableaux et des encadrés

Tableau 1 : Présentation succincte des théories mobilisées et de leurs dimensions centrales	122
Tableau 2 : Cadre opératoire de la recherche.....	128
Tableau 3 : Caractéristiques sociodémographiques des artistes qui ont participé à cette recherche	147
Tableau 4 : Stratégies d'amélioration des conditions de travail développées par les artistes.....	245
Tableau 5 : Contributions théoriques et empiriques de la recherche	333
Encadré 1 : Le statut professionnel de l'artiste en arts visuels au Québec	26
Encadré 2 : Le champ d'action du RAAV	27

Listes des principales abréviations utilisées

Abréviations	
AAMI	Alliance des arts médiatiques indépendants
ANNPAC / RACA	Association of National Non-Profit Artists-Centres / Regroupement d'artistes des centres alternatifs
ARCA	Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés
CAA	Centre d'artiste autogéré
CAC	Conseil des arts du Canada
CALQ	Conseil des arts et des lettres du Québec
CAM	Conseil des arts de Montréal
CARFAC	Canadian Artists' Representation / Front des Artistes Canadiens
MACM	Musée d'art contemporain de Montréal
MBAM	Musée des beaux-arts de Montréal
OBNL	Organisme à but non lucratif
UNESCO	Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture

UQAM

Université du Québec à Montréal

RAAV

Regroupement des artistes en arts visuels du Québec

RCAAQ

Réseau des centres d'artistes autogérés

Remerciements

Cette thèse n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien exceptionnel de nombreuses personnes. Je souhaite exprimer toute ma gratitude envers celles et ceux qui m'ont accompagnée dans la réalisation de cette recherche. Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Philippe Barré, avec qui j'ai eu la chance de co-construire des connaissances nouvelles sur le travail artistique au courant des dernières années. Il m'apparaît impossible de faire honneur à toute la générosité intellectuelle de Philippe dans un court paragraphe, mais je me console en sachant que la complétion de mon doctorat ne marque pas la fin d'une collaboration de recherche qui, je le crois, n'en est encore qu'à ses débuts. Je suis infiniment reconnaissante envers Philippe pour son ouverture à explorer de nouveaux terrains et de nouvelles méthodes de recherche avec moi, pour m'avoir amenée à me dépasser sur le plan académique, pour sa confiance et pour toutes les opportunités professionnelles qu'il m'a offertes. C'est un privilège qui n'est pas donné à tous et d'avoir accès à une supervision doctorale marquée par un profond engagement et une disponibilité continue.

Merci à Guylaine Vallée et à Ian MacDonald de l'École de relations industrielles (ÉRI) d'avoir accepté de siéger sur mon comité de thèse. Ce fut un réel privilège d'être accompagnée par ces deux professeur·e·s-chercheur·e·s dont j'admire le travail. Je suis reconnaissante pour tous nos échanges, pour leurs questions, leurs commentaires et leurs recommandations de lectures.

Je souhaite également remercier les personnes qui ont joué des rôles de soutien essentiels à mon épanouissement professionnel et personnel. À Patrice Jalette, merci pour les innombrables formes de soutien, à la fois à l'École de relations industrielles (ÉRI) et à l'Association canadienne de relations industrielles (ACRI). Ses encouragements, sa capacité à faire preuve d'empathie, sa curiosité à l'égard des intérêts de recherche des jeunes cohortes de chercheur·e·s et son engagement à soutenir les étudiant·e·s du troisième cycle ont véritablement fait une différence dans mon parcours doctoral. Merci à Nicolas Roby et à Gregor Murray du Centre de recherche interuniversitaire sur la mondialisation et le travail (CRIMT) pour leur soutien.

Je souhaite également remercier les membres de ma famille et mes proches pour toutes les formes de soutien qui m'ont été offertes durant les dernières années. Je suis particulièrement reconnaissante envers mon père Alain qui a lu ma thèse avec attention avant que celle-ci soit déposée. J'ai vécu ce moment de partage dans la fierté et l'émotion. Merci à mon frère Alexis et à Constance, Katherine, Éloïse et Vincent pour leurs encouragements. Merci à Raja pour sa présence et son soutien pendant une grande partie de mon parcours doctoral et jusqu'à la toute fin. C'est une joie de voir notre amitié se développer au-delà de la complétion de nos études respectives. Merci à mes ami·e·s Alexandre, Hubert, Alexis et Cassandra et les autres, pour m'avoir épaulée à travers les hauts et les bas de ce projet qu'est la réalisation d'une thèse de doctorat.

Merci à mon partenaire Guillaume, qui a participé et qui participe toujours activement à l'ensemble de mes réflexions sur le travail d'artiste. Ma thèse a hors de tout doute profité de tous les échanges que nous avons eus sur l'art et le capitalisme, de ses recommandations de lecture et des soutiens nombreux et variés qu'il m'accorde au quotidien.

Finalement, merci aux personnes qui ont accepté de participer à cette recherche dans toute leur générosité et leur vulnérabilité. Quelle force, quelle résilience, quelle réflexivité ! C'est un véritable honneur pour moi de mettre jour après jour mon travail au service de communautés qui m'inspirent autant.

Cette recherche a bénéficié du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) et du CRIMT.

Introduction générale

Cette thèse vise à comprendre deux phénomènes. Le premier renvoie aux stratégies d'amélioration des conditions de travail qui sont développées par les artistes professionnel·le·s en arts visuels à Montréal face à leurs expériences d'une précarité plurielle (économique, statutaire, professionnelle, identitaire, etc.). Le second est relatif aux manières dont les centres d'artistes autogérés (CAA) de Montréal participent à ces stratégies. En tant qu'institutions par et pour les artistes nées au Canada (AA Bronson, 1983; Pilati et Tremblay, 2008; Blessi et al., 2011), les CAA représentent eux-mêmes l'aboutissement de luttes qui ont été menées au courant des années 1970 par des collectifs d'artistes en art contemporain dans le but de se doter d'espaces leur permettant de se rassembler, d'expérimenter et de diffuser leur travail dans un contexte abrité des pressions du marché. Dans cette recherche, nous interprétons la mise sur pied des CAA comme une stratégie expressive d'amélioration du travail centrée sur l'affirmation de la place et de l'importance que revêtent les artistes et l'art dans la société (Ferrerias, 2007; Barré, 2019; Barré, 2020).

Depuis leur émergence, les CAA ont connu une trajectoire marquée par d'importantes ambivalences dues à des facteurs structurels qui se rapportent notamment à l'évolution de l'environnement institutionnel canadien et québécois. Ces facteurs se rapportent, mais ne se limitent pas à l'accroissement du déséquilibre entre l'offre et la demande de travail que nous observons sur les marchés du travail fortement subventionnés (Hill Stratégies, 2014; D'Andrea, 2017), ainsi qu'au virage néolibéral des politiques culturelles, lequel s'est accentué à partir des années 1980 (St-Pierre, 2003; Verjee, 2021; Bourcheix-Laporte, 2021). Notre investigation de ces phénomènes s'inspire de l'approche pragmatiste en sociologie en ce que nous restituons la parole aux artistes (Thévenot, 2006). Comment les artistes approchent-iels¹ elleux-mêmes la précarité de leur travail aujourd'hui? Quelles sont les stratégies d'amélioration des conditions de travail qu'iels privilégient et que peuvent-elles nous apprendre sur l'attachement singulier qu'iels portent à leur

¹ Dans cette thèse, nous employons volontairement des formes spécifiques d'écriture inclusive, et notamment des pronoms non-genrés. Par exemple, nous utilisons « iel » plutôt qu'« il » et « elle », ainsi que « celui » plutôt que « celui » et « celle ».

travail? Comment perçoivent-ils les rôles joués par les CAA auprès des communautés artistiques? Quelles ressources les CAA sont-ils en mesure d'offrir aujourd'hui aux artistes? Comment les artistes se saisissent-ils de ces ressources pour améliorer leurs conditions de travail ?

Cette thèse s'intéresse ainsi à l'action collective des artistes dont le travail se trouve généralement caractérisé par une forte précarité et un haut degré d'individualisation des relations sociales (Banks, 2007; McRobbie, 2002; 2015). En ce sens, les liens diversifiés mais récurrents que les artistes professionnel·le·s en arts visuels entretiennent avec les CAA au cours de leur carrière constituent un phénomène singulier à Montréal qui mérite qu'on lui porte une attention. En effet, malgré le fait que la grande majorité des artistes s'engage dans leur métier à titre de travailleur·se·s indépendant·e·s, ces liens leur permettent d'entrer en relation avec des communautés artistiques de manière plus ou moins régulière. Cette réalité est particulièrement importante à Montréal, où l'on retrouve la concentration la plus importante de CAA au Canada (Pilati et Tremblay, 2008; Blessi et al., 2011). Ceci nous amène à questionner l'hypothèse souvent admise selon laquelle les déficiences en matière de régulation formelle du travail artistique génèrent l'aliénation des artistes vis-à-vis des lieux de travail et des institutions sociales, encouragent une dépolitisation de leurs manières de se représenter leur travail et minent leurs capacités à se mobiliser collectivement (McRobbie, 2002 : 518). Dans ce travail, nous cherchons à comprendre les effets et les influences qu'ont les relations qu'entretiennent les artistes et les CAA sur les registres de représentation qu'expriment les artistes vis-à-vis de leur travail, sur la précarité de leurs conditions d'activité, ainsi que sur les stratégies qu'ils mettent en place pour améliorer leurs conditions de travail. Sous cet angle, ces phénomènes ont été relativement peu traités dans la littérature sur le travail artistique au Québec.

Nous approchons cette action stratégique des artistes à partir d'une posture centrée sur les représentations spécifiques qu'ils portent à leur travail et qui les amènent à voir dans l'exercice de leur métier différentes formes de contributions à la société (Buscatto, 2015; Lingo et Tepper, 2013). Le caractère exploratoire de cette recherche vise avant tout à identifier des « notions

communes »² qui se rapportent au travail d'artiste et à sa précarité, en tant que démarche préfigurant le changement social. En dépassant les stratégies instrumentales que les artistes mettent en place pour se maintenir en carrière, et notamment la polyactivité et pluriactivité, nous nous engageons dans un processus de « queering »³ des concepts de précarité et de « better work » que sous-tend l'action stratégique des artistes (Gibson-Graham et al., 2020). C'est à la lumière de cette approche que nous nous intéressons, dans un deuxième temps, à mieux comprendre comment les CAA appuient les artistes au niveau de l'amélioration de leurs conditions de travail. Cette thèse pose la question suivante : comment les centres d'artistes autogérés de Montréal participent-ils aux stratégies d'amélioration du travail développées par les artistes professionnel·le·s en arts visuels ?

Cette thèse s'inscrit dans trois courants principaux de littérature dans le champ des études du travail. Le premier porte sur les registres d'action collective qui sont développés par différentes catégories de travailleur·se·s précaires (Gill et Pratt, 2008; Neilson et Rossiter, 2008; De Peuter, 2014; Lorey, 2015). Cette littérature se distingue notamment par le fait qu'elle conceptualise la précarité non pas comme un phénomène exceptionnel résultant d'un passage au régime d'accumulation postfordiste, mais comme un système étatique de distribution des inégalités qui limite et ouvre simultanément la voie à l'organisation collective des travailleur·se·s (Lorey, 2015). Si la précarité ne constitue pas un nouveau phénomène dans le monde des arts, on observe effectivement que le partage de certaines expériences marquées par la précarité génère, sur le plan sectoriel et intersectoriel, le développement de stratégies visant à les contourner ou à les affronter.

Au niveau conceptuel, l'une des spécificités de notre recherche se situe sur le plan de la mobilisation d'une approche féministe à l'étude de la précarité telle qu'elle est vécue et exprimée par les artistes. Il s'agit du second courant de littérature dans lequel nous nous inscrivons. Ce choix théorique et épistémologique nous permet de nous doter d'un nouveau regard sur la place que joue

² Pour Lorey (2015 : 100), l'identification de « common notions » représente la première phase associée à la recherche militante. L'objectif est d'établir ce qui est partagé entre des personnes aux multiples réalités afin d'évaluer le potentiel de différentes voies de changement. Pour l'auteurice, il s'agit d'explorer les tensions entre ce qui est partagé et ce qui divise, autrement dit, « the relational difference, and the resultant possibility of what is common in differentness » (2015 : 100).

³ Le « queering » comme praxis s'appuie sur les théories queer notamment développées par Michel Foucault et Judith Butler au début des années 1990 (Thomas-Reid, 2018). Dans cette thèse, nous faisons référence au « queering » au sens entendu par Young, c'est-à-dire comme « [...] a troubling of the lenses through which we read experiences, contexts and intersections » (2012: 127).

le travail informel dans l'exercice d'une profession artistique dans le monde de l'art actuel à Montréal. Ceci est particulièrement important étant donné qu'au sein du réseau des CAA, les échanges de services et le bénévolat, pour ne nommer que celles-là, constituent des pratiques valorisées et cohérentes avec différentes idéologies organisationnelles articulées sur la base du rejet du marché ou encore sur la base d'un appel à prendre soin des autres. Alors que le travail informel est pratiquement toujours associé aux hauts niveaux de précarité dans les industries créatives occidentales, la normalisation de cette association (re)produit des biais importants en négligeant de reconnaître que (1) le travail informel constitue la norme et non l'exception dans les économies non-occidentales, (2) qu'il est plus généralement l'apanage des femmes et (3) qu'il peut être porteur de solidarités, de pratiques de soin, en plus de donner un sens à des modes d'existence qui sont parfois choisis et non subis (Alacovska, 2018; Alacovska et Gill, 2019). Le troisième courant de littérature dans lequel s'inscrit cette recherche est plus récent. Il porte quant à lui plus spécifiquement sur les stratégies d'expressivité du travail d'artiste, c'est-à-dire celles qui mettent de l'avant le désir de contribution sociale des artistes et leur engagement civique (Bain et McLean, 2012; Campbell, 2018; Barré, 2019; 2020; Luka, 2021). Cette littérature est à l'origine de la création de connaissances situées qui participent à la (re)politisation du travail artistique à partir d'approches ethnographiques. Nous adoptons un angle similaire dans cette thèse.

Loin de brosser un portrait de l'action stratégique des artistes comme étant constituée de conduites instrumentales orientées vers le développement d'un capital individuel, notre recherche montre plutôt que les artistes perçoivent le plus souvent leur travail sous la forme d'une « contribution à la communauté » à travers laquelle ils affirment leur désir d'inscrire celui-ci dans le cadre de relations marquées par la collaboration, le partage, la collégialité et l'inclusion. Malgré le « passage obligé » (Bédard, 2014) que représentent les CAA dans les carrières artistiques professionnelles au Québec et à Montréal, notre recherche montre que ces mêmes aspirations caractérisent les relations hétérogènes et mouvantes que les artistes entretiennent avec les CAA au fil du temps. Ces registres de perception suggèrent que les artistes ressentent un sentiment de responsabilité vis-à-vis des autres et de leurs milieux, ce qui suggère que le travail artistique dans le réseau des CAA à Montréal (re)produit des valeurs morales essentielles à prendre en compte dans l'étude de la précarité et de l'amélioration du travail (Sayer, 1999; Banks, 2006; Alacovska, 2018). Les expériences diversifiées auxquelles accèdent les artistes au sein des CAA dans le cadre de relations de travail salariées, contractuelles ou informelles, les amènent à se saisir différemment

des ressources qu'offrent chaque centre, le Réseau des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) se composant de membres qui se distinguent sur le plan de leur taille, de leur mission, mandat et valeurs, de leur fonctionnement, de leurs activités, de leur financement, etc. Ces expériences façonnent réciproquement la propension des artistes à s'impliquer auprès des CAA, ainsi que la nature de leur implication. Il peut en résulter des cercles vertueux par lesquels certains centres vont se présenter aux yeux de la communauté et des bailleurs de fonds comme des structures pertinentes et agiles, réactives aux demandes de leurs membres et de leurs milieux, ainsi que des cercles vicieux, eux-mêmes caractérisés par un relatif désengagement des membres auprès des centres que cela concerne. Ce désengagement pose des risques pour les CAA, notamment sur le plan de leur capacité à développer des projets ambitieux et de les mener à terme, à obtenir du financement, etc.

Les résultats de notre recherche montrent que les stratégies d'amélioration du travail développées par les artistes se déploient souvent en-dehors de la sphère d'action des CAA. Certaines visent à pallier les faiblesses qui sont attribuées par les artistes aux CAA, alors que d'autres sont mises en place de manière à contrer les dynamiques de précarisation auxquelles contribuent parfois les centres. Les stratégies d'amélioration du travail des artistes sont variées, à la fois sur le plan des objectifs qu'elles visent et des moyens qui sont privilégiés pour les atteindre. Le principal point de convergence que l'on peut identifier entre ces stratégies demeure que la majorité de celles-ci se trouvent animées par des motivations communautaires et non économiques, ce qui s'avère cohérent avec la manière dont les artistes se représentent leur activité professionnelle. Notre recherche montre cependant que la faible portée et la nature même des stratégies déployées par les artistes, lesquelles demeurent souvent et volontairement horizontales et éphémères, contribuent à ce que leur mise en place s'avère généralement insuffisante pour mener à une amélioration pérenne de leurs conditions de travail, et ce même si leur impact sur la constitution de communautés artistiques innovantes, cohésives (mais plus ou moins inclusives) demeure indéniable. Dans le contexte institutionnel particulier du Québec et du Canada, où les milieux culturels sont fortement subventionnés et hautement vulnérables aux orientations idéologiques des politiques culturelles, l'amélioration du travail d'artiste semble difficilement pouvoir se passer de stratégies institutionnalisées mobilisant les acteurs chargés de la défense des intérêts des artistes au Québec. Or, les résultats de notre recherche suggèrent que la compréhension qu'ont les artistes des rôles joués par les associations professionnelles, incluant le RCAAQ, le Regroupement des artistes en

arts visuels du Québec (RAAV), ainsi que les autres plus petits regroupements (Regroupement des arts interdisciplinaire du Québec ou RAIQ, Conseil québécois des arts médiatiques ou CQAM), ainsi que des actions que celles-ci mènent, est limitée. Ceci entraîne parfois une remise en question de leur légitimité et explique partiellement pourquoi la politisation du travail artistique mobilise d'autres acteurs que ceux qui sont formellement reconnus en vertu de la *Loi sur le statut de l'artiste professionnel des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature, ainsi que sur leurs contrats avec les diffuseurs* (RLRQ, S-32.01). Ces acteurs incluent les communautés artistiques elles-mêmes, ainsi que d'autres acteurs institutionnels comme les CAA, le syndicat S'ATTAQ (IWW), les regroupements qui visent la défense d'intérêts particuliers notamment en matière d'accès à des espaces de travail abordables à Montréal (Pied Carré, Ateliers Créatifs Montréal, etc.), etc.

Sur le plan des rôles que jouent les CAA dans l'amélioration des conditions du travail artistique, et comme Bellavance et al. (2005) l'ont relevé, les CAA comblent des besoins importants en termes de professionnalisation des artistes. Ceci est particulièrement important étant donné que les formations universitaires n'abordent que de manière très inégale les différentes facettes du travail artistique, incluant les acteurs qui participent au monde de l'art, ainsi que les activités constitutives du travail d'artiste telles que la recherche de financement, le réseautage, les activités promotionnelles, la comptabilité, etc. Ces ressources jouent bien sûr un rôle essentiel dans l'amélioration des conditions de travail des artistes. Cependant, notre recherche relève que le manque de soutien à la progression de carrière amène les artistes et les représentant·e·s des CAA à questionner le sens et la pertinence de l'injonction de professionnalisation qui est portée par le système d'organisation de la vie artistique au Québec et au Canada. Pour reprendre les mots d'un·e participant·e à cette recherche, « à quoi ça sert de professionnaliser autant les artistes » alors que les formes de soutien institutionnel se tarissent rapidement dès lors que l'on n'est plus considéré·e comme un·e artiste émergent·e, et dans le contexte où le milieu culturel au sens plus large ne dispose pas des moyens de rémunérer adéquatement ses travailleur·se·s?

Mis à part les opportunités de développement professionnel qui sont offertes à différents degrés par les CAA, nos résultats montrent que certains centres sont engagés dans des processus de réflexion et de changement par rapport aux vecteurs de précarité identifiés par les artistes, et notamment vis-à-vis de la « culture du *burn out* » qui sévit dans ce milieu. Ces processus sont appréhendés dans le cadre d'une démarche globale, touchant à la fois à la programmation de ces

centres, à leurs pratiques informelles, à leurs politiques, etc. Ces transformations suggèrent que l'on assiste à une institutionnalisation croissante d'une éthique du soin dans le monde de l'art actuel, et plus particulièrement dans les centres dont les mandats sont tournés vers l'équité et la justice sociale. Cette voie nous apparaît parmi les plus adaptées aux besoins exprimés par les artistes que nous avons interrogé·e·s, en plus de s'inscrire dans une mouvance observée à l'échelle canadienne qui mérite une attention particulière dans le futur (Campbell, 2018; 2021; Luka, 2021). Le cadre d'analyse multiniveaux que nous avons privilégié dans notre recherche fait émerger certaines lacunes sur le plan du partage des compétences, des connaissances et des ressources entre les CAA, et ce en dépit de leur regroupement au sein de réseaux provincial (RCAAQ) et national (Conférence des collectifs et des centres d'artistes d'autogérés ou ARCA). Cette recherche offre de riches possibilités en matière de développement d'initiatives de (re)politisation du travail artistique au sein du réseau des CAA, lequel dispose déjà de l'infrastructure relationnelle et matérielle appropriée pour diffuser des connaissances collectives et favoriser un partage des ressources à différentes échelles. C'est une des conclusions importantes qui ressort de notre analyse, à la fois pour les artistes, pour les CAA et le monde de l'art actuel, mais également pour le monde du travail en général. À la lumière de la diffusion rapide des caractéristiques typiques du travail artistique à d'autres secteurs d'activités et de la normalisation de la précarité, le potentiel de généralisation est grand.

Cette thèse est organisée de la manière suivante. Le chapitre I introduit la problématique de l'action stratégique des artistes à la lumière de leurs schémas de représentation vis-à-vis de leur travail, ainsi que des modes spécifiques (formels et informels) de régulation du travail artistique. Nous mettons en évidence la manière dont l'interaction de ces mécanismes de régulation est susceptible de générer plus ou moins de précarité pour les artistes en fonction de différents facteurs incluant leur âge, leur stade de carrière, leur genre, leur race, etc. En nous intéressant aux transformations récentes que l'on observe sur le plan de la place et des rôles joués par les CAA au sein des carrières professionnelles en arts visuels à Montréal, ainsi qu'au niveau des ressources et des contraintes qui s'imposent à eux, nous nous questionnons plus précisément sur les stratégies qui sont développées par les artistes pour améliorer leurs conditions de travail et sur les manières dont les CAA appuient les artistes à ce niveau.

Le chapitre II présente le cadre théorique de notre recherche. Notre objet de recherche nous amène à nous intéresser à la coordination de l'action. Dans le but de dépasser la dichotomie entre les cadres d'analyse fonctionnalistes trop centrés sur la coopération et les mécanismes de stabilisation de l'action et les cadres structuralistes qui induisent souvent un surdéterminisme de celle-ci, notre analyse s'appuie sur un cadre théorique intégré qui est constitué de trois approches contemporaines de l'action. Deux d'entre elles peuvent être considérées comme des théories classiques en sociologie de l'art : d'une part, la sociologie interactionniste des mondes de l'art de H. S. Becker (1982) fondée sur les mondes de l'art en tant que réseaux conventionnés de coopération et, d'autre part, la théorie du champ de la production culturelle de P. Bourdieu (1993; 1998) fondée sur les relations asymétriques de pouvoir et de domination entre les acteurs. Cette deuxième théorie met l'accent sur l'encastrement du champ culturel dans l'environnement institutionnel, sur la contingence des ressources de pouvoir des acteurs qui y participent, ainsi que sur l'impact déterminant de leur habitus sur leurs registres d'action et sur leurs registres d'action possibles. Le troisième ancrage théorique relève de la théorie des champs d'action stratégique de Fligstein et McAdam (2011; 2012). Elle nous permet de cadrer plus dynamiquement l'intention des acteurs du champ, ainsi que de prendre en considération les unités collectives qui agissent à titre de mécanismes stabilisateurs au sein de celui-ci.

Le chapitre III présente la problématique de recherche, le cadre opératoire, les propositions analytiques, ainsi que le devis méthodologique mobilisé. Notre devis est constitué d'une étude de cas multiples où 14 centres d'artistes autogérés de Montréal ont été étudiés, ainsi que 30 artistes professionnel-le-s en arts visuels et 4 acteurs institutionnels incluant deux représentant-e-s d'associations professionnelles opérant à l'échelle du Québec et deux représentant-e-s d'un même organisme subventionnaire du milieu des arts à Montréal. En tenant compte du fait que certaines entrevues menées auprès des CAA ont fait intervenir plus d'une personne, un total de 55 personnes ont participé à cette recherche. Notre collecte de données s'est réalisée par le biais d'entrevues compréhensifs et semi-structurés, ainsi que par l'observation non-participante et l'analyse de sources secondaires.

Le chapitre IV présente les résultats de notre recherche. Ce chapitre est organisé de manière à refléter les deux ordres distincts sur lesquels porte notre recherche. Nous abordons tout d'abord la précarité du travail d'artiste telle qu'elle est vécue par les artistes et leurs communautés, ainsi que

les stratégies qui sont développées par ces acteurs pour améliorer leurs conditions de travail. Nous présentons par la suite les enjeux auxquels sont couramment confrontés les CAA au sein du monde de l'art, ainsi que la perception qu'ont les artistes des rôles que les centres jouent auprès de leurs communautés et au niveau du déploiement des carrières artistiques. Cette analyse de « l'épaisseur pragmatique » (Licoppe, 2008 : 2) du travail d'artiste nous permet par la suite de discuter des manières dont les CAA participent à l'amélioration du travail d'artiste.

Les chapitres V et VI présentent les retombées théoriques et empiriques de cette recherche, en mettant en perspective les données recueillies dans le chapitre IV avec notre cadre théorique. Le chapitre V revient sur les propositions analytiques qui ont guidé cette recherche. Le chapitre VI effectue plus spécifiquement un retour sur les théories que nous avons employées. Les principales contributions de cette recherche sont les suivantes :

- La création d'une typologie des stratégies d'amélioration du travail développées par les artistes en arts visuels en fonction de leur logique. Au total, ce sont 13 stratégies qui ont été relevées dans cette recherche.
- L'importance que joue l'encastrement du monde des arts visuels dans l'environnement institutionnel québécois et canadien. Notamment, l'importance de l'orientation des politiques culturelles sur les systèmes de distribution des ressources économiques et symboliques du milieu.
- Dans le contexte de l'efficacité partielle des mécanismes formels de régulation des marchés du travail artistique, para et extra-artistique, l'importance de s'intéresser à « l'organisation sociale et totale du travail » (Glucksmann, 1995; 2005), c'est-à-dire à l'encastrement du travail dans un tissu complexe de relations interpersonnelles dont la nature, le degré, la récurrence, etc., façonnent le degré d'implication subjective des individus dans le travail et orientent leurs actions.
- L'importance d'adopter un angle d'analyse micro dans l'étude de l'action stratégique des artistes. Le fait de prendre en compte leurs registres de représentation et leurs valeurs permet de mieux comprendre les réalités de leur travail et le sens que ceux-ci leur accordent. Le fait que les artistes cadrent leur activité comme une contribution à la société les amène à entreprendre des stratégies d'amélioration du travail qui les dépassent en tant qu'individus et qui s'appuient sur des mécanismes de régulation informels.

- Sur le plan ontologique et épistémologique, l'importance de décomposer les grandes catégories sur lesquelles se fonde l'analyse des professions (et notamment des artistes) lors de la conception de tout devis de recherche, de manière à inclure les voix qui ont traditionnellement été exclues des recherches dans le champ des relations industrielles (Lee et Tapia, 2021). Plus précisément, une attention particulière doit être portée aux manières dont les facteurs identitaires tels que le genre, la race, une situation de handicap, etc., façonnent les expériences des individus et sont sujets à influencer les pistes d'explication théoriques et empiriques de toute recherche.

En conclusion, cette thèse suggère de repenser l'action collective liée à l'amélioration des conditions de travail en contexte de précarité à partir des registres de signification que revêt l'activité de travail aux yeux des travailleur·se·s. Dans le contexte de la croissance des formes d'emploi dits atypiques et comme le soulignent différents travaux (Cingolani, 2014; De Peuter, 2014; Lorey, 2015; Campbell, 2018; 2021), la prise de distance par rapport au salariat peut être interprétée comme une stratégie de recherche et de valorisation de formes de vie alternatives et davantage épanouissantes. Dans un tel contexte, l'amélioration du travail pourrait survenir à l'occasion de démarches qui dépassent le cadre du travail et qui relèvent plutôt d'une quête d'amélioration de la vie en société.

Chapitre I : L'action stratégique des artistes en contexte de précarité du travail

Ce premier chapitre présente une revue de la littérature contemporaine consacrée au travail d'artiste et à ses finalités. Il vise à contextualiser notre objet de recherche en mettant de l'avant des contributions théoriques et empiriques portant sur la précarité du travail artistique ainsi que l'action stratégique des artistes et de leurs collectifs. Par exemple, malgré de hauts niveaux d'une précarité plurielle (économique, statutaire, identitaire, etc.), les artistes semblent se doter de représentations singulières de leur travail qui lui donnent un sens et orientent leurs actions. Nous nous intéressons plus précisément à celles qui se rattachent à la dimension expressive de leur travail et à l'action stratégique visant leur autonomie, leur réalisation de soi et l'inscription de leur travail dans le tissu social.

En nous intéressant aux stratégies d'amélioration du travail d'artiste, ce chapitre présente la littérature qui se rapporte à l'historique des centres d'artistes autogérés (CAA) au Canada et plus spécifiquement au Québec. Leur mise en place, au courant des années 1970, est interprétée dans cette recherche comme une stratégie d'expressivité développée par des collectifs d'artistes afin de se dégager des zones d'autonomie dans un contexte marqué par la précarité, d'affirmer la valeur du travail artistique, ainsi que de l'inscrire dans la société (Ferrerias, 2007; Barré, 2019, 2020). Animés par des valeurs d'auto-détermination typiques du mouvement de mai 1968, les CAA incarnent ainsi un projet politique qui contraste avec la manière dont le travail culturel est dépeint dans une partie de la littérature comme étant dépolitisé et participant à (re)produire les impératifs du projet néolibéral (McRobbie, 2002; Banks, 2006). Paradoxalement, les CAA constituent aujourd'hui des *gatekeepers*⁴ importants du monde de l'art actuel⁵ à Montréal et sont susceptibles

⁴ Dans cette recherche, le terme *gatekeepers* est entendu au sens d'institutions déterminant l'accès ou les droits de se revendiquer d'une communauté ou d'une identité, en l'occurrence ici celle de l'artiste professionnel-le. Il ne semble pas exister de traduction française du terme *gatekeepers* qui réfère à son usage populaire. La définition utilisée ici peut être trouvée à l'adresse suivante.

Urban Dictionary (2021). *Gatekeeping*. Repéré à <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Gatekeeping>

⁵ L'expression « art actuel » est très utilisée au Québec pour référer aux différentes traditions artistiques qui s'inscrivent dans le courant de l'art contemporain (Bédard, 2014).

de contribuer aux sources et aux degrés de précarité rencontrés par les artistes. En offrant aux artistes des opportunités diverses de travail (contractuel, salarié et informel) sur différents marchés du travail (artistique et para-artistique), ils ont un impact important sur le déploiement de leur carrière, sur leur réputation, sur les conditions dans lesquelles leur activité professionnelle s'effectue, ainsi que sur les schémas de représentation que les artistes portent vis-à-vis d'elle. Nous nous interrogeons sur les formes de soutien que les CAA, dans leur position paradoxale de projet politique et de *gatekeepers*, offrent aux artistes dans le développement de stratégies permettant d'améliorer leurs conditions de travail.

Le chapitre est organisé de la manière suivante. Nous introduisons en premier lieu l'action stratégique en tant que dimension constitutive de l'activité artistique, en mettant en évidence que les stratégies développées par les artistes pour améliorer leurs conditions de travail relèvent d'une recherche d'équilibre entre des motivations économiques (rationalité instrumentale) et des motivations communautaires (rationalité expressive). Ces stratégies répondent à des enjeux de précarité générés par l'interaction de différents dispositifs de régulation du monde de l'art qui sont à la fois traditionnels et non-traditionnels et qui sont présentés en deuxième partie. La précarité est définie en troisième partie, en mettant en évidence qu'elle représente à la fois (1) un cumul de critères d'insécurité et (2) un aboutissement parfois recherché de démarches par lesquelles les travailleur-se-s affirment leur désir de s'affranchir du salariat et de s'engager dans de nouvelles manières d'être et de vivre. La quatrième partie présente les données les plus récentes dont nous disposons sur la situation socio-économique des artistes en arts visuels au Québec. En cinquième partie, nous présentons le centre d'artistes autogérés (CAA) en tant qu'aboutissement de luttes menées par les artistes pour améliorer leurs conditions de travail. Nous mettons en relief les transformations des rôles que jouent les CAA aujourd'hui dans le contexte où ils connaissent depuis plusieurs années un double processus de professionnalisation et de précarisation notamment tributaire du virage néolibéral des politiques culturelles canadiennes.

1.1 L'action stratégique en tant que dimension constitutive de l'activité artistique

Depuis les années 1980, l'étude du travail d'artiste fait l'objet d'un nombre croissant de recherches dans différents champs disciplinaires de l'économie et de la sociologie. À partir d'approches qui leur sont singulières, ces travaux ont permis de développer un ensemble important de

connaissances qui se rapporte aux dynamiques de fonctionnement des marchés du travail et des carrières artistiques. Ces travaux ont mis en évidence certaines ambiguïtés liées à ce travail, et notamment la croissance significative des effectifs artistiques, au courant des dernières décennies dans les pays industrialisés, et ce en dépit des hauts niveaux de précarité qui se rapportent aux conditions de pratique des artistes, à leur statut, à leur identité, etc. (Moulin, 1992; Menger, 1999; Menger, 2003; McRobbie, 2015). Cette tendance s'observe également au Canada. Selon un rapport de Hill Stratégies (2014) basé sur des données de l'Enquête sur la population active, la population constituée par les artistes a connu une augmentation de 56% entre 1989 et 2013 au Canada, ce qui est largement supérieur à l'augmentation de 38% de la population active au courant de la même période. Menger brosse le portrait des artistes de la manière suivante :

Artists as an occupational group are on average younger than the general work force, are better educated, tend to be more concentrated in a few metropolitan areas, show higher rates of self-employment, higher rates of unemployment and of several forms of constrained underemployment (nonvoluntary part-time work, intermittent work, fewer hours of work), and are more often multiple job holders. They earn less than workers in their reference occupational category, that of professional, technical and kindred workers, whose members have comparable human capital characteristics (education, training, and age) and have larger income inequality and variability (1999: 545).

Plusieurs études sociologiques se sont intéressées à la précarité du travail d'artiste, et notamment au caractère invisible de ses activités constitutives (Becker, 1982; Bédard, 2014; Deresiewicz, 2020; Barré et Dubuc, 2021). Parmi ces activités, D'Amours et Deshaies (2012 : 5) identifient par exemple le « [...] travail de préparation (entraînement ou répétition) et de perfectionnement; activités de recherche et de développement artistique; d'idéation et de conception de nouveaux projets; création et entretien de réseaux; temps consacré à la diffusion et à la recherche de nouveaux engagements ». Comme le résumait les autrices, « lorsqu'il s'adonne au travail invisible, l'artiste n'est pas 'sans travail' [...] » (2012 : 5). Pourtant, ce travail invisible et non-rémunéré n'ouvre pas la voie à la protection sociale. Le travail d'artiste est donc simultanément ordinaire et atypique « [...] par la logique même de l'activité, par les caractéristiques de l'emploi et de la carrière ainsi que par la nature des revenus qu'il procure » (D'Amours et Deshaies, 2012 : 4).

Plusieurs pistes d'explication ont été mises de l'avant pour expliquer la croissance des effectifs artistiques en dépit des différentes formes de précarité qui caractérisent l'activité artistique. Tel

que l'indiquent Lingo et Tepper (2013 : 338), des études ont par exemple relevé les faibles barrières d'entrée dans les professions artistiques, l'attrait de certaines dimensions du travail artistique telles que l'autonomie et la liberté, la tendance des aspirant-e-s artistes à sous-estimer les risques qui y sont associés, ainsi qu'à surestimer leurs chances de succès (Throsby, 1992; Menger, 2001; Alper et Wassall, 2006). D'autres recherches ont souligné que l'arrimage de la production artistique aux agendas économiques des pays industrialisés a contribué à l'émergence d'un dispositif créatif, entendu au sens d'un assortiment d'instruments pédagogiques dont l'objectif est de « [...] develop a specific range of positive dispositions towards a new world of work which relies on self-entrepreneurial skills, offset by the promise of 'pleasure in work' in the form of unleashing uniquely personal creative capacities » (McRobbie, 2015) (Banks et O'Connor, 2017; Campbell, 2018; 2021). En s'intéressant à la situation du Royaume-Uni, McRobbie (2015) avance qu'il faut voir dans le projet de l'économie créative une part intégrante du projet néolibéral poursuivi par les gouvernements.

D'autres travaux, qui mobilisent une approche sociologique, se sont intéressés à l'implication subjective des artistes dans leur activité professionnelle, laquelle est vécue comme un véritable mode d'accomplissement de soi « *dans et par le travail* » (Barré, 2020 : 109) (Heinich, 1998; Bourdieu, 1993; Buscatto, 2015). L'association entre, d'un côté, les hauts niveaux de réalisation et d'accomplissement de soi qui caractérisent les métiers artistiques et, de l'autre, leur fort degré d'incertitude, constitue un paradoxe fondamental du travail d'artiste (Menger, 2003; Barré, 2020). Tel que le mentionne Buscatto (2015 : 29):

Confronté(e)s à des conditions de travail et d'emploi souvent très difficiles – forte précarité, faibles rémunérations, cumul d'activités, risques sérieux d'échec, souffrances physiques ou tensions subjectives nombreuses –, les artistes, jeunes et moins jeunes, les accepteraient en raison notamment d'une forte implication subjective les incitant à perdurer dans l'activité « *envers et contre tout* ».

De Marx à Arendt, l'activité artistique a ainsi été dépeinte comme « l'incarnation paradigmatique » du travail expressif, c'est-à-dire ce travail qui donne à chacun « [...] le moyen de se réaliser dans la plénitude de son essence individuelle [...] » (Menger, 2004 : 228). Pour Arendt (1961), le travail artistique constitue celui d'un-e *virtuoso*, au sens où il se caractérise par un enchevêtrement des trois facettes aristotéliennes de l'expérience humaine : le travail (*poiesis*), l'œuvre et l'action

politique (*praxis*) reposant sur l'exposition au regard des autres. La forte valorisation, par les artistes, de la dimension expressive de leur travail, leur permet ainsi de donner un sens à leur existence autrement marquée par la précarité (Lingo et Tepper, 2013; Barré, 2020). Pour Lorey (2015 : 85), le travail de *virtuoso*, jadis considéré par Marx comme une « activité sans travail » (*an activity without work*), s'est aujourd'hui propagé à une foule de secteurs d'activités. Dans le cadre des mutations d'un capitalisme dorénavant cognitif, c'est la personne entière qui se trouve mobilisée dans le cadre de processus de production immatérielle, incluant ses connaissances, ses affects, ainsi que ses relations avec les autres personnes qui coordonnent ou qui s'impliquent dans l'activité de travail.

McRobbie (2015 : 124) avance que cet attachement passionné au travail que produisent et visent à produire ces mutations constitue un dispositif contemporain d'autodiscipline entre autres à l'origine de la croissance de problèmes de santé mentale, d'épuisement professionnel et de *burn out* dans les milieux culturels, ainsi que d'individualisation des relations sociales. Cela s'ajoute aux caractéristiques structurelles des marchés du travail artistique et para-artistique où la prévalence du travail informel contribue à brouiller les frontières du travail et de la vie privée et rend l'exercice du travail difficile, voire impossible, à maintenir dans le temps pour certaines catégories d'individus. Pour Deresiewicz (2020: 117):

[...] the issue of sustainability is a topic of incessant conversation among the artists [...] -or, to put it more bluntly, the issue of exhaustion. Most people burn out after ten years, [...]. The only way the current model works, you often hear, is if you are young, healthy and childless.

Pour Deresiewicz (2020), la capacité à se maintenir en carrière constitue la principale forme de réussite dans les carrières artistes. Si la dimension expressive du travail d'artiste constitue hors de tout doute un élément clé d'analyse qui nous permet de mieux comprendre, sur le plan sociologique, les motivations des artistes à persévérer dans des professions marquées par l'incertitude, elle ne nous permet cependant pas de comprendre comment les artistes arrivent concrètement à le faire. Par exemple, le fait que les artistes de la scène du Québec identifient la précarité de leurs conditions socio-économiques constitue le principal facteur susceptible de les amener à entreprendre une transition de carrière (Barré et al., 2020) suggère que le fort degré

d'implication subjective des artistes dans leurs professions ne suffit pas à lui seul à permettre aux artistes de se maintenir en carrière.

Cette recherche prend comme point de départ la dimension stratégique afférente à l'exercice d'une pratique professionnelle dans les arts visuels. Le travail d'artiste a depuis longtemps été associé à différentes stratégies de négociation et de mitigation des risques économiques et sociaux telles que la polyactivité et la pluriactivité⁶; la création et l'entretien de réseaux professionnels; le développement continu et le perfectionnement d'un ensemble de compétences à la fois très spécifiques et hautement transférables; le développement de leur réputation, etc. (Bridgstock, 2005; Bureau et Shapiro, 2009; Lingo et Tepper, 2013). Centrées sur le développement de l'employabilité et le maintien en carrière des artistes, ces stratégies négligent toutefois de prendre en considération les registres de sens que ceux-ci accordent à leur activité et à leur rôle dans la société : « instead of an artistic career organized to optimize opportunities for individual creativity, artists instead seek to be socially engaged in their communities. They see themselves as educators, social workers, policy actors and health providers » (Lingo et Tepper, 2013: 343). Ce postulat suggère que les schémas de représentation des artistes vis-à-vis de leur travail se fondent de manière importante sur des dynamiques relationnelles, ainsi que sur un ensemble de valeurs se rapportant au soutien aux collectivités.

Les schémas de représentation des artistes vis-à-vis de leur métier façonnent les objectifs qu'ils poursuivent lorsqu'ils s'engagent au travail, ainsi que les stratégies d'amélioration du travail qu'ils développent afin de se maintenir en carrière. Plusieurs des stratégies qu'ils développent s'inscrivent en effet dans des démarches collectives et politiques qui permettent d'améliorer leurs conditions de travail tout en visant à contribuer à la société, ces deux dimensions n'étant pas mutuellement exclusives. Comme le souligne Alacovska, « the mutual indebtedness and reciprocity of interpersonal relations turn labour practices into simultaneously instrumental and altruistic actions [...] » (2018: 1569). L'activité artistique serait pour ainsi dire révélatrice d'une pluralité de *community economies* (Gibson-Graham et al., 2020) au sein desquelles les artistes négocient, de manière continue, leur interdépendance avec d'autres formes de vie humaine et non-

⁶ Bureau et Shapiro définissent la pluriactivité comme « [...] l'exercice de plusieurs métiers dans un même champ d'activité [...] » ainsi que la polyactivité comme « [...] le cumul d'activités dans des champs d'activité distincts [...] » (2009 : 20).

humaine. Ces économies spécifiques, qui mêlent des pratiques de rémunération et de travail informelles telles que les échanges de services, le troc, le don, le travail à pourboires, etc. (Alacovska, 2018), s'appuient sur des principes moraux qui les façonnent et qui sont façonnés par celles-ci. Comme le mentionne Banks, « [...] it is clear that economic activity can only function with recourse to some value system that comprises a set of moral presumptions regarding how activity should be conducted and regulated » (2006: 461). L'investigation des modes d'organisation de la vie artistique et des pratiques de travail des artistes nous invite à nous placer dans une posture critique visant le « queering » de nos manières d'appréhender le travail et l'activité économique afin d'être en mesure d'identifier et d'envisager des manières alternatives de voir et d'être (Gibson-Graham et al., 2020 : 411).

Dans le champ des études du travail, une littérature spécifique s'intéresse à l'expérience de la précarité comme étant à l'origine de la constitution de nouvelles subjectivités et de l'organisation collective de groupes de travailleur-se-s (Gill et Pratt, 2008; Standing, 2011; De Peuter, 2014; Lorey, 2015). Les manifestations visant à souligner ou encore à dénoncer différents visages de la précarité du travail s'incarnent à travers la mobilisation d'une variété de discours, d'approches et de mediums d'expression où les artistes s'imposent comme des acteurs politiques dans le monde du travail. Alors que les artistes sont parfois dépeint-e-s comme des travailleur-se-s isolé-e-s et dépolitisé-e-s (re)produisant une économie amoralisée et gouvernée par le projet néolibéral (voir McRobbie, 2002; 2015; Banks, 2006), cette littérature s'intéresse au contraire à la manière dont ils contribuent activement aux luttes collectives qui visent précisément à résister ainsi qu'à renverser ce projet.

Lorey (2015 : 32) souligne que l'une des particularités des mouvements contemporains d'organisation collective réside dans leur manière de créer des ponts entre les sphères généralement distinctes du politique et du culturel. Elle mentionne notamment comment, en Italie et en Espagne, les échanges qui préfigurent le développement de stratégies de mobilisation prennent de plus en plus place dans les institutions artistiques et les centres sociaux. Pour De Peuter, « [...] if the cultural worker in nonstandard employment exemplifies tendencies in contemporary capitalism that promote precarity, by the same token, such workers may be a strategic locus of resistance against these tendencies » (2014: 265). Catin mentionne différentes manières à travers lesquelles les artistes s'engagent sur le plan politique (2020 : 15) :

La première et la plus répandue consiste à se mettre au service des luttes des autres. [...] Plus tard, avec la structuration du mouvement communiste, de nombreux·ses artistes affichèrent en des termes ouvertement militants leur solidarité avec les travailleur·se·s organisé·e·s. [...] Une autre façon d’agir est de se défaire de sa qualité d’artiste et de s’impliquer en tant que personne. C’est ce que défend George Orwell, qui considère que ‘lorsqu’un écrivain s’engage politiquement, il devrait le faire en tant que citoyen, en tant qu’être humain, et non *en tant qu’écrivain*.

À travers l’histoire, l’engagement des artistes s’est exprimé à travers la mobilisation d’une foule de stratégies, incluant l’« artivisme », définie comme « [...] une forme de propagande par le geste artistique » (Catin, 2020 : 16). Différents ouvrages documentent les œuvres qui relèvent de ce type de mobilisation (Thompson, 2014; Catin, 2020; De Lagasnierie, 2020), lequel a contribué à l’émergence de la figure de l’artiste-activiste.

D’autres stratégies s’appuient sur la création de collectifs et de nouveaux regroupements dans le but d’atteindre des objectifs variés. Bain et McLean (2012) mettent par exemple en évidence qu’en réaction au virage néolibéral des politiques culturelles qui fragilisent les conditions de pratique des artistes et des organismes culturels à Toronto, des collectifs mettent en place de nouveaux modèles organisationnels qui répondent aux besoins de leurs communautés. Ces nouvelles organisations se distinguent en ce qu’elles sont axées sur le partage de ressources et la collaboration. Elles permettent notamment aux artistes émergent·e·s ainsi qu’à ceux qui s’identifient à un ou plusieurs groupes traditionnellement marginalisés d’intégrer le monde de l’art via des canaux moins institutionnalisés dont ils sont régulièrement exclu·e·s, ainsi que de créer des réseaux professionnels qui ne visent pas nécessairement la progression de carrière. Selon Bain et McLean, « [...] local, non-capitalist and collectivist spaces where artists can share resources, collaborate and build an alternative community cultural economy, are essential for sustaining the cultural sector because they assist individual creatives to performatively resist neo-liberal tendencies naturalized in the creative city script » (2012 :93).

De Peuter (2014) s’intéresse aux stratégies de résistance développées par les travailleur·se·s créatif·ve·s dans le contexte de l’hyper-flexibilité des conditions de travail qui sont typiques de leur activité. En relevant des stratégies déployées sur le plan intersectoriel et transnational, l’auteur met en évidence trois registres de pratiques qui sont développées par le « précarier créatif ». Le premier renvoie aux pratiques d’agrégation et comprend la syndicalisation de différentes

catégories de travailleur·se·s sur la base de leur statut d'indépendant·e·s ainsi que les autres pratiques alternatives de regroupement dans certains types d'institutions dont les espaces de *coworking*. Tel que De Peuter le souligne, l'impact de ces stratégies demeure cependant variable: « [...] collective bargaining unit certification surely is not the only legitimate mechanism of labour politics, but, absent that, it is difficult to confront one of the most basic indices of precarity – pay » (2014: 270). Le second registre renvoie aux pratiques visant la juste rémunération des travailleur·se·s. Il comprend les stratégies qui sont déployées dans la sphère juridique de manière à faire évoluer la législation, ainsi que les initiatives visant à dénoncer les pratiques d'exploitation financière que subissent régulièrement les artistes et à revendiquer des pratiques de travail justes⁷. Finalement, le troisième registre renvoie aux pratiques qui s'inscrivent dans une démarche d'occupation de l'espace public de manière à rendre visible le partage de l'expérience de la précarité à travers différentes catégories d'individus. Il inclut notamment la mobilisation dans le cadre de mouvements sociaux⁸.

Cornfield (2015) s'intéresse aux formes d'activisme développées par les artistes musicien·ne·s de jazz à Nashville qui expérimentent différentes formes de précarité. Intitulé « Beyond the Beat : Musicians Building Community in Nashville », son ouvrage s'intéresse plus spécifiquement aux pratiques communautaires développées par les artistes pour améliorer leur condition. Celles-ci incluent la création de nouvelles formes d'action économique liées à l'autoproduction et l'autodiffusion; la mise sur pied de nouveaux espaces de formation professionnelle et de diffusion; ainsi que l'action collective en marge des syndicats traditionnels.

⁷ De Peuter (2014) mentionne les campagnes de mobilisation menées par l'organisme Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.). Cet organisme offre notamment des certifications aux diffuseurs qui s'engagent volontairement à verser des droits d'exposition minimums de 1 000\$ aux artistes en arts visuels (Deresiewicz, 2020).

⁸ À titre d'exemples, l'initiative Occupy Museums a vu le jour dans le contexte de la lutte contre les inégalités menée dans le cadre du mouvement Occupy Wall Street aux États-Unis. L'initiative Decolonize this Place, aux États-Unis également, s'inspire notamment du mouvement de rébellion des Zapatistas au Mexique et du mouvement Standing Rock en Amérique du Nord. Au Canada, les artistes et leurs milieux se sont récemment mobilisés en faveur du mouvement de boycott et de désinvestissement de l'État d'Israël en réaction à la résurgence de violence à l'égard du peuple palestinien.

Weber, J. (2021). *Over 1,000 Urge Canadian Art Institutions to End Collaboration with Israel-Funded Cultural Activities*. Hyperallergic. Repéré à https://hyperallergic.com/649650/canadian-artists-and-cultural-workers-voice-solidarity-with-palestinian-struggle-against-occupation-and-apartheid/?fbclid=IwAR1F0ZIaby4ak1s_J_FP15B5tMVFU4SalKUsUdfq09rjqaGJYkVXdjI1I8w

Finale­ment, Campbell (2018) montre que les jeunes gé­néra­tions d’artistes de Toronto s’engagent dans la créa­tion de commu­nau­tés de soin, de réseaux et autres collectifs de ma­nière à offrir et échan­ger diffé­rentes formes de soutien non-économi­que lorsqu’iels inté­grent le marché du travail. Campbell (2018: 14) avance:

[...] what I am terming ‘communities of care’ demonstrate a shift towards a collective impulse and suggest the resilience of alternative formations of social enterprise within the broader neoliberal uptake of the creative industries as economic driver. While the neoliberal imperatives of the creative industries instrumentalize risk as an individual concern, communities of care foreground a collective rather than individual response to mitigating and managing risk, creating the broader support structures in the absence of policy frameworks.

Les commu­nau­tés de soin revêtent diffé­rentes formes plus ou moins institu­tion­nalisées, allant de la créa­tion de collectifs engagés dans l’offre de programmes de forma­tion artistique pour les jeunes à des activités informelles de mento­rat ou encore aux groupes de soutien pour les femmes artistes sur Facebook où des offres d’emploi sont partagées et des évènements promus, etc.

Ces contribu­tions mettent en évidence que l’action stratégique, en visant à créer des lieux d’expérience sociale, peut relever de diffé­rentes formes de rationalités, à la fois expres­sives et instru­mentales. Les exemples qui viennent d’être présentés montrent par exemple que l’action stratégique des artistes rejoint trois registres expres­sifs identifiés par Ferreras (2007 : 71) dans le cas spécifique des formes de travail autonome : (1) se sentir inclus·e·s dans un tissu social; (2) être utiles à la société; et (3) être autonomes à mener sa vie, tout en permettant aux artistes d’inscrire leur travail dans des économies alternatives. La prise en compte des schémas expres­sifs de représentation des artistes permet d’étudier l’action stratégique à titre de dispositif permettant de lutter contre la « dé-moralisation » du travail culturel en éclairant les valeurs morales et éthiques qui le sous-tendent (Banks, 2006).

Ces contribu­tions nous appellent également à élargir notre compréhension et conceptualisation de l’action politique. Depuis les années 1990, le concept de politique préfigurative (*prefigurative politics*) occupe une place de plus en plus importante dans le champ d’étude des mouvements sociaux (voir Yates, 2015, 2021; Törnberg, 2021). Ce concept renvoie à « the attempted construction of alternative or utopic social relations in the present, either in parallel with, or in the course of, adversarial social movement protest » (Yates, 2015: 1). Ce type de politique se

caractérise notamment par un effacement de la division entre l'activité politique et la sphère de la vie de tous les jours. L'activité politique revêt ainsi d'autres visages que l'action directe, elle-même souvent menée en parallèle. Elle peut inclure l'organisation de débats, de discussions et d'ateliers, la mise en place d'une éthique visant l'alignement concret des valeurs et des croyances avec les actes des membres de la communauté, l'expérimentation continue et la création de normes ayant trait à la vie en communauté telles que le partage de ressources et de repas, la création d'outils informels encourageant les membres à aménager du temps pour leurs loisirs, etc. (Yates, 2015). Sur le plan théorique, la pertinence du concept de politique préfigurative a trait à sa capacité à poser des liens entre des formes micro de résistance de faible portée et des changements sociétaux de large portée. Les pratiques qui s'y rattachent constituent des nouvelles manières de « faire les choses » (Törnberg, 2021 : 88) qui peuvent s'inscrire dans un courant de changement réformiste ou radical. Les pratiques réformistes s'inscrivent ainsi en continuité avec les registres d'action privilégiés par la société, alors que les pratiques radicales s'en distinguent. Pour Yates, la politique préfigurative semble intimement liée à l'émergence des nouveaux mouvements sociaux dont le féminisme et l'antiracisme, lesquels instiguent depuis plusieurs années de plus vastes débats sur les concepts de stratégie et de culture dans le champ d'étude des mouvements sociaux. (2015 : 2).

La présente recherche vise donc à actualiser les connaissances qui se rapportent au travail d'artiste à partir d'une approche centrée sur l'activité du travail qui, en prenant en considération ses dynamiques situées, cognitives, technicisées, etc., nous permet de brosser un portrait de l'activité artistique telle qu'elle se fait et se vit concrètement (Borzeix et Cochoy, 2008; Licoppe, 2008). Cet angle d'analyse, qui positionne l'action stratégique comme une dimension constitutive du travail artistique, a été très peu mobilisé dans la littérature et, à notre connaissance, pas du tout dans le secteur des arts visuels au Québec.

1.2 La précarité et l'action stratégique dans l'environnement institutionnel canadien et québécois

Comme le souligne De Peuter, « how precarity manifests, and the means by which workers might confront it, which be shaped by sector-specific dimensions, ranging from industrial structure to professional culture, work organisation, and access to and forms of collective representation – dimensions with, moreover, distinct national and regional contours » (2014: 267). Au Québec et

au Canada, les mondes de l'art se caractérisent par un environnement institutionnel spécifique où les réseaux institutionnels et commerciaux jouent des rôles complémentaires⁹ (Chong et Bodgan, 2010 ; Blessi et al., 2011). Cet environnement se caractérise par un certain nombre de dimensions clés : un système de financement public à trois paliers qui offre un soutien économique aux artistes professionnel-le-s et aux organismes culturels via les ministères en charge de la culture et les conseils des arts qui en sont indépendants (Chong et Bogdan, 2010; D'Andrea, 2017), un accès relativement abordable à des programmes de formation universitaire en art, une prévalence des modes d'attribution des ressources en comités de pairs à travers le milieu (D'Andrea, 2017; Sirois et Bellavance, 2018), etc.

Récemment, les budgets réservés à la culture ont connu d'importantes augmentations aux trois paliers gouvernementaux, entraînant la hausse des budgets des conseils des arts qui financent une part des artistes professionnel-le-s et des organismes culturels dans le cadre d'un système d'évaluation par les pairs fondé sur les principes du mérite et de l'excellence. Au fédéral, le gouvernement Trudeau s'est engagé dès 2016-2017 à augmenter le financement des arts et de la culture. Après le sabrage du gouvernement conservateur de Stephen Harper dans la culture¹⁰, le Conseil des arts du Canada (CAC) a vu son budget doubler entre 2016 et 2021, pour passer à 360 millions de dollars¹¹. Au provincial, la part du budget 2020-2021 du gouvernement Legault alloué à la culture, soit 1,3%, a été qualifiée de « record historique »¹². Pour le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), ces investissements se sont traduits par une hausse de leur budget de 9 millions de dollars, lequel atteignait dorénavant 45 millions de dollars. À l'échelle municipale, l'administration Plante s'est également engagé à investir en culture lors des élections de 2017. En

⁹ Blessi et al. (2011 : 143) soulignent que le modèle canadien de soutien aux arts et à la culture constitue un modèle hybride, situé entre celui de l'Europe continentale dominé par une administration publique interventionniste et centrée sur le développement institutionnel et celui des États-Unis dominé par une administration publique effacée qui encourage cependant l'investissement privé via différents incitatifs fiscaux et sociaux.

¹⁰ Dans son ouvrage intitulé *La Fatigue Culturelle*, l'artiste Nicolas Rivard mentionne que « [...] les dépenses du volet des programmes culturels financés par le fédéral diminuaient de 177 millions de dollars et le portefeuille de Patrimoine Canada était amaigri de 191 millions de dollars pour l'ensemble du territoire » (2020 : 7).

¹¹ Conseil des arts du Canada. (15 janvier 2019). *Assemblée publique annuelle, discours de Simon Brault*. Repéré à <https://conseildesarts.ca/pleins-feux/2019/01/le-parcours-du-conseil-des-arts-du-canada>

¹² Bougault-Côté, G. (11 mars 2020). *Un budget record pour en venir en aide à la production artistique*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/politique/quebec/574630/la-caq-rencherit-en-culture>

2020, le Conseil des arts de Montréal (CAM) recevait une augmentation de près de 2 millions de dollars et voyait son budget atteindre plus de 20 millions de dollars¹³.

Or, malgré ces augmentations, la demande pour les bourses et les subventions croît à un rythme supérieur (Wyman, 2004), ce qui ne se traduit pas par une amélioration subséquente des conditions économiques des artistes. Karttunen reprend les contributions majeures de Hans Abbing (2002) vis-à-vis de la nature structurelle de la pauvreté dans les secteurs artistiques subventionnés :

« Abbing basically claims that increases in the amount of grants do not alleviate the poverty of artists but only keep their number rising. Subsidies are namely taken as a signal that governments take care of artists (Abbing, 2002: 136); similarly, low-priced education signals that it is safe to become an artist (*Ibid.*: 140) [...] Poverty is built into the arts, as added funding never raises income levels but merely the number of practicing artists (*Ibid.*: 130) » (2019: 29).

En plus de cette dynamique, plusieurs chercheurs·se·s avancent que l'environnement institutionnel québécois et canadien se trouve aujourd'hui marqué par le virage néolibéral relativement récent des politiques culturelles (St-Pierre, 2003; Bain et McLean, 2012; Campbell, 2018; 2021; Verjee, 2021). Les conditions dans lesquelles les artistes et les organismes culturels opèrent, ainsi que leurs manières de résister aux pressions qui s'y rattachent, sont marquées par ce virage. Dans une lettre récente publiée par le collectif montréalais La Pieuvre, les artistes avancent par exemple que la logique qui sous-tend les politiques culturelles force bien souvent les artistes à se penser « comme des commerces », en plus de sous-tendre « une obsession du progrès et une injonction de croissance sur [leurs] pratiques »¹⁴.

Ce virage s'exprime depuis les années 1980 sous la forme de la tendance à encourager, voire forcer, les artistes et les organismes culturels qui sont soutenus par l'État à devenir davantage auto-suffisants en cherchant des formes alternatives de financement sur le marché (Chong et Bogdan, 2010 : 94). Selon Bain et McLean (2012), cette tendance contribue à inculquer la discipline du marché aux artistes et aux organismes communautaires qui sont appelé·e·s à agir à la manière

¹³ Conseil des arts de Montréal. (25 novembre 2019). *Augmentation du budget du Conseil des arts de Montréal : Atteinte de l'objectif de 20 millions en 2020*. Repéré à <https://www.artsmontreal.org/fr/nouvelles/2019-11-25/budget2020>

¹⁴ Montaignac, K., Noeser, B. et Rivière, E. (31 mai 2021). *Se réinventer ? Oui, mais ensemble*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/605931/danse-se-reinventer-oui-mais-ensemble>

d'entrepreneur-e-s. Leur recherche souligne que « [...] public arts grants are frequently allocated in fast-paced 'cosmetic consultative meetings', where peer reviewers (often representing corporate stakeholders) may privilege an elite cadre of artists and arts organizations who can contribute to market-friendly, 'spectacular' arts and culture events (Robertson, 2006) » (2012 : 95). La mise en compétition de petits organismes communautaires avec de plus grands joueurs ayant un accès privilégié à d'autres formes de soutien institutionnel pourrait encourager l'adoption, au sein des premiers, de mauvaises pratiques de travail incluant un recours croissant au travail non-rémunéré ainsi que l'intensification du travail des administrateur-trice-s bénévoles.

D'Andrea (2017) souligne que malgré l'adoption d'un modèle fondé sur l'autonomie des instances de financement des arts et de la culture telles que les conseils des arts vis-à-vis de leurs gouvernements (*arm's length*), les priorités stratégiques des premières se fondent sur celles du gouvernement ainsi que sur le bien public. Au fil des dernières décennies, D'Andrea (2017) identifie l'équité, la diversité et le développement régional comme les trois principales priorités stratégiques des conseils des arts dans son étude portant sur les processus d'attribution de bourses au sein des comités de pairs dans le monde des arts visuels de l'Ontario. Selon D'Andrea, « it is commonly acknowledged that the peer review has become the standard process to ensure equitable and effective distribution of funding. However, there are tensions about which applications get funded since the discourses of excellence are neither clear nor consistent » (2017: 4). Son étude souligne la nature que le concept d'excellence fait l'objet d'une appropriation et interprétation par les artistes qui siègent sur les comités de pairs, mais qu'il demeure continuellement façonné et refaçonné par les priorités stratégiques des conseils des arts. Ces dynamiques contribuent à ce que les décisions prises par les comités de pairs soient parfois caractérisées, selon les artistes en arts visuels qui appliquent aux programmes de bourses, par un manque de transparence. Bédard (2014) et Bellavance et al. (2014) mettent quant à eux en évidence qu'un pan important des artistes qui évoluent dans les milieux artistiques subventionnés critiquent la logique des critères sur lesquels se fondent les décisions.

Le contexte institutionnel façonne les activités constitutives du travail d'artiste, ainsi que les sources et le degré de précarité que les artistes sont susceptibles de rencontrer à certains moments de leur carrière. Au Québec, la nature hautement subventionnée du travail artistique amène par exemple les artistes à consacrer une part importante de leur temps à la rédaction de demandes de

bourses et de subventions qui n'est pas rémunérée. Il façonne également les schémas de représentation des artistes vis-à-vis de leur travail, ce qui se répercute sur le type de stratégies que ceux-ci vont développer pour améliorer leurs conditions de travail. Karttunen (2019) montre ainsi que la prise en charge des artistes par l'État contribue à ce que les valeurs de désintéressement pécuniaire constituent une facette de l'éthos de l'artiste professionnel·le, un phénomène également documenté par Bédard (2014) dans le monde de l'art actuel au Québec. Son étude souligne que cela amène les artistes à résister consciemment à certaines voies spécifiques d'amélioration de leurs conditions de travail, dont les pratiques entrepreneuriales qui font souvent l'objet d'un certain mépris dans le milieu. Si Karttunen (2019) met en évidence que les artistes peuvent constituer des acteurs de leur propre précarité, cette perspective peut toutefois être présentée différemment. Il est en effet possible de présenter l'attachement particulier que les artistes portent aux économies communautaires auxquelles ils participent comme l'affirmation d'un désir d'expérimenter de nouvelles manières d'être et de travailler (Campbell, 2018).

Les arts visuels constituent l'une des disciplines les plus touchées par la précarité au Québec et au Canada (voir la section 1.3). Les données dont nous disposons sur les artistes en arts visuels au Québec montrent de hauts niveaux d'une précarité plurielle. Leurs revenus moyens de création sont souvent négatifs, après prise en compte des dépenses afférentes à l'exercice de leur métier (Routhier, 2013; Maranda, 2020). À titre de travailleur·se·s indépendant·e·s, la majorité des artistes professionnel·le·s en arts visuels échappe à la protection conférée par les lois du travail, notamment en ce qui a trait au risque de chômage. Au Québec, les relations de travail ainsi que le statut des artistes en arts visuels se trouvent encadrés par la *Loi sur le statut professionnel de l'artiste des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs* (RLRQ, S-32.01). Cette loi, adoptée en 1988, définit notamment le statut professionnel de l'artiste en arts visuels, ouvre la voie à la représentation collective des artistes en prévoyant un droit d'association, rend obligatoire la signature de contrats entre les artistes et leurs diffuseurs et définit les mentions qui doivent obligatoirement figurer au contrat¹⁵. Dans les arts visuels, cette loi relève davantage

¹⁵ Le chapitre III de la loi prescrit les règles obligatoires minimales qui sont applicables dans les secteurs visés et qui doivent donc être respectés dans le cadre des relations contractuelles entre l'artiste et le diffuseur de son œuvre. Comme le résume le rapport du Comité L'Allier (2010: 39), ces règles concernent les éléments suivants: une exigence de forme, soit le contrat (art. 31), des règles spécifiques quand le contrat porte sur une œuvre future (art. 34), des restrictions faites au diffuseur de donner une œuvre en garantie (art. 35), une résiliation automatique du contrat en

du droit commercial et notamment du droit d’auteur que des rapports collectifs de travail. Après près d’une décennie de mobilisation des différentes associations représentatives des milieux artistiques, la loi est aujourd’hui en cours de révision par le ministère de la Culture et des Communications du Québec (MCCQ).

Encadré 1 : Le statut professionnel de l’artiste en arts visuels au Québec

L’article 7 de la Loi sur le statut professionnel de l’artiste des arts visuels, des métiers d’art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs (R.L.R.Q., S-32.01) définit les critères du statut professionnel de l’artiste qui est visé-e :

Art. 7. A le statut d'artiste professionnel, le créateur du domaine des arts visuels, des métiers d'art ou de la littérature qui satisfait aux conditions suivantes :

1. il se déclare artiste professionnel;
2. il crée des œuvres pour son propre compte;
3. ses œuvres sont exposées, produites, publiées, représentées en public ou mises en marché par un diffuseur;
4. il a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance comme professionnel, par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une bourse, une nomination à un jury, la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature.

Source : Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature ainsi que sur leurs contrats avec les diffuseurs (RLRQ, S-32.01)

Sous sa forme actuelle, la loi n’ouvre pas la voie aux artistes qu’elle vise à une quelconque forme de protection sociale. Selon le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV), soit l’association professionnelle accréditée depuis 1993 pour représenter tou-te-s les artistes en arts visuels du Québec en vertu de la loi, cela est essentiellement dû au fait que celle-ci ne lui permet pas d’obliger les diffuseurs à négocier des ententes-cadres fixant des conditions minimales d’embauche des artistes (RAAV, 2021) (voir encadré 2). À ce jour, aucune entente collective n’a été conclue au Québec entre le RAAV et les diffuseurs du monde de l’art, et les artistes ne jouissent d’aucun avantage social dans le cadre de l’exercice de leur pratique professionnelle. En l’absence d’une telle disposition, le RAAV s’est attelé à développer différents outils visant à atteindre des

cas de faillite (art. 36), une clause favorisant l'arbitrage en cas de mode de solution de différends (art. 37), une série d'obligations quant aux comptes distincts que doivent tenir les diffuseurs (art. 38) ainsi qu'aux droits des artistes d'en faire l'examen (art. 39), une obligation faite au diffuseur de tenir un registre des œuvres (art. 40), une règle spéciale concernant la détention d'une œuvre par le diffuseur.

objectifs similaires, incluant un barème des tarifs minimums¹⁶ développé en partenariat avec le Canadian Artists' Representation / Front des artistes canadiens (CARFAC), ainsi que des contrats-types¹⁷ en partenariat avec le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ). Dans le mémoire¹⁸ déposé par le RAAV dans le cadre de la consultation publique entourant la révision de la loi, l'association revendique la création d'un régime qui lui donne le pouvoir d'obliger les diffuseurs à négocier des ententes-cadres.

Encadré 2 : Le champ d'action du RAAV

Les articles 25 et 26 de la loi S-32.01 définissent le champ d'action du RAAV en tant qu'association reconnue pour représenter les artistes en arts visuels au Québec :

Art. 25. Dans le domaine visé, l'association ou le regroupement reconnu exerce les fonctions suivantes :

1. veiller au maintien de l'honneur de la profession artistique et à la liberté de son exercice;
2. promouvoir la réalisation de conditions favorisant la création et la diffusion des œuvres;
3. défendre et promouvoir les intérêts économiques, sociaux, moraux et professionnels des artistes professionnels;
4. représenter les artistes professionnels chaque fois qu'il est d'intérêt général de le faire.

Art. 26. Pour l'exercice de ses fonctions, l'association ou le regroupement reconnu peut notamment :

1. faire des recherches et des études sur le développement de nouveaux marchés et sur toute matière susceptible d'affecter les conditions économiques et sociales des artistes professionnels;
2. représenter ses membres aux fins de la négociation et de l'exécution de leurs contrats avec les diffuseurs;
3. imposer et percevoir des cotisations;
4. percevoir, à la demande d'un artiste qu'il représente, les sommes qui sont dues à ce dernier et lui en faire remise;
5. établir et administrer des caisses spéciales de retraite;
6. dispenser des services d'assistance technique aux artistes professionnels;
7. organiser des activités de perfectionnement;
8. élaborer des contrats types de diffusion des œuvres des artistes professionnels et en proposer l'utilisation aux diffuseurs.

Les articles 14 et 16 à 18 de la *Loi sur les syndicats professionnels (chapitre S-40)* s'appliquent, compte tenu des adaptations nécessaires, aux caisses spéciales de retraite qu'une association ou un regroupement reconnu peut établir et administrer.

Source : Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature ainsi que sur leurs contrats avec les diffuseurs (RLRQ, S-32.01)

¹⁶ CARFAC-RAAV. *Barème des tarifs minimums du CARFAC et du RAAV*. Repéré à <https://carfac-raav.ca/fr/>

¹⁷ Regroupement des artistes en arts visuels du Québec. (2021). *Contrats et licences*. Repéré à <https://raav.org/ressources/contrats-et-licences/>

¹⁸ Regroupement des artistes en arts visuels du Québec. (2021). *Une réforme plus qu'attendue pour les artistes en arts visuels*. Mémoire déposé dans le cadre des consultations en ligne concernant la révision des deux lois sur le statut de l'artiste menées par le ministère de la Culture et des Communications. Repéré à https://raav.org/app/uploads/2020/11/nouv_2021_KBcs6aVbJt_MEMOIRE-REVISION-DES-LOIS-RAAV.pdf

Or, il semble peu probable que les amendements demandés par l'association, à eux seuls, se traduisent par une amélioration significative des conditions socio-économiques des artistes en arts visuels. Dans le monde des arts de la scène, où l'Union des artistes (UDA) dispose du pouvoir d'obliger les producteurs et les diffuseurs à négocier des ententes-cadres fixant les conditions minimales d'embauche des artistes, les recherches de Choko (2014; 2017) mettent en évidence que ce dispositif n'est pas suffisant pour permettre aux artistes d'accéder à un travail décent. Cela est dû à un certain nombre de facteurs, incluant l'insuffisance de travail qui permet uniquement à un nombre restreint d'artistes plus connu-e-s de jouir des avantages qui découlent du régime syndical imposé par la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma* (RLRQ, S-32.1). De plus, alors qu'au fédéral la capacité à négocier de telles ententes-cadres dans le monde des arts visuels est reconnue par la *Loi sur le statut de l'artiste* (L.C., Ch. 33) depuis 1992, une seule entente a été conclue en 2015 entre le l'association CARFAC et le Musée des beaux-arts du Canada¹⁹. Ces constats soulignent la nécessité et la pertinence de s'intéresser aux avenues d'amélioration du travail d'artiste qui ne se limitent pas aux mécanismes formels de régulation. Sans nier les avancées permises par l'adoption de la loi S-32.01, et notamment l'augmentation significative du nombre de contrats signés entre les artistes et leurs diffuseurs entre 1995 et 2010 (Azzaria, 2015 : 969), cette recherche s'intéresse à l'ensemble des expérimentations conduites par les acteurs du monde de l'art afin d'améliorer leurs conditions de travail.

Au Canada et au Québec, il est possible d'interpréter la création des centres d'artistes autogérés (CAA) comme un projet visant à améliorer les conditions de travail des artistes. Comme le souligne Sioui Durand, « [...] il faut comprendre [...] que les arts actuels renvoient à des usages cognitifs-expressifs-symboliques de l'imaginaire mis en œuvre dans l'écosystème artistique actuel. [...] » et que ceux-ci s'inscrivent dans un mode de production étatique de l'État-providence et de ses programmes (2014 : 16). Mis sur pied par des collectifs d'artistes à partir des années 1960, ces centres visaient à l'époque à offrir des lieux de rassemblement, de création, d'expérimentation, de

¹⁹ CARFAC. (25 février 2015). *Les artistes approuvent massivement la première entente-cadre conclue au Canada au Musée des beaux-arts*. Repéré à <https://www.carfac.ca/fr/news/2015/02/25/les-artistes-approuvent-massivement-la-premiere-entente-cadre-conclue-au-canada-avec-le-musee-des-beaux-arts/>

diffusion, d'échange, etc., aux communautés d'artistes qui étaient jadis maintenues en-dehors des canaux traditionnels de reconnaissance centrés sur l'art moderne (AA Bronson, 1983).

Animés par les valeurs phares du mouvement de mai 1968 telles que l'autodétermination et l'autogestion, les CAA se présentent comme des espaces historiques d'affirmation d'une éthique de travail de type Do-it-Ourselves (DIO) où l'autonomie collective est fortement valorisée (Bain et McLean, 2012). Blessi et al. (2011) les assimilent à des plateformes de recherche et développement dont la portée et les orientations les amènent à répondre aux besoins et aux attentes de catégories spécifiques d'artistes qui ne sont pas (encore) intégrés aux courants dominants, qui n'ont pas besoin d'accéder à des budgets de grande taille pour réaliser leurs projets, et qui s'intéressent davantage à s'engager dans des échanges intellectuels avec leurs pairs. Pour ces raisons, Blessi et al. avancent que « independent art spaces then tend to play a twofold role: on the one side, they can be regarded as complementary to the more institutionalized part of the art system, but on the other side they tend to work at the same time as independent and somewhat antagonistic alternative to the mainstream » (2011: 142).

Depuis leur émergence, les CAA ont connu une trajectoire particulière qui les amène à revêtir des fonctions et des rôles différents auprès des communautés artistiques. En tant qu'organismes à but non lucratif financés par l'État, les CAA ne constituent plus aujourd'hui des espaces plus ou moins structurés, mais bien des institutions opérant dans un cadre formalisé et règlementé qui s'est notamment transformé sous l'effet du virage néolibéral des politiques culturelles québécoises et canadiennes et qui demeure très vulnérable aux changements politiques. En dépit de ces transformations, les CAA continuent toutefois d'opérer dans le cadre d'une pluralité d'économies communautaires. Même s'ils sont affectés par la tendance généralisée des bailleurs de fonds canadiens à exiger une diversification de leurs revenus, ainsi qu'une augmentation de leur part de revenus autonomes, la structure financière des CAA se situe majoritairement en-dehors d'une économie de marché (Sioui Durand, 2014). Leur structure de gouvernance en autogestion demeure alternative, au sens où les mécanismes de prise de décision sont collectifs et démocratiques. Les centres valorisent également les pratiques de travail non capitalistes, incluant le bénévolat et les échanges de services parmi leurs membres. Ces dimensions organisationnelles sont évidemment façonnées par l'environnement dans lequel les centres évoluent, et notamment par les contraintes

qu'ils rencontrent. Cependant, elles reflètent aussi des schémas de représentation spécifiques et différentes formes d'agentivité des collectifs d'artistes qui prennent part à leurs activités.

Les CAA occupent aujourd'hui un rôle essentiel dans le déploiement de la carrière des artistes professionnel·le·s en arts visuels au Québec. Selon Pilati et Tremblay (2008) ainsi que Bédard (2014), ils constituent la porte d'entrée sur le marché du travail des jeunes artistes en voie de professionnalisation. La littérature présente les CAA comme des lieux de repérage incontournables pour les galeries commerciales (Blessi et al., 2011). Ils constituent des espaces auxquels se rattachent différentes communautés artistiques qui vont s'y réunir pour voir des expositions, s'y impliquer bénévolement, y occuper un emploi-abri, y produire ou présenter du travail, etc. À titre d'institutions qui jouissent d'un prestige important dans le monde de l'art actuel, les CAA agissent directement sur la construction des réputations des artistes, qui, dans les milieux communautaires, repose sur notamment sur leur degré d'implication auprès des communautés artistiques.

En théorie, les CAA constituent des espaces privilégiés permettant aux artistes d'atteindre un certain équilibre entre les motivations économiques qui se rattachent à l'exercice de leur métier et leur désir d'inscrire leur travail au sein de communautés. Cette recherche vise à comprendre comment les CAA participent aujourd'hui à l'amélioration des conditions de travail des artistes. L'étude de l'action stratégique des artistes nous amène en premier lieu à nous intéresser aux dispositifs qui participent à la régulation de leur travail, et qui peuvent être à l'origine de l'émergence de vecteurs de précarité susceptibles d'affecter les artistes à différents degrés et à différents moments de leur carrière.

1.3 Les dispositifs de régulation du travail d'artiste

L'activité artistique se caractérise par des modes de coordination plus fuyants et plus difficiles à saisir, qui appellent à la mobilisation de ce que Glucksmann (1995) qualifie de « total social organization of labour » afin de mettre en exergue que le travail est constitué d'une multitude de pratiques diversifiées qui sont inséparables des relations personnelles au sein desquelles elles prennent place (Alacovska, 2018 : 1567). Coles et MacNeill (2017) ainsi que Campbell (2018) insistent également sur la pertinence de mobiliser des cadres d'analyse centrés sur l'écologie des

milieux créatifs de manière à conceptualiser de manière plus inclusive l'ensemble des mécanismes, traditionnels et non-traditionnels, qui participent à leur régulation.

La recension de la littérature portant sur le travail d'artiste nous amène à identifier six principaux dispositifs qui participent à la régulation du travail d'artiste : le marché, les techniques, les politiques publiques, les normes et les conventions, la réputation et la vocation. Ces dispositifs façonnent les « enjeux de l'art », c'est-à-dire ce qui se trouve en jeu, ce que les artistes peuvent perdre ou gagner. Comme le souligne l'artiste québécois Nicolas Rivard dans un entretien pour la Revue de Paris, la fluctuation constitue le principal enjeu de l'art :

La fluctuation serait donc le principal enjeu de l'art : la fluctuation des démarches, la fluctuation des marchés, la fluctuation des goûts : du public, de l'institution, des collectionneurs, la fluctuation de la notoriété des artistes, la fluctuation des lignes directrices des bailleurs de fonds, etc. Bref, tout ce qui est externe à son langage et à sa propre logique serait le principal enjeu de l'art.²⁰

Chacun à leur manière, mais également dans leur interaction, ces dispositifs façonnent la manière dont le travail de l'artiste s'exécute ainsi que les conditions dans lesquelles celui-ci se déroule. Ils peuvent avoir des effets positifs ou négatifs sur les niveaux de précarité rencontrés par les artistes en arts visuels. Ces effets sont sujets à varier en fonction de différents facteurs tels que l'âge, le genre, la race, une situation de handicap, etc.

1.3.1 Le marché

Le marché de l'art constitue l'espace où sont effectuées les transactions qui concernent les œuvres d'art. Cet espace, en constante redéfinition, repose sur la nature, le nombre et la qualité des échanges qui prennent place entre des acteurs interdépendants qui, de cette manière, participent à le structurer. L'étude du monde de l'art contemporain, telle que notamment réalisée par R. Moulin (1985; 1992) ou encore par N. Heinich (2005; 2014), met par exemple en évidence la force des liens qui unissent l'artiste en tant que travailleur-se, l'institution et le marché. Les deux sociologues de l'art montrent comment la valeur des œuvres qui circulent sur les marchés de l'art primaire

²⁰ LRdP. (17 janvier 2021). *C'est en vivant dans un système qu'on peut le critiquer*. Revue de Paris. Repéré à <http://www.revueparis.fr/c-est-en-vivant-dans-un-systeme-qu-on-peut-le-critiquer/>

(vente) ou secondaire (revente) est établie en fonction d'un processus de cotation dans lequel intervient de nombreux acteurs économiques (marchands, maisons de ventes aux enchères, galeries privées, fondations, particuliers, etc.) et institutionnels (État, musées publics, centres d'artistes, médias spécialisés, etc.). D'emblée, la question fondamentale de ce qui constitue une œuvre d'art pouvant être échangée à ce titre sur des marchés spécialisés relève de l'interprétation qu'en font une foule d'acteurs à qui l'on reconnaît une autorité en la matière (expert-e-s, critiques, esthéticien-ne-s, conservateur-trice-s, etc.) (Becker, 1982; Van Maanen, 2009). Comme Moulin (1992: 20) le rappelle, ces relations entre une variété d'acteurs participent également au renouvellement constant des valeurs esthétiques, phénomène exacerbant l'incertitude qui caractérise déjà la demande pour les biens artistiques. Au Canada, de récents événements ont d'ailleurs révélé la complexité liée à l'encadrement de ces relations ainsi que les conséquences que celles-ci peuvent avoir sur le dynamisme du marché de l'art²¹.

Les marchés du travail artistiques dans le monde de l'art visuel se caractérisent par un certain nombre de phénomènes découlant, entre autres, de la nature spéculative des échanges qui prennent

²¹ En mai 2018, le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) annonce devoir procéder à la vente aux enchères d'une œuvre de Marc Chagall afin de financer l'achat d'un tableau de l'artiste français Jacques-Louis David, considéré par le musée comme relevant du patrimoine québécois et essentiel à conserver au pays. Malgré l'annonce de l'engagement du gouvernement québécois à protéger l'œuvre de David via un décret de classement patrimonial lui permettant de l'acquérir et ainsi de la conserver au pays, le MBAC choisit néanmoins de poursuivre le processus de vente. Ce n'est que suite au paiement des frais de pénalité associés à la décision de retirer le tableau Chagall de la vente de la maison d'enchères Christie's de la part d'un mécène anonyme que le MBAC se rétracte. La vente de l'œuvre à l'international aurait généré une importante instabilité au sein du marché de l'art canadien en entraînant une potentielle aversion des collectionneur-se-s à offrir leurs œuvres aux institutions muséales. Cet événement met en évidence l'interdépendance des acteurs du monde de l'art, qui vont privilégier certaines réactions en fonction de leur évaluation des comportements adoptés par les autres et des effets de ceux-ci.

Depuis juin 2018, une décision de la Commission canadienne d'examen des exportations des biens culturels (CCEEBC) modifie la notion "d'importance nationale" des œuvres, laquelle permet notamment aux musées d'émettre des reçus fiscaux aux donateur-trice-s intéressé-e-s à leur offrir leurs œuvres. En réduisant considérablement le bassin d'œuvres éligibles à cette mesure fiscale, le Canada encourage de cette manière les collectionneur-se-s à offrir leurs œuvres convoitées à d'autres institutions à l'international. Contestée devant les tribunaux par la maison canadienne Heffel, cette décision a été cassée par la Cour d'appel en avril 2019 dernier après que plusieurs institutions culturelles soient intervenues.

La Presse Canadienne. (10 mai 2018). *Le Musée des beaux-arts du Canada retire son Chagall de la vente*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/527427/le-musee-des-beaux-arts-du-canada-retire-son-chagall-de-la-vente-sans-penalite>

Lalonde, C. (27 août 2018). *Le marché de l'art canadien s'expose à une saignée*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/535362/le-marche-de-l-art-canadien-s-expose-a-une-saignee>

Lalonde, C. (16 avril 2019). *La Cour d'appel casse le jugement Manson*. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/552361/la-cour-d-appel-casse-le-jugement-manson>

place sur le marché de l'art, mais aussi du déséquilibre structurel entre l'offre et la demande de travail: « [...] le nombre des candidats à la carrière est très élevé, les chances de réussite statistiquement très faibles, l'obsolescence des biens très rapide et la dispersion des revenus des artistes très large » (Menger, 2009: 225). Ces caractéristiques sont liées aux transformations historiques dans les systèmes d'organisation de la vie artistique qui, à des époques antérieures en Europe, étaient régies par des institutions garantissant l'accès à la profession ainsi que les débouchés d'emploi²². Le processus de déprofessionnalisation du métier d'artiste, engendré dès le 18e siècle à la suite de l'effondrement de l'institution académicienne en France, conjugué à l'ouverture progressive des marchés dès le début du 20e siècle, constituent deux forces convergentes exultant la compétition des marchés du travail artistiques.

Le marché de l'art se trouve également régulé par une dynamique normative centrale dans le paradigme contemporain, soit l'importance accordée à la personne du ou de la créateur·trice dans le processus de cotation de la valeur de l'œuvre. Il s'agit là de l'héritage, érigé en mythe, de la figure romantique de l'artiste, dépeint à partir de la Renaissance comme un être exceptionnel, doté d'aptitudes remarquables²³. Ce nouveau phénomène caractérise alors le régime d'organisation de la vie artistique qui règne à partir de la seconde moitié du 19e siècle, soit le régime de la singularité (Moulin, 1983; Heinich, 1993). Cette emphase sur la personne du ou de la créateur·trice devient au fil du temps le moteur du processus de cotation de la valeur de l'œuvre, lequel repose sur un ensemble de relations sociales faisant intervenir des acteurs à la fois économiques et institutionnels.

Deresiewicz (2020) émet l'hypothèse de l'entrée dans un nouveau régime d'organisation de la vie artistique centré sur la figure de l'artiste producteur·trice. Selon l'auteur, différents registres de

²² Au Moyen-Âge, les métiers de peintres et de sculpteur·e·s, alors considérés comme des pratiques artisanales et peu prestigieuses, sont régis par un cadre corporatif. À la Renaissance, c'est l'institution académicienne qui assure l'encadrement de la profession. Ces deux institutions fonctionnent sur la base d'une même logique, soit le contrôle de l'accès à la profession ainsi que des conditions de pratique, même si leurs principes diffèrent. Pour une analyse exhaustive des régimes d'organisation de la vie artistique, voir Moulin (1983) ou Heinich (1993).

²³ À titre d'exemples, notons qu'à partir de la Renaissance les peintres apposent leur signature directement sur la toile, le paiement devient graduellement de plus en plus lié à la renommée de l'artiste et non plus uniquement basé sur les caractéristiques matérielles de l'œuvre, et l'on assiste à l'apparition du genre constitué par l'autoportrait (Heinich, 1993). Ces processus illustrent le phénomène graduel d'individualisation du travail qui se traduit par une plus grande emphase sur la personne du créateur, comparativement au régime corporatif d'organisation de la vie artistique précédent.

transformations contribuent à ce phénomène. Il note, par exemple, la multiplication des plateformes numériques qui permettent la croissance de nouveaux modèles d'autoproduction et d'autodiffusion; le manque d'encadrement de ces plateformes qui contribuent simultanément à l'appauvrissement des artistes et à l'intensification de leur travail; la montée en force d'un discours techno-utopiste à l'effet de quoi nous n'avons jamais connu de meilleur moment pour se lancer dans des projets d'affaires basés sur le potentiel créatif de chacun-e; etc. Cette hypothèse rejoint certains constats émis par Verjee (2021) par rapport à l'évolution des politiques culturelles au Canada. Selon Verjee (2021), à partir de 2003 celles-ci s'inscrivent dans un nouveau paradigme centré sur la créativité qui diffère fondamentalement de la logique sur laquelle s'est fondée la politique culturelle canadienne après la Deuxième guerre mondiale. Alors que la période 1945-1975 s'est caractérisée, selon l'experte, par un mouvement de professionnalisation des artistes porté par la reconnaissance de leur statut spécifique, les périodes subséquentes se sont traduites par la dégradation du statut de l'artiste qui s'observe à différents niveaux, et notamment à travers la disparition du mot « art » au profit de la « culture », ainsi que de l'absorption de la culture dans des départements gouvernementaux de sport et de loisirs.

Traiter du marché de l'art nécessite de revenir brièvement sur les caractéristiques des œuvres qui font l'objet d'échanges sur celui-ci. Comme le rappelle Bédard, si le travail de l'artiste en arts visuels ne peut s'appréhender uniquement en fonction de l'œuvre, il demeure que celle-ci constitue « l'objet transactionnel qui permet d'être reconnu socialement en tant qu'artiste » (2014: 8). Les œuvres s'inscrivant dans un paradigme ou un autre véhiculent avec elles un ensemble de normes et de conventions dont la maîtrise permet à l'artiste d'être intégré-e au monde de l'art ainsi que d'améliorer sa position au sein de celui-ci. Plus encore, la capacité de l'artiste à inscrire son travail dans un courant historique à partir des caractéristiques de son œuvre constitue un processus déterminant partiellement ses chances de succès symbolique et économique étant donné le haut degré d'intellectualisation qui caractérise le paradigme de l'art contemporain.

Heinich (2014) établit une typologie de quatre types d'œuvres contemporaines: les *ready-mades*, l'art conceptuel, la performance et l'installation. Chacun de ces types d'œuvres illustre différentes transformations en matière de conventions artistiques. Le *ready-made* constitue un genre caractérisé par l'aide ou la modification d'un objet de la vie de tous les jours, par exemple le célèbre

urinoir *Fountain* de Marcel Duchamp²⁴ (1917). L'art conceptuel repose sur l'évidement du signifié dans l'œuvre; il s'agit ici d'une transgression majeure de la tradition picturale privilégiée au sein des paradigmes classique et moderne. L'œuvre se trouve dans le texte ou autre support explicitant la démarche (ou l'idée) de l'artiste plutôt que dans l'objet. La performance est intimement liée au corps qui devient indissociable de l'œuvre; elle exemplifie totalement la rupture avec l'art dit autographique privilégié dans les paradigmes précédents où l'œuvre constitue un « objet unique, non reproductible sans perte d'authenticité, comme les peintures ou les sculptures » (Heinich, 2014: 107). Dans ce contexte l'œuvre devient une expérience; on ne peut en faire que le récit faute de pouvoir la posséder matériellement. Cette forme d'expression artistique pousse par ailleurs la tendance à l'éphémérisation de l'œuvre à ses limites en même temps qu'elle renforce l'importance du contexte spatio-temporel dans lequel elle se situe. Finalement, l'installation repose elle aussi sur un montage ou un arrangement de divers objets de la vie de tous les jours dont les dimensions ainsi que les éléments constitutifs varient en fonction du contexte. Une autre particularité de l'art contemporain réside plus généralement dans l'intégration du public dans l'œuvre, par exemple lorsque celui-ci est sollicité dans le cadre d'expériences sensorielles. La valeur de l'œuvre tient dans son pouvoir d'expressivité, lequel est apprécié dans toute la subjectivité du public qui en fait l'expérience. Cette caractéristique rompt fortement avec le rôle qu'occupait jadis le public dans les paradigmes précédents, où « [...] les œuvres incitent à se taire et à réfléchir » (Verlaine, 2012: 255 dans Heinich, 2014: 122). Les changements que connaissent l'œuvre d'art entraînent différentes conséquences pour les artistes, notamment en ce qui a trait aux droits liés à la protection de la propriété intellectuelle, par exemple lorsqu'il s'agit d'art conceptuel, de performance ou de *happening* qui ne peuvent jamais être intégralement reproduits. À ce sujet, notons que la *Loi sur le droit d'auteur* (LRC (1985), ch. C-42) est en cours de révision au fédéral depuis 2018.

Deux remarques s'imposent. La première concerne le fait que ces formes contemporaines d'expression artistique illustrent une compression de l'horizon temporel permise et exacerbée par le progrès technologique en matière de communications. Alors que les œuvres produites dans la tradition des beaux-arts (peinture, sculpture, dessin, gravure) ne sont évidemment jamais pérennes

²⁴ Cette œuvre phare s'inscrivant dans le mouvement dadaïste entre à la fois dans le paradigme moderne de par sa datation et dans le paradigme contemporain parce qu'elle est emblématique de l'un des quatre genres qui y sont traditionnellement associés.

mais tout de même conçues dans l'optique d'être conservées le plus longtemps possible, l'art contemporain s'apprécie de plus en plus en temps réel ou du moins dans un horizon temporel restreint. Cette instantanéité de la consommation de l'œuvre s'accompagne de nouvelles capacités à produire plus rapidement à moindre coût ainsi qu'à diffuser celle-ci à travers le monde gratuitement. Finalement, l'installation repose aussi sur un montage ou un arrangement de divers objets de la vie de tous les jours dont les dimensions et les éléments constitutifs varient en fonction du contexte. Bref, les changements affectant l'organisation de la production économique se traduisent par des transformations de l'esthétique artistique qui revêtent un caractère ontologique. Autrement dit, ce n'est plus réellement le respect d'un ensemble de techniques, de règles et de conventions qui détermine la valeur de l'œuvre, mais son propos et sa signification témoignant de la capacité de l'artiste à se situer dans un horizon spatio-temporel. Ce phénomène représente une intellectualisation importante de la pratique artistique et entraîne de nouvelles exigences pour l'artiste qui doit maintenant être apte à formuler et communiquer un discours cohérent qui réfère à l'histoire de l'art de manière générale. Il explique dans une mesure importante pourquoi l'acquisition d'un diplôme universitaire en arts constitue de plus en plus un passage obligé.

Que l'artiste tire un revenu de sa pratique artistique ou pas, volontairement ou non, il demeure que celle-ci constitue une activité productive dont le résultat peut faire l'objet d'une transaction sur le marché. Cette remarque est importante car elle permet d'apprécier l'activité artistique sous l'angle du travail²⁵ et non du loisir. En effet, ce n'est pas parce que l'artiste s'engage dans sa pratique pour des raisons autres que pécuniaires (par exemple, l'appel de la profession, les bénéfices psychiques, un fort engagement envers la pratique, etc.) que les motivations économiques ne lui importent pas ou qu'il ne s'agit pas d'un travail. Les buts poursuivis par les artistes dans le cadre de l'exercice de leur pratique sont sujets à varier d'un individu à l'autre, non seulement en fonction de leurs caractéristiques sociodémographiques mais aussi en fonction du stade de leur carrière. Par ailleurs, le rapport des artistes au marché, à la rentabilité, à l'argent, etc., apparaît souvent empreint de nombreuses ambivalences et ambiguïtés (Abbing, 2002). Il s'agit là d'une des manifestations les plus évidentes de la persistance du mythe de la pratique artistique désintéressée des considérations

²⁵ Évidemment, il s'agit ici d'une conception réductrice du travail, où l'on considère que le travailleur vend sa force de travail contre rémunération dans le cadre d'une relation établie avec un employeur ou un client. Néanmoins, cette conception demeure dominante en ce qu'elle constitue toujours le socle sur lequel les lois du travail sont articulées, avec les conséquences que cela entraîne sur les droits et devoirs du travailleur.

marchandes hérité du courant de la bohème française du 19^e siècle. Dans son analyse sur le métier d'artiste en arts visuels au Québec, Bédard (2014) met en évidence le malaise de plusieurs artistes à vendre leurs œuvres, soit en raison d'une incapacité à leur attribuer une valeur marchande, soit parce qu'ils n'adhèrent pas à la logique d'enrichissement et de profitabilité associée au marché.

1.3.2 Les techniques

Les techniques constituent un autre dispositif à considérer lorsque l'on s'intéresse au travail de l'artiste. Elles influencent à la fois les manières de réaliser le travail, l'œuvre en soi et, conséquemment, l'offre et la demande. Le développement technologique a historiquement permis l'apparition de nouvelles disciplines artistiques, allant de la photographie au cinéma, et plus récemment aux arts numériques et médiatiques. Le travail artistique se caractérisant par la prévalence de la pluriactivité, les nouvelles technologies entraînent surtout une diversification des profils disciplinaires au sein des arts visuels. L'étude de Bellavance et al. (2005) s'intéresse à la répartition des artistes déclarant pratiquer une discipline artistique principale parmi les autres disciplines. À l'instar de l'étude menée par Routhier (2013), les auteurs montrent que la peinture constitue habituellement la discipline principale, malgré l'existence de différents profils entremêlant d'autres disciplines. Bellavance et al. (2005) établissent une typologie des profils disciplinaires des artistes professionnels en arts visuels qui constituent leur échantillon:

1. Art-public-installation-sculpture « à composante vidéo »: 32% des artistes
2. Artistes néo-technos: photographie, holographie, infographie, autres: 33% des artistes
3. Artistes peintres: peinture, dessin, sculpture: 12% des artistes
4. Artistes de métier: dessin, gravure, peinture, sculpture, arts textiles: 17% des artistes
5. Installation-sculpture « à tendance performance »: 5% des artistes
6. Multimédia et pratiques multiples à tendance performance: 1% des artistes

Il se dégage de cette typologie un engouement visible pour les « nouvelles » disciplines artistiques en arts visuels, soit celles qui seraient à composante davantage technologique (catégories 1 et 2) que les beaux-arts traditionnels (catégories 3 et 4). On peut d'ailleurs émettre l'hypothèse crédible que les effectifs d'artistes s'engageant dans des pratiques médiatiques ont considérablement

augmentés depuis 2005 en raison de différents facteurs dont les avancées technologiques, l'augmentation des enveloppes gouvernementales destinées aux programmes de soutien à finalité numérique, l'accélération de la numérisation de la culture, la réorientation des politiques culturelles en faveur du soutien au numérique, etc. Cette diversification de la pratique artistique modifie considérablement les manières de réaliser le travail ainsi que les conditions dans lesquelles celui-ci s'exécute. La technologie transforme les techniques privilégiées par l'artiste, lesquelles deviennent de moins en moins artisanales, mais elles influencent aussi son environnement de travail. Par exemple, les pratiques sur ordinateur, ou n'importe quelle pratique s'inscrivant dans le courant de l'art post-studio, viennent remettre en question la nécessité pour l'artiste de payer pour un atelier de travail afin de réaliser son travail.

En plus d'avoir une incidence sur la réalisation du travail, l'évolution des techniques employées et des supports des œuvres, qu'il s'agisse de l'apparition du chevalet à la Renaissance ou encore du développement ainsi que de la mise en marché de lunettes permettant d'expérimenter une œuvre de réalité virtuelle aujourd'hui²⁶, a une incidence décisive sur l'offre et la demande des biens artistiques. Par exemple, l'apparition du chevalet a contribué à l'expansion de la main-d'œuvre en rendant possible pour les femmes d'exercer une pratique initialement amatrice à domicile qui en viendra à se professionnaliser au fil du temps. En plus de faciliter l'élargissement de l'offre de travail, le déplacement dorénavant possible du matériel par l'artiste (impossible à l'époque où le mécénat d'Église ou d'État privilégie les fresques religieuses, notamment) permet de diversifier les genres et déclinaisons de sa pratique et d'offrir une grande variété de ceux-ci, qu'il s'agisse de portraits, de natures mortes, de paysages, etc. Les marchés artistiques étant instables, l'offre suit généralement la demande (Moulin, 1992). Ce faisant, la propension des artistes à créer aujourd'hui des œuvres à caractère technologique peut être comprise comme une stratégie d'adaptation aux nouvelles exigences du marché, entraînant différentes conséquences notamment sur le plan des compétences à acquérir ainsi qu'à maîtriser dans le cadre de la pratique artistique. Cette incursion de plus en plus profonde des technologies à la fois comme moyens de réalisation ou de supports viennent brouiller les frontières entre artistes et travailleur·se·s culturel·le·s.

²⁶ La montée en popularité des créations artistiques à forte composante technologique s'observe par ailleurs à Montréal à travers les programmations proposées par le Centre Phi, devenu une institution phare dans le monde de l'art visuel contemporain.

Les transformations structurelles du monde de l'art permises par le développement technologique ne prennent pas place en vase clos. Elles demeurent liées aux régimes économiques prévalant à certaines époques ainsi qu'aux changements conséquents dans la structure des classes sociales aptes à consommer les biens artistiques, qui demeurent avant tout des biens de luxe. Comme le souligne Menger (2009) dans le cas de l'art contemporain, le développement des technologies de communication permet d'accélérer les échanges au niveau international et participe à intensifier la compétition sur le marché. Les artistes se trouvent encouragé-e-s à produire plus rapidement pour répondre à une demande beaucoup plus large et diversifiée, éloignant de cette manière le processus de création de « l'approfondissement d'une recherche esthétique personnelle et de l'invention des valeurs qui définiront l'originalité et le style personnel de l'artiste » (Menger, 2009: 229). C'est du même coup la représentation idéalisée du travail d'artiste en tant qu'activité libre et non aliénée, laquelle sera abordée en détails plus loin, qui s'en trouve fortement ébranlée.

La possibilité de reproduire des œuvres se répercute également dans la fonction de l'œuvre. Le recours aux nouvelles technologies, intermédiaires entre l'artiste et l'objet, remet en question la capacité de l'œuvre à incarner l'intériorité de l'artiste qui ne « touche » plus directement la toile avec son pinceau, par exemple. Le philosophe Walter Benjamin (1935/2003) va même jusqu'à affirmer qu'à partir du 19^e siècle, ce ne sont plus les mains qui font l'essentiel du travail mais bien l'œil. En effet, pour lui, la valeur de l'œuvre repose sur le *hic* et le *nunc* de l'original, c'est-à-dire sur sa position spatio-temporelle, car c'est ce qui assure son authenticité. Or, la reproduction technique des œuvres permise par le développement technologique ébranle ces deux plans, en permettant de prolonger la durée de vie de l'œuvre, de renforcer son pouvoir de témoignage historique, de multiplier les lieux où elle devient accessible, etc. La reproductibilité technique des œuvres entraîne différents résultats pour l'artiste. D'un côté, cela peut lui permettre de toucher un revenu plus élevé advenant la capacité de vendre plusieurs reproductions. De l'autre, elle exacerbe la compétition dorénavant internationale et participe à l'explosion du prix de l'œuvre unique, au moins dans le cas où l'artiste dispose du niveau de réputation nécessaire ou encore dans le cas des œuvres anciennes réalisées par un-e artiste décédé-e.

La reproductibilité technique de l'œuvre fait émerger de nouveaux défis en matière de régulation du travail de l'artiste, notamment en ce qui a trait à la perception de droits économiques tels que les droits de reproduction, ainsi que les droits de propriété intellectuelle. Les droits de reproduction

représentent, pour les artistes en arts visuels, une source de revenu importante. Ainsi Routhier (2013) montre qu'en 2010, 19% du revenu de création provient de la perception de ce type de droit. En ce sens, la manière d'encadrer l'usage de la technologie en matière de pratiques de consommation peut également affecter directement la situation socioéconomique de l'artiste, surtout que certaines œuvres peuvent aujourd'hui être reproduites en grande quantité. Les techniques peuvent cependant aussi contribuer à la (re)production du régime de l'œuvre unique ainsi qu'à la spéculation. C'est ce qu'on observe couramment avec la prolifération d'œuvres uniques échangées sur le web à titre de jetons non fongibles (NFT). Les jetons non fongibles sont partagés via la technologie de chaîne de blocs comme Ethereum et constituent en quelque sorte un actif cryptographique. L'avènement de cette nouvelle technologie se trouve à l'origine d'une croissance importante de la demande pour l'art numérique. Différentes critiques lui sont cependant portées, notamment en ce qui concerne ses impacts environnementaux et la facilité avec laquelle il est possible de monétiser des artefacts sans le consentement des artistes qui les ont produits (par exemple, des gazouillis sur Twitter²⁷).

Les transformations observées sur le plan des techniques génèrent différents risques afférents au respect de la propriété intellectuelle et viennent également modifier considérablement les activités constitutives de l'acte de création lui-même. La pénétration de l'intelligence artificielle²⁸ en tant qu'ensemble de techniques pouvant être mobilisées par l'artiste vient bouleverser la dimension artisanale de la production artistique dans une sorte de prolongement des tendances observées en paradigme contemporain présentées plus haut. L'intelligence artificielle au service de l'art vient parallèlement agir sur les représentations sociales de l'artiste, étant donné qu'elle peut venir brouiller les cartes quant à ce qui a véritablement été réalisé par l'artiste. Dans ce cas également, ces transformations viennent renforcer le besoin de mettre en place différents dispositifs de

²⁷ Hern, A. (12 mars 2021). *Non-Fungible Tokens are Revolutionising the Art World – and Art Theft*. The Guardian. Repéré à <https://www.theguardian.com/technology/2021/mar/12/non-fungible-tokens-revolutionising-art-world-theft>

²⁸ En janvier 2019 était offerte à Montréal une résidence d'artistes en intelligence artificielle parrainée conjointement par l'ONF, le Partenariat du Quartier des spectacles, Google AI, Element AI et le Conseil des arts de Montréal. Celle-ci a initialement suscité peu de candidatures.

Montpetit, C. (22 janvier 2019). *Une résidence d'artiste sur l'intelligence artificielle attire peu de candidatures*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/546037/une-residence-d-artiste-sur-l-intelligence-artificielle-attire-peu-de-candidatures>

médiation culturelle permettant au public constitué de non-initié·e·s de pouvoir l'apprécier. Le développement de cet appareil de médiation culturelle ainsi que des compétences à acquérir en la matière demeure par ailleurs tributaire des interventions des acteurs institutionnels incluant l'État, les organismes culturels ainsi que les associations d'artistes.

Les techniques modifient également les activités constitutives du travail d'artiste, notamment tout ce qui a trait à leur visibilité en ligne. Le travail dans les arts s'inscrit dans une économie de la présence qui entraîne avec elle certaines exigences en matière de représentation de soi : « artistic occupation is being redefined as permanent presence » (Steyerl, 2017 : 22). Si l'art ne peut être qualifié d'art qu'à la condition d'être vu, les transformations historiques observées sur le plan de l'organisation de la vie artistique qui ont mené à l'entrée dans le régime de la singularité (Heinich, 2004; 2014) entraînent avec elles l'effet suivant : l'artiste ne peut être qualifié·e d'artiste qu'à la condition d'être vu·e. Les développements technologiques, et plus particulièrement l'avènement des réseaux sociaux, transforment considérablement les activités constitutives du travail d'artiste en concentrant encore davantage la valeur du travail non pas dans l'œuvre, mais bien dans la représentation de l'artiste qui se fait de plus en plus à distance spécialement dans le contexte de l'internationalisation des carrières. La présence en ligne, en temps réel ou en différé, a comme effet d'exacerber la valeur de la présence en personne, laquelle apparaît dès lors comme une ressource plus rare mais également comme un investissement. Les technologies ont des effets directs sur les conditions de travail des artistes, car elles sont à la source de nouvelles opportunités et de nouvelles exigences qui sont à la fois omniprésentes et non-rémunérées.

But presence also means permanent availability without any promise of compensation. In the age of the reproducibility of almost everything physical, human presence is one of the few things that cannot be multiplied indefinitely, an asset with some inbuilt scarcity. Presence means to be engaged or occupied with an activity but not hired or employed. It means more often than not to be locked down in standby mode, as a reserve element for potential engagement, part of a crowd of extras to provide stochastic weight. (Steyerl, 2017: 23)

La gestion de la carrière en ligne est devenue incontournable sur le marché de l'art international. Par exemple, les données massives (*big data*) participent également à transformer le marché de l'art en agissant directement sur les cotes des artistes et donc sur leur réputation à l'échelle internationale. Bellavance et al. (2018) s'intéressent au cas du site ArtFacts.net. Les auteurs

présentent le système de classement et de hiérarchisation des artistes (top 100): « [...] les critères pour assigner l'importance relative d'un artiste relèvent d'une série d'indicateurs associés à la signification dite internationale des expositions auxquelles il a participé au cours des 5 dernières années, compte tenu de la ville, des institutions, musées ou galeries, de leur prestige et de celui de leurs co-exposants » (Bellavance et al., 2018: 3). Le système de ArtFacts.net présente donc certaines particularités, dont le fait de se baser sur les expositions et non sur la valeur des ventes comme critère de détermination du palmarès. On y prend aussi en considération le statut des lieux d'exposition. Finalement, comme le soulignent les auteurs, la logique qui sous-tend ce système de classification induit une logique de renforcement mutuel des cotes des artistes de prestige qui exposent ensemble. Selon l'étude de Bellavance et al. (2018), le palmarès de ArtFacts.net est peu consulté, voire méconnu par certain-e-s informateur-trice-s dit-e-s clés du milieu de l'art contemporain à Montréal. Ces personnes ont cependant souligné que la gestion de la visibilité en ligne constitue une préoccupation constante des artistes. En effet, « cette visibilité en ligne est désormais perçue comme un facteur majeur du développement des carrières, menant à des propositions d'expositions, à des ventes d'œuvres, à des recommandations » (Bellavance et al., 2018: 6). Par contre, les personnes interrogées ont montré que ce sont plutôt les plateformes destinées au grand public telles que Facebook ou Instagram qui étaient privilégiées.

1.3.3 Les politiques publiques

Les politiques publiques jouent un rôle majeur dans la régulation à la fois du marché de l'art contemporain ainsi que du marché du travail artistique. Au sein de celui-ci, l'État occupe une position centrale. L'intervention étatique en matière de culture dépend évidemment de l'orientation idéologique du gouvernement, mais Moulin (1992) remarque que depuis les années 1980, animés par des logiques de responsabilité sociale ou purement économique, les États occidentaux ont généralement entrepris des démarches de développement et d'expansion de leurs politiques culturelles. Comme l'indique Moulin (1992), l'intervention étatique se concentre habituellement sur l'offre au détriment de la demande, avec les effets pervers que cela peut entraîner, dont l'hyper-compétitivité des marchés du travail.

La question de l'intérêt étatique à investir dans la sphère culturelle revêt deux dimensions principales et met surtout en évidence que le rôle de l'État est loin de se caractériser par la

neutralité. D'un côté, il peut s'agir d'affirmer et de valoriser la spécificité nationale, régionale et/ou locale des territoires et de leur culture. Cette quête se retrouve animée à la fois par des motifs identitaires et économiques qui ne s'excluent pas les uns des autres. L'ouverture des marchés contribue à une homogénéisation des biens et services culturels qui forcent les États à chercher à se différencier sur le plan culturel²⁹.

En-dehors de ce type de considérations identitaires, l'acteur étatique justifie également son intervention à travers la mobilisation d'un discours axé sur les externalités positives associées au secteur culturel, dont le développement régional, la revitalisation urbaine, la création d'une vaste gamme d'emplois, etc. Ce discours axé sur le concept de « ville créative » (Florida, 2002; 2005) est par ailleurs dominant aujourd'hui et soutenu par le développement d'une littérature - dont plusieurs pans ont été largement critiqués - cherchant à montrer la contribution économique des artistes à l'économie régionale ainsi qu'à la revitalisation de certains territoires (Markusen et King, 2003; Stolarick et Florida, 2006; Pilati et Tremblay, 2007; 2008). Sur ce point, notons que la conséquente concentration des ressources en matière de soutien aux arts et à la culture dans les métropoles est de nature à encourager la main-d'œuvre artistique à s'y déplacer. Cette dynamique géoéconomique pose finalement le risque d'entraîner une homogénéisation des œuvres et une baisse de la demande. De plus, le phénomène de gentrification des territoires investis par les artistes qui résulte d'une augmentation des prix des ateliers et des logements entraîne plus souvent qu'autrement le besoin de rechercher d'autres espaces plus abordables. Plusieurs quartiers de Montréal, dont le Mile-End et le Mile-Ex, sont particulièrement touchés par ce phénomène décrié par la communauté artistique et dénoncé dans le cadre d'initiatives variées notamment exemplifiées par le mouvement #NosAteliers qui est porté par l'OBNL du même nom³⁰.

²⁹ Au Canada, ce phénomène peut par exemple être illustré par l'engagement du gouvernement fédéral à préserver l'exception culturelle dans le cadre des négociations visant le renouvellement de l'Accord de libre-échange nord-américain (ALÉNA) et s'étant soldé par la signature, en septembre 2018, du nouvel Accord États-Unis-Mexique-Canada (AEUMC). Au Québec, les développements rapides observés à partir des années 1960 en matière de politiques culturelles sont également liés au désir de promouvoir et de protéger la spécificité linguistique de la province. Le maintien de l'exception culturelle, dorénavant étendue aux contenus numériques, revêt évidemment une dimension économique, mais doit également être compris comme étant motivé par un intérêt à protéger la spécificité culturelle - et identitaire - canadienne.

³⁰ Côté, E. (9 janvier 2019). *Un OBNL pour protéger des ateliers d'artistes*. La Presse. Repéré à https://www.lapresse.ca/arts/nouvelles/201901/09/01-5210450-un-obnl-pour-protoger-des-ateliers-dartistes.php?utm_categorieinterne=traffidriviers&utm_contenuinterne=cyberpresse_B13b_nouvelles_405_section_POS4

Les dynamiques géographiques résultant de l'action étatique sont nombreuses. La décentralisation institutionnelle entraîne de nombreuses conséquences qui se répercutent sur les marchés de l'art, mais aussi sur les marchés du travail artistique, par exemple en permettant à des artistes résidant dans des régions plus éloignées des grands centres urbains d'accéder à un réseau institutionnel leur permettant d'exposer leurs œuvres et ainsi de se faire connaître, de vendre plus aisément leurs œuvres, etc. D'un autre côté, le déséquilibre persistant des fonds publics alloués reposant sur l'opposition entre la région et la ville participe à une relative incapacité des régions à développer et soutenir un marché. Finalement, l'imbrication des arguments de nature économique axés sur la rentabilité avec l'action publique en matière de culture s'inscrit comme une manifestation de la tournure néolibérale des politiques culturelles dans les pays industrialisés (Bain et McLean, 2012).

Sur le plan des politiques publiques, l'État intervient sur une gamme élargie d'éléments ayant trait au travail de l'artiste. Becker (1982) consacre l'entièreté du chapitre 6 de son ouvrage *Les mondes de l'art* à présenter les domaines où celui-ci peut intervenir. Moulin (1992) procède à une analyse similaire appliquée au contexte particulier de la France dans le chapitre 4 de son ouvrage *L'artiste, l'institution et le marché*. Par exemple, l'État français revêt le rôle d'employeur et de mécène lorsqu'il commissionne certaines œuvres, par exemple dans le cadre des programmes dédiés au développement et au soutien de l'art public. Selon le RAAV (2021), l'État assume le rôle de producteur dans le cadre d'une commande publique, ce qui institue un rapport de travail différent lorsque les artistes s'engagent à fournir des œuvres déjà créées aux diffuseurs. Dans le cadre de leur mémoire sur la révision des lois sur le statut de l'artiste, le RAAV avance que cette dynamique demeure mal captée par la loi S-32.01 sous sa version actuelle qui relève davantage du droit commercial que du droit du travail. Selon l'association, il est nécessaire de créer une nouvelle section à la loi pour rendre compte de ce type de relation de travail (RAAV, 2021).

L'État détient également un pouvoir de censure des œuvres. Il légifère en matière de droits de propriété intellectuelle, de droits de reproduction, de cession des œuvres, etc. Il institue un cadre juridique dans lequel les œuvres sont distribuées et où les politiques en matière de fiscalité jouent un rôle majeur sur le développement d'un marché domestique de l'art. Il met en place divers programmes de soutien à la création ainsi qu'à la diffusion. Il agit également sur le plan de la protection de l'intégrité des œuvres et des artistes, par exemple à travers le développement de

programmes sociaux dédiés à la protection de ceux-ci ou encore de la législation portant sur le statut de l'artiste.

Au Québec, le cadre législatif participant à la régulation du travail d'artiste en arts visuels se compose des lois suivantes:

1. La *Loi sur le statut de l'artiste* (LC 1992, ch. 33) (fédéral)
2. La *Loi sur le statut professionnel de l'artiste des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et de leurs contrats avec les diffuseurs* (RLRQ, c. S-32.01) (provincial)
3. La *Loi sur le droit d'auteur* (LRC (1985), ch. C-42) (fédéral)

L'environnement dans lequel évoluent les artistes connaît d'importantes transformations qui affectent l'effectivité de ces lois. La *Loi sur le droit d'auteur* est en cours de révision depuis 2018 et la loi québécoise sur le statut de l'artiste l'est depuis 2020. Comme le rappelle Choko (2015: 44), lors de la consultation générale sur la question du statut socioéconomique de l'artiste au Québec en 1987 et 1988, la question du droit d'auteur, particulièrement en ce qui a trait aux droits voisins³¹, constituait la principale source de revendications des artistes en arts visuels qui désiraient un meilleur contrôle sur l'exploitation de leurs œuvres ainsi que la perception des bénéfices afférents. Rappelons qu'à l'époque du développement des deux lois sur le statut de l'artiste, le Québec a choisi de résoudre la question de l'ineffectivité de la loi fédérale sur le droit d'auteur en prévoyant des dispositions particulières sur cette question.

La principale différence entre la loi québécoise et la loi fédérale sur le statut de l'artiste réside dans les pouvoirs qui sont conférés aux associations professionnelles reconnues en vertu de ces lois. Ainsi, la loi fédérale prévoit un mécanisme permettant aux associations représentatives des artistes visé·e·s d'obliger les producteurs et les diffuseurs à négocier des ententes-cadres qui fixent les

³¹ Dans le cadre de la consultation publique sur le statut socioéconomique de l'artiste, la représentante du Conseil de la sculpture du Québec, Mme Démidoff-Séguin, s'exprimait ainsi sur la question du droit d'auteur: " Nous travaillons beaucoup sur ce dossier parce que toutes les demandes dans les arts visuels sont, jusqu'à présent, non considérées ou refusées par le gouvernement fédéral, c'est-à-dire qu'on ne nous accorde ni le droit de suite, ni le droit d'exposition (compensation), ni le droit d'exposition (diffusion), ni le droit à l'intégrité de l'œuvre d'art, tel que nous le demandons, ni le droit de suite sur les oeuvres du 1 %, ni le droit de déclarer une œuvre complétée, ni le droit de retrait et de repentir". Québec. Assemblée nationale. Journal des débats, no. 9, (21 mai 1986), p. CC-345.

conditions minimales d'embauche. En ce sens, elle est plus contraignante que la loi québécoise (RAAV, 2021).

Peu importe la sphère où l'État intervient, celui-ci influence le pouvoir et les contraintes des personnes à travers ses choix et ses engagements. L'État récompense certains artistes au détriment d'autres lorsqu'il développe les lignes directrices de ses programmes de bourses, de subventions et de prix, mais aussi lorsqu'il définit les critères recherchés des programmes de commandes publiques. Les choix de l'État dépendent de différents facteurs, dont son orientation idéologique et ses finalités politiques. Même si l'attribution des ressources étatiques fait l'objet, au Québec et au Canada, d'un processus d'évaluation par les pairs, ces comités de pairs agissent à titre d'extension de l'appareil étatique. Ces dispositifs influencent directement la réputation de l'artiste et indirectement sa trajectoire de carrière. L'État représente donc un acteur de premier plan dès lors qu'il est question de la précarité de l'artiste, car il agit directement ou non sur l'accès à l'emploi, la rémunération, l'accès à des dispositifs de protection sociale ainsi que sur la réputation. Son influence se répercute sur les dynamiques prenant place sur le marché de l'art, mais également sur le marché du travail dans les arts.

Il est possible d'identifier un certain nombre d'enjeux qui prennent une place importante et/ou qui font l'objet de nouveaux programmes ou mesures. Parmi ceux-ci, les engagements à respecter, à soutenir ainsi qu'à diffuser l'art autochtone figurent parmi les priorités gouvernementales au Canada ainsi qu'au Québec où le plan d'action gouvernemental accompagnant la nouvelle politique culturelle *Partout, la culture* prévoit un investissement de plus de 16 millions de dollars dédié à une série de mesures incarnant un engagement spécial envers les communautés autochtones³². On observe également la création de nouveaux programmes ainsi que prix spécifiquement dédiés aux artistes issu-e-s de la diversité chez les différents conseils des arts³³. La question entourant le numérique se trouve également au centre des préoccupations étatiques, qui a non seulement un

³² Québec. *Partout, la culture. Plan d'action gouvernemental en culture 2018-2023*. Repéré à https://mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/Politique_culturelle/Plandactionculture20182023_web.pdf

³³ À titre d'exemples, mentionnons le Prix de la diversité culturelle en arts visuels ainsi que le Prix Equity, Diversity and Inclusion en association avec le Montreal English Theatre Awards chez le Conseil des arts de Montréal, les différentes mesures prévues au Plan d'action pour la diversité culturelle 2016 – 2019 chez le Conseil des arts et des lettres du Québec, les formes de soutien aux artistes d'une communauté de langue en situation minoritaire ainsi que la stratégie L'art à part entière adoptée en 2019 par le Conseil des arts du Canada pour favoriser l'engagement et l'expression des artistes en situation de handicap.

impact sur les conditions socio-économiques des artistes, mais aussi sur leur capacité à rayonner au-delà des frontières. Le soutien aux initiatives numériques s'est d'ailleurs considérablement accru durant la pandémie de Covid-19 étant donné la fermeture, sur plusieurs mois, des lieux de production et de diffusion³⁴.

L'environnement institutionnel est également susceptible de créer des dépendances de sentier (*path dependency*) qui ont trait au rapport que les artistes entretiennent vis-à-vis de leur pratique, ainsi que le sens qu'ils y accordent. Une étude de Karttunen (2019) montre que le contexte institutionnel de la Finlande, caractérisé par un marché privé peu développé, un accès peu coûteux aux programmes d'éducation universitaire en arts visuels et un système de soutien étatique aux artistes très développé, encourage la pauvreté structurelle et l'internalisation d'un appareillage idéologique qui pousse les artistes à (re)produire leur propre précarité. L'auteur avance que les trajectoires de carrière des artistes en arts visuels en Finlande sont façonnées par une dépendance de sentier qui les amène à s'attendre à ce que l'État les prenne en charge et à simultanément s'opposer aux avenues d'amélioration de leurs conditions de travail qui relèvent d'une logique entrepreneuriale.

Making and exhibiting visual art is conceived to be a non-profit public service, hence the state is expected to guarantee proper working conditions for artists and compensate their activities. The state is also seen as accountable for the employment of artists as an organizer and regulator of the education in the arts; in the artists' minds, the state owes them to be employed in the arts. (Karttunen, 2019: 46).

Ce constat est intéressant car le monde des arts visuels québécois partage, dans une certaine mesure, une structure similaire à celle de la Finlande. Les artistes et les organismes culturels, incluant les CAA, sont relativement dépendants du financement public pour assurer le maintien de leurs activités à long terme, ce qui serait donc susceptible d'avoir un effet à la fois sur leurs registres de perception ainsi que leurs registres d'action stratégique.

³⁴ Différents programmes à finalité numérique ont vu le jour ou ont été bonifiés durant la pandémie. C'est notamment le cas du programme Connexion Création du Conseil des arts du Canada en partenariat avec CBC / Radio-Canada lancé le 21 avril 2020. Au Québec, le Plan de relance économique du milieu culturel du ministère de la Culture et des Communications du Québec a investi 14 millions de dollars dans des initiatives favorisant le virage numérique des artistes et des organismes culturels. Pour accéder à une ligne du temps qui détaille certains moments clés de l'action publique dans le contexte de la pandémie, voir Barré et Dubuc (2021).

1.3.4 Les normes et les conventions

Le paradigme de l'art contemporain s'inscrit dans la Postmodernité, courant intellectuel et philosophique dont l'origine remonte aux années 1960 (Harvey, 1990). Les fondements normatifs de ce courant diffèrent fondamentalement de ceux qui animent la Modernité: « [...] the counter-cultures explored the realms of individualized self-realization through a distinctive 'new left' politics, through the embrace of anti-authoritarian gestures, iconoclastic habits (in music, dress, language, and lifestyle), and the critique of everyday life » (1990: 38). Cette emphase sur les déclinaisons infinies à travers lesquelles l'individu peut s'exprimer se lit comme un refus du projet moderne destiné à l'Homme et porté par des objectifs de rationalité et d'objectivité. Au contraire, le postmodernisme culturel adopte une posture pluraliste en s'intéressant à « l'autre ». Le champ de la production culturelle dans les années 1960 se trouve animé par une critique sociale du capitalisme qui s'exprime notamment par une attention particulière aux dynamiques de pouvoir servant les intérêts de ce à quoi réfère Harvey (1990) comme l'élite culturelle moderniste. Différentes avant-gardes artistiques s'attèlent ainsi à créer un art irrécupérable par le marché, par exemple en employant des matériaux naturels condamnés à la décomposition (ex. Arte povera) ou encore impossible à standardiser (dans le cas des performances et installations). Au-delà de la forme de l'œuvre, c'est également l'ensemble de ses principes qui connaît d'importantes transformations dues à la rupture qui prend place sur le plan des conceptions de l'artiste face à la nature de la réalité. Ces transformations prennent place dans un contexte politique très particulier, dont mai 1968 est emblématique, et vont amener les artistes à se doter eux-mêmes d'institutions, dont les centres d'artistes autogérés (CAA), modèle organisationnel alors jugé le plus approprié pour répondre à leurs valeurs et besoins.

L'art contemporain s'impose comme un art hautement intellectualisé, réservé à un public d'initiés, où l'œuvre, en allant au-delà de son objet, devient donc impossible à reproduire intégralement, privilégiant des supports ou des matériaux impossibles à réutiliser, etc. Son recours récurrent à des objets « ordinaires » de la vie de tous les jours contribue à faire en sorte qu'il se situe aux interstices de la culture populaire et d'une culture dite élitiste. Dans le paradigme de l'art contemporain, la modification des rapports entre les acteurs laisse apparaître de nouvelles manières de réfléchir à l'art, à l'œuvre, à l'artiste, en même temps qu'elles se répercutent dans le produit du travail, soit l'œuvre. La production artistique revêt en effet une dimension épistémique. Sur le plan

des conventions et normes qui participent à réguler les chaînes de coopération dans le monde de l'art contemporain, Heinrich note les changements suivants:

La quête d'émotions, d'excitation prend le dessus sur la valeur de beauté qui ne constitue plus un critère pertinent d'évaluation de l'œuvre. Cela est lié au fait que la qualité de l'œuvre s'apprécie davantage en situant celle-ci dans la démarche privilégiée par l'artiste. Bref, la trajectoire de carrière de l'artiste se trouve davantage déterminée par la cohérence de son parcours que par la valeur attribuée aux œuvres individuelles et reposant sur le respect d'un ensemble de conventions techniques et esthétiques bien établies. Un rejet de l'attente commune à l'effet que l'artiste fabrique lui-même l'œuvre ou du moins sous sa direction qui est intimement lié au rejet de l'attente commune à l'effet de quoi l'œuvre exprime l'intériorité de l'artiste. Désobjectivation ou dématérialisation de l'œuvre; l'œuvre ne réside plus dans l'objet mais intègre dorénavant son contexte. L'œuvre se déplace alors à l'expérience suivant un phénomène d'allographisation; l'art contemporain n'est plus uniquement un art de l'espace mais également du temps. (2014: 61)

Ces nouvelles normes et conventions n'apparaissent pas naturellement; comme le souligne Becker (1982), ce sont les interactions répétées entre les acteurs du monde de l'art (artistes, galeristes, personnel de soutien, conservateur·trice·s de musées, critiques d'art, etc.) qui les (re)produisent, participant de cette manière à stabiliser le système d'organisation de la vie artistique qui prévaut à une époque particulière. Alors que les principes structurants le paradigme de l'art contemporain se construisent suivant un processus de distinction par rapport aux précédents, il convient tout de même de rappeler que c'est principalement face au paradigme moderne que l'art contemporain se définit. Cette tension met bien en évidence que la (dé)construction des principes structurants d'un paradigme artistique représente un processus collectif consistant à prendre position sur les manières de réfléchir et de pratiquer l'art. Cela n'est pas sans incidence pour l'artiste et sa propre manière de conceptualiser et d'exécuter son travail. Pour que l'artiste puisse aspirer à une carrière dans un nouveau monde de l'art, ses revendications doivent s'accompagner de transformations institutionnelles qui vont lui permettre d'être exposé·e et d'être apprécié·e puis reconnu·e par le public. Il s'agit là d'un important paradoxe. Pour que l'artiste puisse bénéficier d'une série d'avantages pour lesquels iel milite, sa démarche doit s'accompagner d'une certaine forme d'institutionnalisation qui participe à l'isomorphisme du nouveau monde de l'art.

L'art contemporain se caractérise par plusieurs ruptures importantes par rapport aux conventions artistiques privilégiées dans le paradigme de l'art moderne, qui se sont transformées, au fil de

l'institutionnalisation du monde de l'art, en nouvelles normes et conventions dominantes. Est-ce à dire qu'à travers ce phénomène résultant en de multiples ruptures ontologiques, épistémologiques et techniques, l'art contemporain apparaît comme un nouveau paradigme incommensurable par rapport aux deux précédents? Pas nécessairement, comme des œuvres peuvent apparaître dans une tradition et devenir emblématique dans l'autre, à l'instar des *ready-made* de Marcel Duchamp, apparus en 1917 dans le paradigme moderne et célébrés dans le paradigme contemporain. À l'instar des dynamiques appartenant à différents régimes d'organisation de la vie artistique qui se sont succédés au Moyen-Âge, à la Renaissance, à la Modernité puis à la Postmodernité (Moulin, 1983; 1992; Heinich, 2004), les paradigmes artistiques partagent certaines logiques, certains principes de fonctionnement qui les font apparaître comme des constructions sociales et historiques.

Les nouvelles propriétés de l'œuvre contemporaine représentent à la fois les causes ainsi que les conséquences des modifications s'exprimant sur le plan du travail de l'artiste. Heinich (2014) identifie en effet de nombreux changements dans la pratique professionnelle de l'artiste en arts visuels au sein du paradigme contemporain. Dans un premier temps, la dématérialisation de l'œuvre à laquelle correspond une nouvelle primauté du récit ou de l'explication de la démarche de l'artiste modifie considérablement le travail de l'artiste. L'auteure rappelle ainsi les propos de Cometti: « non seulement ce n'est plus au métier qu'on reconnaît l'artisan, pour reprendre un vieux dicton, mais les activités périphériques qui, pour un 'artiste', consistent à parler de son travail, voire de tout autre chose, à être présent sur de multiples scènes, etc., toutes choses qu'on pourrait croire promotionnelles et, somme toute, contingentes, ces activités en apparence périphériques jouent désormais un rôle essentiel, à défaut duquel les conditions de 'candidat à l'appréciation esthétique' ne seraient probablement pas remplies » (Cometti, 2009: 27 dans Heinich, 2014: 128).

Cette nouvelle polyvalence exigée de l'artiste en matière de compétences à acquérir ainsi qu'à maîtriser dans le cadre de sa carrière résulte des changements survenant au niveau technique. En effet, les matériaux utilisés dans le cadre de la réalisation d'une œuvre diffèrent de ceux qui l'étaient traditionnellement dans les paradigmes classique et moderne où peinture et sculpture s'imposent comme les médiums d'expression privilégiés: huile, pastel, toile, papier, argile, bronze, etc. Déjà, la peinture connaît un déclin important au sein du monde de l'art contemporain, et même quand les artistes s'y adonnent, ils le font généralement de manière à rompre avec le principe d'expression d'intériorité de l'artiste cher au paradigme moderne en brisant le lien direct de l'artiste avec la

toile³⁵. Il est à noter que les changements dans les matériaux utilisés dans le cadre de la réalisation de l'œuvre modifient la gamme de risques en matière de santé et sécurité du travail, dans un contexte où la profession d'artiste en arts visuels se caractérise par divers enjeux liés à la manipulation de produits chimiques, de machinerie particulière, de lourdes charges, etc. (D'Amours et Deshaies, 2012).

Comme il a été mentionné précédemment, le recours de plus en plus fréquent aux technologies informatiques dans la pratique artistique entraîne également des changements dans les considérations spatiales liées à celle-ci, notamment sur le besoin d'avoir accès à un atelier pour réaliser l'œuvre. Ainsi, un nombre important d'artistes réalisent aujourd'hui leur travail à partir d'un ordinateur (Heinich, 2014; Bédard, 2014). L'impact de ces modifications de l'environnement sociotechnique dans lequel le travail s'exécute ne signifie pas nécessairement une réduction des dépenses pour l'artiste. Au contraire, les arts numériques nécessitent aujourd'hui un investissement technologique très important. Pour les artistes qui pratiquent les arts plus traditionnels comme la peinture ou la sculpture, Bédard (2014: 167) mentionne que ceux-ci accordent une grande importance à l'atelier, lequel participe à construire leur statut professionnel. Autrement dit, l'atelier agit à titre de signal d'une pratique assidue et professionnelle.

Sur le plan du contenu du travail, ces modifications structurelles engendrent un élargissement de l'éventail des compétences à acquérir sur un continuum qui englobe évidemment les aptitudes techniques, mais aussi d'autres types d'habiletés de nature relationnelle, particulièrement dans les cas où l'artiste décide plutôt de faire appel à des individus spécialisés dans la manipulation et le traitement de ces nouveaux matériaux (Heinich, 2014: 136). Heinich mentionne que cette dynamique de délégation ou de travail en réseaux peut s'entendre comme une forme de retour au régime artisanal où « [...] il était parfaitement admis que le 'maître' déléguât à ses 'compagnons', voire à ses 'apprentis', l'exécution de certaines parties du tableau, ou encore les copies d'atelier: si la conception était l'apanage du patron (*invenit*), la réalisation, elle, pouvait parfaitement se déléguer (*fecit*) » (2014: 162). D'un autre côté, on voit mal comment la dimension artisanale est conservée dans le cadre de la production d'une œuvre produite à l'ordinateur, entièrement grâce

³⁵ Heinich (2014) mentionne par exemple l'utilisation d'outils non spécifiquement dédiés à la pratique artistique comme un rouleau à peinture.

aux aptitudes d'autres travailleurs capables de manipuler certains matériaux inconnus de l'artiste, ou tout simplement dans le cas de l'art conceptuel. Dans de tels contextes, ne verrait-on pas apparaître plutôt une rupture avec le modèle de l'*homo faber* accolé à l'artiste et l'artisan dans le champ disciplinaire de l'histoire des idées (Bédard, 2014: 1) ? Dans tous les cas, ces nouvelles dynamiques ayant trait à la production artistique bousculent nécessairement la représentation classique de l'artiste professionnel-le en arts visuels parce qu'elles en viennent façonner normativement le métier d'artiste.

Bref, les transformations dans les normes et conventions qui animent le paradigme de l'art contemporain par rapport au paradigme de l'art moderne engendrent des transformations sur le plan des techniques utilisées, des œuvres produites, du contenu du travail de l'artiste et de la représentation que l'on se fait de celui-ci. Alors que certains de ces changements ne se sont pas accompagnés de dispositifs permettant de protéger l'artiste et ses œuvres, il s'ensuit que certaines conditions de réalisation du travail artistique sont de nature à précariser les artistes. La mouvance des frontières du paradigme tout comme de ses principes structurants exacerbent l'incertitude qui caractérise les marchés du travail artistique.

1.3.5 La vocation

Le travail de vocation dans les arts constitue un thème récurrent et transversal dans la littérature. Le choix de s'engager dans une profession artistique apparaît sous cette loupe comme relevant d'un « appel » à s'engager dans une profession risquée mais hautement valorisante (Becker, 1982; Freidson, 1986; Moulin, 1992; Heinich, 2005; Bédard, 2014). Différentes études, dont celles mentionnées ici, ont montré empiriquement que cette dimension du travail d'artiste est mobilisée par les artistes lorsqu'ils s'expriment sur leurs choix de carrière. Pour Menger (2009: 187), le motif de l'appel à la vocation en tant que justificatif pour entrer et persévérer dans une carrière artistique hautement incertaine peut être comprise chez les artistes comme un argument leur permettant de rationaliser leur choix *a posteriori*. Le fait que les aspirant-e-s à la carrière d'artiste aient aujourd'hui accès à une information se rapportant à la précarité des conditions de travail qui lui sont rattachées contribue à ce titre à ce qu'une des explications privilégiées dans la littérature pour justifier ce choix de carrière réside dans la recherche de bénéfices autres qu'économiques

(Menger, 2009). S'il est indéniable que la vocation constitue une dimension normative au fondement de l'identité artistique, on ne peut réduire l'engagement des artistes envers leur travail à celle-ci sans courir le risque de (re)produire un ensemble de stéréotypes. Le travail de vocation, pris au sens large, participe à la régulation du travail d'artiste à la fois à l'interne parce qu'il s'agit d'un trait du travail d'artiste fortement partagé et célébré par elleux-mêmes, mais aussi à l'externe en participant à la création de certaines représentations du travail et du statut de l'artiste. Ces dynamiques peuvent aussi bien favoriser ou précariser l'artiste en arts visuels, dépendamment de sa situation sur le marché du travail, de sa réputation, de sa personnalité, etc.

Le métier d'artiste est érigé au statut de profession libérale dès la Renaissance, où l'artisan devient officiellement artiste et jouit dorénavant d'un fort prestige social. Dans son article phare portant sur les défis que posent les professions artistiques pour la sociologie, Freidson (1986) avance que le métier d'artiste se distingue des professions libérales au sens anglo-saxon du terme sur le plan de la nature de l'activité qui le caractérise. L'auteur définit le métier d'artiste comme constituant une activité libre, reposant sur un fort degré d'engagement personnel, comparativement aux professions, lesquelles exerceraient plutôt une activité pour le marché (Bureau et Shapiro, 2009: 17).

Le caractère « libre » de l'activité artistique s'avère un puissant vecteur de diffusion de certaines représentations stéréotypées, qui ont trait à la fois au travail de l'artiste (il s'agirait d'un loisir plutôt que d'un travail, voir Banks, 2007; Choko, 2014) ainsi qu'à la figure de l'artiste considéré comme un être exceptionnel, doté d'un génie unique, dont la société attend d'ellui qu'iel opère en marge de la société, peu importe la manifestation de ce trait (voir Becker, 1982; Heinich, 2005; Bain et McLean, 2012). Ce stéréotype perdure toujours aujourd'hui et peut par ailleurs être (re)produit par les artistes elleux-mêmes. Il représente l'aboutissement d'un processus de construction sociale qui s'est échelonné sur plusieurs siècles. Ainsi la figure de l'artiste souffre de l'héritage d'un mythe persistant depuis la Renaissance, le représentant comme marginal et potentiellement oisif, désintéressé des considérations marchandes, mais surtout exceptionnel. L'artiste crée un art pour l'art et son génie justifie sa non-conformité aux normes sociales généralement acceptées par la société (Becker, 1982; Moulin, 1992; Bourdieu, 1993; Heinich, 2004; 2014).

Dans le champ de la sociologie, différentes contributions ont mis en évidence que l'exercice d'un métier artistique relève d'un appel à la vocation qui pousse les artistes à valoriser d'autres dimensions de leur travail que le revenu qui lui est associé (Freidson, 1986; Heinich, 1998; 2004; Buscatto, 2015; Barré, 2020). L'engagement au travail mobilise la subjectivité des individus qui procèdent à une valorisation différenciée des dimensions de leur travail auxquelles correspondent des rationalités spécifiques (Ferrerias, 2007). À l'activité de travail entendue comme une « [...] description technique des actes qu'il implique; qui fait quoi à quel prix » est ainsi associée une rationalité instrumentale, alors que la rationalité expressive renvoie au travail comme « [...] support et producteur de sens dans la vie de celui qui travaille » (Ferrerias, 2007 : 47). Au sein des professions artistiques, on observe une valorisation supérieure de la dimension expressive plutôt que de la dimension instrumentale du travail (Barré et Dubuc, 2018; Barré, 2020). Cette dynamique sous-tend la « logique économique inversée » typique de l'activité artistique (Bourdieu, 1993) : les artistes travaillent pour financer une pratique artistique qui, elle, ne rapporte peu ou rien, parce qu'ils valorisent davantage les modes de compensation non-monétaires tels que les gratifications symboliques ou encore la réalisation de soi. Plusieurs études ont mis en évidence que les artistes ont une forte préférence pour le travail artistique et que celle-ci guide leur allocation de temps entre l'exercice d'un emploi non-artistique ou para-artistique rémunéré et leur pratique artistique moins bien ou non-rémunérée (Throsby, 1994; Robinson et Montgomery, 2000; Maranda, 2020).

La dimension expressive du travail nous invite à nous intéresser aux registres de signification qui sont produits par les acteurs et dont ceux-ci se dotent. Ces dispositifs de production de sens guident et accompagnent les registres d'action stratégique des acteurs. Les carrières protéennes s'accompagnent d'une rhétorique particulière, ou d'une éthique, à laquelle on réfère dans la littérature comme le travail de l'amour ou le *Do What You Love* (DWYL, Tokumitsu, 2014; Sandoval, 2016; 2018). Cette éthique se distingue radicalement de l'éthique de travail protestante qui prévaut à l'ère industrielle et où le travail est perçu comme le principal moteur d'amélioration des conditions socio-économiques permettant d'accéder au bonheur : « [...] in DWYL success at work is extrapolated as a consequence of finding pleasure at work, while in the industrial work ethic, pleasure is reduced to work as the only source for potential future happiness » (Sandoval, 2018: 117). Le DWYL appelle à aspirer à aimer son travail en tant que point de départ à partir duquel construire sa trajectoire de carrière. Il suggère non seulement une rupture avec les sources traditionnelles d'aliénation au travail (contrôle hiérarchique, faible autonomie, faible créativité,

etc.), mais également la réalisation de soi comme étant accessibles à quiconque s'engage (envers soi-même) à être à l'écoute de ses passions et désirs ainsi qu'à mettre en œuvre les actions nécessaires pour créer la carrière de ses rêves. Cette rhétorique est efficace pour amener les artistes à justifier la précarité de leurs conditions de travail en tant que pénalité à payer pour l'exercice d'un travail qu'ils aiment. Pour McRobbie (2015), il faut comprendre le travail passionné comme un dispositif au sens foucauldien du terme, c'est-à-dire comme une technologie qui amène les individus à s'autogouverner de manière à répondre aux exigences du capitalisme culturel sous le couvert du plaisir.

Pour Sandoval (2018), la rhétorique du DWYL constitue un piège parce que « its promises of liberation ties workers ever more relentlessly to a life that revolves around constant labour: labour that far beyond just doing one's job includes the labour of finding work, the labour of self-improvement and self-management » (2018: 116). Tel que l'observe Banks (2007) et McRobbie (2016), cette nouvelle éthique du travail postindustriel se déploie dans le secteur culturel non pas comme un choix mais comme une exigence pour être en mesure d'atteindre le succès. L'un des principaux dangers du DWYL est d'amener les individus à se concentrer sur l'amélioration de leur image individuelle et de leur portfolio de manière à ce que leurs rapports avec leurs pairs s'inscrivent dans une logique de compétition et non pas de création de liens significatifs. Cette dynamique encourage une dépolitisation du travail qui s'inscrit comme un obstacle important au changement social.

Dans un contexte de forte compétition entourant l'accès à l'emploi, la rhétorique du DWYL peut également être utilisée par les structures qui emploient les artistes pour s'assurer d'un renouvellement constant de leur main-d'œuvre sans se questionner sur la qualité des emplois qu'elles offrent. Sandoval (2018) mentionne aussi que les coopératives de travail dans le monde culturel, devant elles-mêmes naviguer à partir des pressions du marché tout en se renouvelant continuellement et en tentant de participer au changement social, sont sujettes à (re)produire au sein de leurs membres un discours à l'effet de quoi il est possible et désirable de tout faire. Cette recherche révèle que même dans ce type de structure horizontale et démocratique, les travailleur·se·s culturel·le·s justifient de s'assujettir aux demandes d'hyper-flexibilité de leur travail, précisément parce qu'ils croient en leur organisme et désirent le soutenir.

Les représentations multiples du travail d'artiste, qu'il s'agisse d'une activité libre, d'un travail ordinaire ou d'un travail passionné, influencent les registres d'action des artistes. Les artistes peuvent devenir sujet·te·s à intérioriser certains stéréotypes, devenant des acteurs de leur propre précarité, par exemple lorsqu'ils « jouent à l'artiste » dans certains contextes sociaux, en adoptant un comportement marginal ou énigmatique qu'ils jugent attendu d'eux, alors que ce phénomène est susceptible de s'imposer comme un obstacle à leur propre socialisation (Moulin, 1992; Abbing, 2002). Tel que le mentionnent Abbing (2002) et Menger (2009), une autre des manifestations possibles de l'internationalisation de ces stéréotypes s'incarne à travers l'attribution d'une valeur négative à l'argent chez de nombreux·ses artistes, phénomène porté par l'idéologie bohémienne. Celle-ci fait la promotion de l'idée que tout succès économique serait synonyme de succès commercial et devrait conséquemment être méprisé par les artistes. Pour Menger, « la redistribution des significations attachées au succès et à l'échec est l'un des moyens par lesquels, depuis le romantisme, les artistes, et d'abord les écrivains, ont voulu héroïser le risque créateur sans le relier à la compétition interindividuelle, pour préserver une éthique aristocratique de l'individualisme » (2009: 196). Si cette dynamique se trouve moins présente au sein du paradigme contemporain que des paradigmes de l'art classique et moderne (Heinich, 2004; 2014), il n'empêche que la pauvreté de l'artiste se trouve toujours aujourd'hui justifiée par les caractéristiques de son activité de création, comme si les créateurs devaient « payer » ou connaître certaines pénalités simplement en raison de leur choix de poursuivre une carrière risquée, mais hautement enrichissante sur le plan personnel.

Au-delà des conséquences sociales que cela peut entraîner pour l'artiste dans le cadre de l'exécution de son travail aujourd'hui (effets comportementaux, préjugés sociétaux à l'endroit de l'artiste, etc.), les représentations stéréotypées du travail d'artiste sont susceptibles de légitimer, à la fois chez l'artiste lui-même et la société civile, un certain niveau de précarité. De plus, comme le souligne Menger (2004), le modèle expressiviste de Marx repose sur une présupposition d'égalité des talents déployés sans égard aux autres afin d'éviter toute transaction reposant sur des avantages comparatifs sur le marché du travail. Dans les faits, le sociologue montre bien au contraire que la comparaison interindividuelle constitue le moteur de l'hyper-compétitivité des marchés du travail artistique. C'est là où la réputation, en tant que mécanisme de régulation du travail d'artiste, entre directement en ligne de compte.

1.3.6 La réputation

Les marchés du travail artistique, tout comme les marchés de l'art aujourd'hui, se trouvent particulièrement régulés par la réputation des artistes. La préséance de la réputation en tant que critère déterminant du processus de cotation de la valeur de l'œuvre et d'accès à l'emploi constitue également le résultat de dynamiques historiques remontant à la Renaissance où le métier d'artiste s'individualise lorsqu'il s'affranchit du monde de l'artisanat et de ses institutions communautaristes telles que les corporations. L'analyse que font Moulin (1983; 1992) et Heinich (2004; 2014) des modèles historiques d'organisation de la vie artistique indique néanmoins que c'est à partir de l'ère moderne qu'il devient particulièrement fastidieux de distinguer, entre l'œuvre et l'individu, quelle est la source sur laquelle se fondent les critères d'originalité et de singularité.

Menger (2004; 2009) souligne l'impossibilité de faire abstraction de ce dispositif hautement normatif dans le fonctionnement des marchés du travail artistique. La réputation demeure socialement et historiquement constituée sur la base de critères esthétiques et techniques qui évoluent au fil du temps au gré des interactions entre les acteurs du monde de l'art. Étant liée à l'individu, elle ne peut cependant être constituée dans l'absolu et nécessite la comparaison des habiletés, traits, compétences, etc., de celui-ci avec ceux des autres. Ainsi:

Jusqu'ici, dans l'histoire des arts, de diverses manières, les comparaisons hiérarchisantes et les tris sélectifs sont allées de pair avec les valeurs cardinales de l'activité – la nouveauté des œuvres et l'individualisation expressive du travail créateur. Car réussir ou échouer doivent s'entendre en deux sens: ils ne peuvent pas dépendre simplement de l'appréciation personnelle par le créateur du degré d'accomplissement de son travail, hors de tout repère comparatif et de toute référence à des jugements esthétiques. L'originalité, ou le manque d'originalité, de l'invention individuelle, et la valeur d'accomplissement sur un sentier d'apprentissage n'ont de sens que dans un monde de comparaison interindividuelle. Ce sont les formes de concurrence qui varient, et qui caractérisent les ressorts historiquement changeants de la formation de la valeur. (Menger, 2004: 229).

Pour le sociologue, l'incertitude qui caractérise le processus de formation de la réputation se répercute de différentes manières dans l'activité de travail elle-même. Ainsi, celle-ci constitue une condition au caractère non routinier de l'activité artistique. D'un autre côté, elle rend le métier d'artiste particulièrement risqué sur le plan de la réussite, justifiant par le fait même de spectaculaires inégalités entre les artistes, notamment sur le plan de la rémunération. Dans le

champ de l'économie, ces inégalités de revenus sont traitées comme résultant du phénomène de loterie ou encore du phénomène des superstars qui caractérise les marchés du travail artistique (Rosen, 1981; Adler, 1985; Benhamou, 2003). Si la dimension du hasard est particulièrement évidente dans le cas des explications axées sur la loterie du succès, elle n'est pas absente non plus de la théorie des superstars, où Adler (1985) mentionne que le succès ne repose pas sur le talent mais bien sur la capacité à créer et à maintenir des réseaux de contacts. Or, cette capacité ne relève pas uniquement des habiletés individuelles des artistes qui rencontrent différentes opportunités et contraintes au cours d'une carrière dans laquelle les chances de succès ne sont jamais garanties. L'acceptation généralisée de l'incertitude qui se dégage des carrières et des marchés du travail artistique légitime différentes sources de précarité, dont la précarité financière. Dans un tel contexte, la construction et l'entretien de la réputation apparaît au sein du monde de l'art comme un canal privilégié de gestion de l'incertitude (Menger, 2004: 230).

Cette section s'est concentrée sur les différents mécanismes de régulation du travail d'artiste. Ceux-ci influencent continuellement les manières de réaliser le travail pour l'artiste, les conditions dans lesquelles celui-ci prend place, ainsi que les représentations du travail de l'artiste. Évidemment, ces régulations formelles et informelles sont loin d'être exclusives les unes des autres. Le marché de l'art se trouve sous-tendu par des normes et des conventions qui régissent les acteurs dans le cadre de leurs transactions; l'environnement technologique permet l'apparition de nouvelles normes et conventions esthétiques, la réputation constitue la pierre angulaire des transactions sur le marché; l'État contribue, à travers ses mesures de soutien aux artistes, à alimenter certains stéréotypes sur le travail d'artiste et la figure de l'artiste tout comme il développe des outils permettant aux artistes de bénéficier de certains programmes de protection sociale, etc. L'interaction de ces dispositifs est sujette à générer plus ou moins de précarité chez l'artiste au fil de sa carrière en fonction de plusieurs facteurs (sociodémographiques, stade de la carrière, etc.).

1.4 Précarité ontologique, réappropriation des statuts sociaux et formes d'activisme

Au courant du 20^e siècle, les recherches menées en sociologie du travail et en relations industrielles ont développé, dans le cadre d'enquêtes sociologiques très fournies, la thèse selon laquelle les travailleur-se-s s'investissent selon un registre expressif qui dépasse la dimension instrumentale du rapport au travail (Ferreras, 2007 : 56). Au sein des organisations, la prise en considération de ces

dynamiques s'est imposée comme une condition à la mobilisation des travailleur-se-s dans le cadre de l'émergence, dès les années 1970, d'une nouvelle économie centrée sur la connaissance et la créativité. Ce phénomène est apparu à la fois comme un résultat et un moteur de la mondialisation et des processus de flexibilisation des marchés du travail et de l'emploi qui l'accompagnent. Il a contribué à la croissance marquée de catégories d'emplois qui partagent certaines des caractéristiques traditionnellement associées au travail artistique: prévalence du travail autonome, haut degré de contrôle sur la manière de réaliser le travail, fort niveau d'engagement, de créativité et d'autonomie dans le travail, flexibilité des conditions de travail, etc.

C'est dans le cadre de ces grandes transformations de l'économie, des marchés et de l'emploi que le sociologue P.-M. Menger émettait l'hypothèse, dès 2003, que l'activité artistique préfigure le travail du futur. Les carrières artistiques ont été étudiées depuis longtemps à titre de prototype de la carrière protéenne ou portfolio dans divers champs d'études (gestion, psychologie, sociologie des professions, etc.) (Bridgstock, 2005). Le concept de carrière protéenne tire son nom de la mythologie grecque et plus précisément du dieu marin Protée (Proteus en latin), lequel possède le don de la métamorphose. La nature même du travail d'artiste implique la recherche continue de nouvelles opportunités de travail qui font appel à des réseaux et des équipes qui se (re)constituent au gré des projets. Selon Hall, « the career of the 21st century will be protean, a career that is driven by the person, not the organization, and that will be reinvented by the person from time to time, as the person and the environment change » (1996: 8). Les carrières protéennes se déploient dans le cadre d'une succession ou d'un cumul d'expériences de travail dans plusieurs organisations où l'individu peut bénéficier de différents statuts d'emploi, comme cela est fréquent sur les marchés du travail artistique.

Malgré la diffusion rapide de la flexibilisation des conditions de travail et de l'emploi à travers les secteurs d'activités, la littérature montre comment les conditions spécifiques d'activités des artistes et les représentations qui accompagnent ce type de travail contribuent à ce que la précarité s'exerce avec une puissance particulière dans les mondes de l'art. Comprise sous son sens étymologique renvoyant à l'incertitude et à la fragilité (Cingolani, 2006), la précarité dans les arts ne constitue pas un phénomène nouveau apparu au courant des années 1970. La littérature sociologique portant sur les régimes historiques d'organisation de la vie artistique (Moulin, 1983; Heinich, 2004) montre ainsi que les dynamiques des marchés du travail artistiques ont depuis toujours maintenu les

artistes dans des carrières où l'incertitude agit à la fois comme une résultante et un moteur (Menger, 2003). Les causes de la précarité des professions artistiques et des industries créatives sont généralement associées à deux phénomènes inter-reliés dans la littérature, c'est-à-dire l'accès restreint ou nul à des dispositifs formels de régulation du travail ainsi que la prédominance des dispositifs informels de régulation tels que les normes, la réputation, les réseaux sociaux, etc. (Alacovska, 2018; Alacovska et Gill, 2019).

La conceptualisation dominante de la précarité du travail dans le champ des études du travail se fonde sur le passage, dès les années 1970, d'un régime d'accumulation fordiste au sein des pays industrialisés à un régime d'accumulation flexible (Piore et Sabel, 1984). C'est dans ce contexte que la précarité est généralement présentée comme un transfert de risque vers les travailleur-se-s, lequel-le-s sont de plus en plus nombreux-ses à occuper des emplois dits atypiques (Kalleberg, 2009). Comme le souligne Vultur (2010), au Canada ces emplois regroupent par exemple le travail à temps partiel, le travail temporaire, l'emploi à durée déterminée, le travail occasionnel, le travail sur appel, ainsi que le travail obtenu par l'intermédiaire d'une agence de placement de personnel. Greer et al. (2019) ainsi que Umney et Symon (2020) lient la précarité du travail à sa « projectification », entendue comme « a trend toward clearly defined tasks and worker roles and explicit temporariness » (Greer et al., 2019 : 7). Les auteurs utilisent l'expression *precarious projectariat* pour illustrer l'association entre la croissance du travail par projets et l'augmentation des niveaux d'incertitudes.

Le concept de précarité se fonde sur la nature juridique du contrat de travail, mais elle englobe également l'accès à des dispositifs formels de régulation du travail et de l'emploi. Pour Caire (1992: 135), l'emploi précaire se distingue de la norme de l'emploi standard, c'est-à-dire « un emploi salarié, à temps plein, s'exerçant en un lieu unique, protégé par une série de règles issues de la législation ou de la convention collective, dans lequel un[e] salarié[e] est lié à un employeur unique par un contrat de travail normalisé ». Selon Paugam (1993), l'association de plus en plus commune entre les concepts de précarité et de travail contribue à voir poindre une interprétation très large du premier qui renvoie désormais à « [...] all forms of insecure, contingent, flexible work - from illegalized, casualized and temporary employment, to homeworking, piecework and freelancing » (Gill et Pratt, 2008: 3). La précarité renvoie aussi au travail plus globalement, par exemple lorsqu'il est question d'une absence d'intégration dans la communauté professionnelle,

d'un manque de reconnaissance salariale ou encore d'une insatisfaction envers le poste occupé (Vultur, 2010; 2019). Autrement dit, il s'agit d'aller au-delà de la nature de la relation d'emploi pour s'intéresser au contexte ainsi qu'au contenu du travail.

Cranford et al. identifient quant à elle quatre dimensions à la précarité de l'emploi:

The first dimension is the degree of certainty of continuing employment; here, time horizons and risk of job loss are emphasised. The second dimension is control over the labour process – this dimension is linked to the presence or absence of a trade union and, hence, control over working conditions, wages and pace of work. The third dimension is the degree of regulatory protection – that is, whether the worker has access to an equivalent level of regulatory protection through union representation or the law. The fourth dimension is income level, a critical element since a given job may be secure in the sense that it is stable and long-term but precarious in that the wage may still be insufficient for the worker to maintain herself/himself as well as dependants (2003: 9).

Cette conceptualisation de la précarité de l'emploi, qui rejoint celle de Rogers (1989), revêt un intérêt pour plusieurs raisons. Premièrement, elle est dynamique en ce qu'elle ne réfère pas à un temps précis, mais bien à un horizon temporel élargi qui tient compte de facteurs de risque tels que le risque de perte d'emploi. Deuxièmement, le degré de contrôle sur le processus de travail est défini de manière multi-niveaux, prenant en considération les dispositifs de régulation tels que la négociation collective qui peut s'opérer à l'échelle de l'entreprise, du secteur, du pays, etc., en fonction de l'environnement institutionnel dont il est question. Troisièmement, le degré de protection conféré par les dispositifs de régulation du travail et de l'emploi renvoie à l'accès à la représentation collective comme à des régimes de protection sociale conférés par la loi. Finalement, la quatrième dimension qui concerne l'accès à un revenu suffisant pour subvenir à ses besoins ainsi qu'à ceux des personnes à charge demeure liée à la qualité de l'emploi. Ce critère spécifie que l'accès à un emploi stable ne suffit pas à garantir la sécurité des travailleur-se-s.

Avec la croissance marquée du travail atypique à travers les pays occidentaux, Barbier (2002) avance que, depuis les années 1990, c'est l'ensemble de la société qui se trouve précarisée. À cette vision d'une précarité sociétale adhèrent d'importantes figures de la sociologie française, incluant Boltanski et Chiapello (1999) et Bourdieu (1997). En citant notamment les travaux de Vosko (2006) et de MacDonald (2009), Vultur (2010) mentionne qu'on assiste à l'émergence, au Canada, de cette même approche qui consiste à considérer toute forme de déviation de l'emploi vis-à-vis

des conditions de travail fordistes comme étant précaire. Cette normalisation de la précarité contribue à représenter le concept comme une « boîte noire » ou encore, comme le souligne Vultur (2010; 2019), comme un mot passe-partout du post-fordisme dont l'utilisation abusive et acritique apparaît problématique.

Selon l'auteur, « dans plusieurs pays, et principalement en France, le concept de précarité est aujourd'hui bien établi dans la rhétorique institutionnelle et médiatique, dans les représentations individuelles et collectives et dans les analyses sociologiques du monde du travail » (2010 : 1). Pour Vultur (2010; 2019), la précarité de l'emploi et la précarité du travail se trouvent généralement associés au travail atypique dans le champ des études du travail, et ce alors que le travail atypique englobe pourtant des catégories d'emplois fortement hétérogènes. L'auteur mentionne que le critère constitué par la nature juridique du contrat de travail ne constitue qu'un critère parmi tant d'autres, et que la précarité de l'emploi doit s'apprécier en fonction du type d'emploi, du secteur d'activités, du pays, etc. Il met en évidence comment, dans certaines situations, l'emploi considéré comme précaire constitue en réalité un fait positif. C'est notamment le cas des jeunes en début de carrière, qui, en suivant une logique de « tâtonnement » (2010 : 4), occupent des emplois à temps partiel de manière à s'assurer un engagement professionnel futur satisfaisant, ou encore des individus qui sont impliqués auprès de leur famille ou dans leur communauté.

Les transformations des marchés du travail et de l'emploi ont entraîné un raffinement des conceptualisations de la précarité qui ne s'arriment plus à la théorie de la segmentation des marchés du travail. En effet, la précarité n'affecte plus uniquement les professions non-protégées du marché du travail secondaire (par exemple le travail non ou peu qualifié, certaines catégories de travail atypique dont le travail occasionnel, etc.), mais des professions de plus en plus nombreuses qui étaient traditionnellement protégées des aléas du marché en raison des qualifications des travailleur-se-s qui leur donnaient accès à de meilleurs salaires, des régimes d'assurance auxquels cotisaient les employeurs, etc. La précarisation de pans de plus en plus importants de la main-d'œuvre entraîne d'ailleurs une augmentation ainsi qu'une diversification de ses expériences.

Un exemple évident de la nature différenciée de l'expérience de la précarité réside dans les divers types d'inégalités qui se fondent sur le genre³⁶. Gill et Pratt (2008) mobilisent les travaux de Fantone (2007) pour montrer que l'intérêt à discuter de la précarité en tant que phénomène postfordiste correspond au moment où les hommes ont intégré des types d'emplois désindustrialisés et flexibilisés, alors que le travail immatériel constituait jusqu'ici l'apanage des femmes. Le genre ne constitue cependant pas la seule base sur laquelle se fondent d'importantes inégalités ayant un impact sur le niveau de précarité des travailleur-se-s. D'autres études, conduites notamment sur des populations d'artistes, mettent en évidence que l'expérience de la précarité est modulée en fonction de l'âge. Guadarrama met par exemple en évidence que les musicien-ne-s moins âgé-e-s accueillent positivement les périodes de pluriactivité contrainte leur permettant « de cumuler des ressources économiques et un ensemble d'expériences professionnelles » (2017: 10), alors que les plus âgé-e-s en viennent à vivre ces périodes comme s'inscrivant dans un mode de vie précaire. Menger (2006) mentionne également ce phénomène de perception d'une plus grande vulnérabilité en fonction du vieillissement des artistes; à partir d'un certain âge ceux-ci seraient plus sensibles à l'insécurité qui caractérise leur travail. Ces contributions empiriques rejoignent les contributions de Nicole-Drancourt (1991) sur la situation des jeunes travailleurs: « to her, precariousness (as an absolute term) should be distinguished from 'precarious employment', because for instance *CDD* [contrat à durée déterminée, notre note] or '*intérim*' jobs could function as trial jobs or sequences of intended mobility. Secondly, holding a a 'precarious job' did not deterministically mean that the young experienced it as being 'precarious' » (Barbier, 2002: 17). Bref, la précarité constitue un phénomène qui ne peut s'apprécier qu'à l'intersection de différents facteurs qui agissent de manière dynamique et contextuelle.

Tout en prenant acte des contributions qui viennent d'être présentées sur le concept de précarité, cette thèse s'appuie sur une perspective théorique distincte de la précarité qui est peu mobilisée dans le champ des études du travail. Pour Lorey (2015), il convient de distinguer la précarité (*precarity*) de l'état de précarité (*precariousness*) et de la précarisation gouvernementale (*governmental precarity*). Elle s'appuie sur Butler (2009), pour qui « precarity has itself become

³⁶ Il est important de noter que les études mentionnées ici mobilisent une conception binaire du genre, c'est-à-dire masculin ou féminin.

a regime, a hegemonic mode of being governed, and governing ourselves » (2015: 13). L'état de précarité constitue une condition inhérente aux vies humaines et non-humaines qui est partagée et donc de nature relationnelle. Autrement dit, l'état de précarité est une « dimension socio-ontologique des vies et des corps » (*socio-ontological dimension of lives and bodies*, Lorey, 2015 : 11). La précarité renvoie à la distribution de l'état de précarité, notamment par l'État, laquelle génère des relations inégalitaires permettant d'effectuer une distinction entre soi et les autres. Pour Lorey, (2015: 37): « this dimension of the precarious covers naturalized relations of domination, through which belonging to a group is attributed or denied to individuals ». La précarisation gouvernementale renvoie aux processus de déstabilisation des marchés du travail et de l'emploi, mais également de la conduite humaine, des corps et des modes de subjectivation. En articulant sa théorisation de la précarisation gouvernementale sur les contributions de Foucault sur la gouvernementabilité biopolitique, Lorey (2015) avance que le projet néolibéral se caractérise par une double gouvernementabilité des individus par les autres et par soi-même. La conceptualisation de la précarité en tant que « problème » à régler, ou en tant que déviation à une norme de sécurité, représente un construit social typique des sociétés de contrôle. Celles-ci cherchent à normaliser la précarité en instituant des dispositifs de précarisation. Pour Lorey (2015), ces processus sont marqués par l'ambivalence, au sens où ils peuvent réprimer comme ouvrir la voie à la résistance collective. Elle avance que « the processes of precarization are a contested social terrain, in which the struggles of workers and the desires for different forms of living and working are articulated » (2015: 165).

Pour Cingonali, la prise de distance vis-à-vis du salariat, généralement associée à une augmentation des niveaux de précarité, peut également relever d'un choix. À ce titre, elle se trouve à être interprétée comme une tactique de détournement, un acte de résistance :

« Nous y voyons plutôt la saisie d'opportunités de manière à faire des situations contingentes, dans les dispositifs intérimaires ou sur le marché de l'emploi, des occasions pour améliorer les conditions de travail, de rémunération ou de rapport au temps – l'attention à se saisir « au vol » des possibilités de profit et de qualification [...]. Plutôt que de la quête d'un profit, il s'agit de la quête de temps de manière tantôt à trouver du répit tantôt d'affirmer une vie autre, différente [...] À partir de tactiques de dédoublement de soi ou de multiplication des activités, en envisageant des convergences et des complémentarités entre des tâches multiples, ce n'est pas tant la contrainte d'un travail désinvesti émotionnellement qui est évitée que des figures alternatives, qui sont recherchées. » (2014 : 34)

Tout comme Cingolani (2014) le suggère, Alacovska (2018) et Alacovska et Gill (2019) appellent à prendre en considération la manière dont les artistes et les travailleur-se-s culturel-le-s font l'expérience de relations qui sont traditionnellement associées à la (re)production de modes d'existence précaires et quel sens iels lui accordent. En concentrant leur analyse et commentaire critiques sur les pratiques informelles de travail, Alacovska (2018) et Alacovska et Gill (2019) mettent en évidence comment cette approche est susceptible de nous permettre de nous doter d'une compréhension beaucoup plus riche et politique du travail artistique.

If we approach the informality of creative as work or economic activities infused in relational webs of reciprocity (as opposed to formalized market and workplace units), then we can challenge the individualizing characterization of creative work and point to its alternative readings, such as the understanding of creative work as a 'social enterprise', as intergenerational solidarity and close-knit community help, as a collectivized process of community-based cultural production and consumption or a shared occupational coping strategy for dealing with inefficient institutional frameworks. If approached this way, then creative works resembles 'moral work', whereby economic activities always involve consideration of value, responsibility and solidarity. (Alacovska et Gill, 2019: 202)

Alacovska et Gill (2019) appellent ainsi à une remise en question des manières dominantes d'approcher la précarité et le travail informel en tant que phénomènes postfordistes, insistant notamment sur comment les théories féministes, en s'intéressant au travail non-rémunéré du soin, ont depuis longtemps rejeté ces interprétations centrées sur la figure du travailleur occidental, cisgenre et blanc. Pour les auteures, cette remise en question permet peut-être même d'appréhender le travail créatif comme une forme de travail du soin orienté vers la recherche de contributions sociales aux communautés locales ou aux milieux artistiques (Alacovska et Gill, 2019 : 203).

Ce n'est pas uniquement l'universalité des situations postulée par la conceptualisation dominante de la précarité qui est rejetée par de nombreux-ses chercheur-e-s, mais également l'hypothèse de la domination des individus par les structures du marché (Vultur, 2010 : 37). Gill et Pratt (2008), Neilson et Rossiter (2008), ainsi que Lorey (2015) soulignent que l'expérience partagée de la

précarité peut en réalité constituer le moteur de l'émergence de nouvelles subjectivités et formes d'organisation politique³⁷.

Ces contributions soulignent la dimension statutaire associée à la précarité. L'accès à un ensemble de droits auxquels le ou la travailleur-se salarié-e accède en raison de son statut légal d'emploi entraîne différentes conséquences sur son niveau de vie et sur son statut social (Barbier, 2002). L'incertitude qui caractérise les trajectoires de carrière des travailleur-se-s atypiques génère différents défis en matière d'épargne pour le futur, de capacité à financer soi-même des régimes d'assurances, de pouvoir prendre des vacances comme elles ne sont pas payées par l'employeur, etc. Dans la littérature, différents termes sont apparus dans les dernières années pour référer aux nouvelles subjectivités qui se fondent sur le partage de l'expérience de la précarité.

Le précaire se définit comme « a neologism that brings together the meanings of precariousness and proletariat to signify both an experience of exploitation and a (potential) new political subjectivity » (Gill et Pratt, 2008: 3). Il s'agit d'un concept apparu au courant des années 1980 dans le champ de la sociologie qui s'est vu largement popularisé par l'économiste Guy Standing dans les années 2000. Selon Standing (2011; 2013), les membres du précaire sont privé-e-s des sept sources de protection suivante :

1. La sécurité sur le marché du travail (*labour market security*): une offre suffisante d'opportunités rémunérées, au niveau macro.
2. La sécurité d'emploi (*employment security*): les protections en matière de congédiements et les régulations permettant de protéger les travailleur-se-s des comportements arbitraires des employeurs permis par la flexibilisation de l'emploi et du travail.
3. La sécurité concernant la nature du poste (*job security*): les opportunités d'occuper un emploi à la hauteur de ses qualifications accompagnées de filières de promotion.
4. La santé et la sécurité du travail (*work security*): les protections entourant la santé et la sécurité au travail, qu'il s'agisse de prévention et de systèmes de compensation.

³⁷ L'appropriation et le détournement, à des fins politiques, du statut de « précaires », est par ailleurs observable à travers le monde, qu'il s'agisse des Associés Précaires de Paris (France), de Precarias A la Deriva (Espagne) ou de Precarious Workers Brigade (États-Unis).

5. La sécurité de reproduction des compétences (*skill reproduction security*): opportunités de développement des compétences à travers des programmes de formation continue et de stages.
6. La sécurité du revenu (*income security*): l'assurance d'une stabilité du revenu par la protection conférée par, par exemple, un salaire minimum, l'indexation des salaires, des programmes de protection sociale, etc.
7. La sécurité sur le plan de la représentation (*representation security*): la possibilité de faire usage d'une voix collective sur le marché du travail permise par le syndicalisme, par exemple.

Selon Standing (2011 : 16), si le précarat ne renvoie pas aux travailleur-se-s autonomes *per se*, le statut d'entrepreneur-e indépendant-e ou dépendant-e constitue un facteur de risque sujet à favoriser un glissement vers le précarat. L'auteur mentionne que le précarat peut être assimilé au concept de « denizens »: « a denizen is someone who, for one reason or another, has a more limited range of rights than citizens do » (2011: 15). Au Québec et au Canada, l'accès à la protection conférée par les lois et les régimes de protection sociale demeure pour l'essentiel contingent à la contribution au marché du travail à titre de salarié-e. Le Canada est identifié dans la typologie des États-providence d'Esping-Andersen (1990) comme appartenant au modèle libéral. On y observe un faible degré de décommodification du travail, au sens où la capacité des individus à survivre dépend directement de leur contribution au marché.

Le concept de « denizens » est pertinent dans le cas des artistes étant donné que la législation sur le statut de l'artiste, et notamment la Recommandation relative à la condition de l'artiste de l'UNESCO de 1980, vise à leur assurer les mêmes droits qu'aux autres catégories de travailleur-se-s. C'est dans cet esprit que le Québec et le Canada se sont dotés, respectivement à la fin des années 1980 et au début des années 1990, de lois sur le statut de l'artiste. Comme l'ont souligné Verjee (2021) et D'Amours (2021)³⁸, plus de trente ans plus tard, et malgré que le Canada soit signataire de la Recommandation de Belgrade, ces lois échouent à remplir les engagements qui y sont prévus, et notamment l'affirmation du droit de l'artiste à « [...] être considéré, s'il le

³⁸ Sirois-Rouleau, Dominique (8 juin 2021). Disséquer la culture de la précarité avec Martine d'Amours et Nicolas Rivard. *Arpenter la culture* [baladodiffusion]. Repéré à <https://feeds.transistor.fm/arpenter-la-culture>

désire, comme un travailleur culturel et à bénéficier, en conséquence, de tous les avantages juridiques, sociaux et économiques afférents à la condition de travailleur, compte tenu des particularités qui peuvent s'attacher à sa condition d'artiste ». Cette situation ne concerne pas uniquement le Québec. En effet, dans un rapport publié en 2019 portant sur les conditions de travail des artistes, l'UNESCO en vient à la conclusion qu'à travers le monde les artistes peinent toujours à avoir accès à la protection sociale.

Si les artistes en arts visuels québécois-es et canadien-ne-s ont accès à certains dispositifs de régulation du travail et de l'emploi grâce aux lois sur le statut de l'artiste, la grande majorité de ceux-ci ne jouissent pas de la protection conférée par les lois du travail en raison de leur statut juridique. C'est notamment le cas en matière de santé et de sécurité du travail, car leurs faibles revenus les amènent généralement à refuser de payer la cotisation obligatoire qui leur permettrait de bénéficier du régime de protection associé à la *Loi sur les accidents de travail et les maladies professionnelles* (RLRQ, A-3.001) (D'Amours et Deshaies, 2012). Leur rémunération devant être négociée dans le cadre d'un contrat de vente ou de services, les artistes échappent aux lois et aux programmes permettant de stabiliser leurs revenus, en plus de les exclure régulièrement des lois de remplacement temporaire du revenu telle que le régime de l'assurance-emploi car le caractère intermittent de leur activité, l'étroitesse du marché de l'art, etc., contribuent à ce qu'ils ne cumulent pas assez d'heures de travail nécessaire pour être admissibles au régime. Interrogée dans le cadre du balado *Arpenter la culture*, D'Amours (2021) avance que l'accès des artistes à la protection sociale demeure contingent aux quatre conditions suivantes : (1) un abaissement du seuil d'admissibilité aux régimes de protection sociale qui leur permettrait de pouvoir se qualifier aux prestations, (2) la comptabilisation du travail invisible auquel s'adonne les artistes dans le calcul des cotisations qui pourraient être versées par l'État, (3) l'artiste devrait uniquement être responsable de payer sa propre cotisation et (4) les droits seraient cumulables et transférables à l'ensemble des emplois occupés de manière à prendre en considération les configurations polyactives et pluriactives de carrière.

Dans le champ des études du travail dans les arts, ces dynamiques sont sujettes à expliquer pourquoi plusieurs chercheur-e-s utilisent le terme « précarité artistique » (Bain et McLean, 2012; De Peuter, 2014). Souvent non défini par les personnes qui l'emploient, ce concept porte avec lui des faiblesses similaires à celui de « précarité » sur le plan heuristique (Vultur, 2019), au sens où

les artistes ne constituent pas un bloc monolithique et homogène qui serait confronté aux mêmes sources ou aux mêmes degrés de précarité. Par exemple, à Montréal, des rapports récents produits par l'organisme Diversité artistique Montréal (DAM) (2018) et le Conseil des arts de Montréal (CAM) (2019) mettent en évidence la persistance du racisme systémique dans les arts et la culture. Ces études révèlent que les artistes autochtones et les artistes racisé·e·s rencontrent de la discrimination sur le plan de l'accès à l'emploi et de leurs revenus, et qu'ils sont confronté·e·s à des enjeux spécifiques sur le plan de la santé psychologique.

1.5 Les visages de la précarité : portrait socio-économique des artistes au Québec et au Canada

Alors que certaines caractéristiques du travail d'artiste se diffusent aujourd'hui à de nombreux autres secteurs d'activités, leurs effets sur les conditions socioéconomiques des professionnel·le·s des secteurs artistiques varient cependant largement d'un groupe occupationnel à l'autre. Ceci laisse déjà entrevoir les importantes variations qui sont portées par le phénomène de précarisation du travail sur le plan interprofessionnel. En prenant comme exemple le revenu médian des artistes au Canada, on observe ainsi des écarts très importants qui se fondent sur la profession et l'industrie. Une étude de Hill Stratégies (2019) montre qu'en 2016, le revenu médian des artistes en arts visuels est de 20 000\$, alors que celui des auteur·trice·s et écrivain·e·s est de 40 000\$ et celui des producteur·trice·s, réalisateur·trice·s, chorégraphes et personnel assimilé³⁹ est de 49 300\$.

Au Québec, Bellavance et al. (2005) ainsi que Routhier (2013) se sont intéressé·e·s aux conditions de pratique des artistes professionne·le·s en arts visuels au Québec. Leurs études nous permettent d'avoir accès à des données plus ou moins récentes portant sur certains indicateurs traditionnellement associés à la précarité tels que les revenus de travail, le statut d'emploi, ainsi que l'accès à la protection sociale. Ces données, lorsque mises en relation avec d'autres

³⁹ Nous fournissons ces chiffres à titre indicatif, mais il est important de noter que cette catégorie occupationnelle de la Classification nationale des professions (CNP) est problématique car elle regroupe à la fois des professions créatives clés très bien rémunérées (production et réalisation) avec des professions techniques du cinéma et de la télévision (personnel assimilé) et une profession qui relève davantage du monde de la danse (chorégraphe), lequel regroupe parmi les artistes les plus précaires parmi les disciplines artistiques. Pour une revue exhaustive des différents critères qui peuvent être retenus pour classer les populations d'artistes et leurs effets statistiques, voir Menger (2010).

contributions qualitatives liées à l'analyse de l'évolution de la politique culturelle du Québec (Saint-Pierre, 2003) et au régime de protection sociale auquel les artistes en arts visuels ont accès au Québec (D'Amours et Deshaies, 2012), nous permettent de mieux comprendre la manière dont le contexte institutionnel affecte les sources et le niveau de précarité rencontrés par les artistes.

1.5.1 Données sociodémographiques

L'étude de Routhier (2013) constitue la source de données la plus récente sur la population d'artistes professionnel·le·s en arts visuels au Québec. Cette étude situe le nombre d'artistes à 3 632 en 2010, dont 60% de femmes et 40% d'hommes. Leur répartition en groupes d'âge montre que les artistes sont beaucoup moins nombreux·ses (12%) dans la catégorie constituée par les personnes de moins de 35 ans lorsqu'on effectue une comparaison avec l'effectif de l'ensemble des professions culturelles (38%) et de la population active (37%). Une part importante d'artistes se concentre sur le territoire de l'île de Montréal (45%).

À partir des données colligées durant son étude, Routhier (2013) produit une typologie des artistes professionnel·le·s en arts visuels qui se fonde sur (1) la part du temps consacrée à la carrière de créateur·trice en arts visuels, (2) l'indice de revenu artistique, soit le ratio du revenu de création sur le revenu total et (3) le revenu personnel net, soit le revenu personnel duquel on soustrait les dépenses afférentes à la pratique en arts visuels. Elle identifie 6 profils d'artistes : (1) l'artiste occasionnel·le, (2) l'artiste polyvalent·e, (3) l'artiste précaire, (4) l'artiste prolifique, (5) l'artiste sénior et (6) l'artiste maître. Les catégories (4) et (5) comprennent les artistes qui reçoivent beaucoup de bourses du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et du Conseil des arts du Canada (CAC). Cette dimension est très importante, car le fait de recevoir une bourse agit comme un mécanisme de consécration dans le milieu. L'accès à des bourses et à des subventions demeure en effet hautement compétitif⁴⁰.

⁴⁰ Les dernières données disponibles montrent qu'en 2019-2020, le CAC a soutenu au total, à travers le Canada et les disciplines artistiques, 3 258 artistes⁴⁰. Pour la même année, le rapport annuel du CALQ montre que ce sont 1 394 artistes à travers les disciplines qui ont été récipiendaires d'une bourse.

Conseil des arts du Canada. (2021). *Des chiffres, des histoires 2019-2020*. Repéré à <https://conseildesarts.ca/recherche/des-chiffres-des-histoires>

Ces profils sont établis à partir de la prise en considération de l'ensemble des activités professionnelles des artistes, incluant les activités para et extra-artistiques, ainsi que l'ensemble des revenus tirés par les artistes. Ceci est important car, en réalité, toutes les catégories d'artistes montrent de hauts niveaux de précarité de leur activité artistique. Par exemple, les artistes maîtres, qui constituent uniquement 5% de l'échantillon, qui sont très scolarisé-e-s et qui ont un revenu personnel moyen net de plus de 85 000\$, ont tout de même un revenu moyen de création net négatif lorsque l'on tient compte des dépenses afférentes à l'exercice de leur pratique artistique.

1.5.2 Données sur le revenu

Selon l'étude de Routhier (2013), les artistes en arts visuels gagnaient un revenu médian total, c'est-à-dire incluant les activités de travail para et extra-artistiques, de 25 000\$ en 2010 au Québec. Ce revenu est largement inférieur à celui de la population active, que Statistique Canada situait à 45 080\$ en 2019 au Québec⁴¹. La désagrégation des données sur les revenus annuels des artistes montre d'importantes disparités fondées sur le genre et la race. Routhier (2013) avance qu'en 2010, le revenu médian de création⁴² pour les artistes femmes se situe à 2 400\$ comparativement à 5 200\$ pour les hommes. Les écarts de rémunération entre les femmes et les hommes artistes en arts visuels apparaissent comme une tendance non seulement québécoise mais aussi canadienne; ainsi un rapport récent publié par le Conseil des arts de l'Ontario révèle l'existence d'un écart de rémunération fondé sur le genre de l'ordre de 35% au Canada en 2011 dans les arts visuels (Coles et al., 2018).

Le rapport intitulé *Waging Culture* (2020) réalisé en trois phases (2007, 2012, 2017) par Michael Maranda sur les artistes professionnel-le-s dans les arts visuels au Canada montre qu'en 2017, le revenu médian lié à la pratique des femmes se situait à 8 034\$, pour les hommes à 6 500\$ et à 4

Conseil des arts et des lettres du Québec. (2021). *Rapport annuel de gestion 2019-2020*. Repéré à <https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-publications/rapport-annuel-de-gestion/>

⁴¹ Vailles, F. (15 mars 2021). *Où gagne-t-on le plus ?* La Presse. Repéré à <https://www.lapresse.ca/affaires/economie/2021-03-15/ou-gagne-t-on-le-plus.php#:~:text=Ainsi%2C%20le%20revenu%20total%20m%C3%A9dian,080%20%24%20en%202019%20au%20Qu%C3%A9bec.>

⁴² Le revenu médian de création réfère à la valeur centrale de la distribution des revenus de création des artistes professionnel-le-s en arts visuels.

000\$ pour les personnes non-binaires. Après prise en compte des dépenses, les hommes sont les seuls à déclarer un revenu positif soit 200\$, comparativement aux femmes et aux personnes non-binaires qui déclarent un revenu négatif de – 200\$. En ajustant ce revenu au nombre d’heures travaillées en moyenne par semaine, les femmes gagnaient en 2017 un salaire horaire lié à leur pratique artistique de 2.85\$, les hommes de 4.75\$ et les personnes non-binaires de 0.99\$. Le rapport *Waging Culture* (2020) présente également des données qui ont trait aux écarts de revenus entre les artistes blanc·he·s et les artistes racisé·e·s. En 2017, les premier·ère·s auraient gagné un revenu médian lié à la pratique de 6 937\$ et les second·e·s de 7 500\$. En observant les trois phases de collecte de données, on peut observer que le revenu des artistes racisé·e·s a augmenté de plus de 3 000\$ entre 2012 et 2017, alors qu’il a diminué d’environ 300\$ pour les artistes blanc·he·s⁴³.

Les données de Hill Stratégies (2020) sur la diversité démographique des artistes au Canada montrent également d’importantes disparités de revenus fondées sur la race. Le revenu médian en 2016 des artistes non-racisé·e·s se situe à 25 400\$ et à 18 200\$ pour les artistes racisé·e·s. Les artistes autochtones ont gagné quant à elleux encore moins que les artistes racisé·e·s, avec un revenu médian établi à 16 600\$. Quant à l’écart de revenu fondé sur le genre, le rapport de Hill Stratégies de 2020 montre que les hommes ont gagné un revenu médian situé à 27 100\$ en 2016, alors que les femmes ont gagné 22 300\$. Bref, les données montrent qu’il persiste dans le monde des arts visuels de puissantes inégalités de revenus fondées sur le genre et la race.

Sur le plan des sources de revenus, l’étude de Routhier (2013) met en évidence que 46% des revenus des artistes professionnel·le·s ne proviennent pas de leur pratique de création mais d’activités extra-artistiques, c’est-à-dire des activités de travail qui ne sont pas liées à leur métier artistique. Quant au 54% du revenu total provenant de l’activité artistique ou para-artistique, 72% de celui-ci provient de la vente ou de la location d’œuvres. Alors que le revenu annuel médian de création se situe à 3 500\$ en 1999 (Bellavance et al., 2005) et à 3 300\$ en 2010 (Routhier, 2013), on constate que le montant des transactions demeure très faible. L’enquête sur les dépenses des ménages canadiens entre 2012 et 2016 montre d’ailleurs une diminution des dépenses pour

⁴³ Ces données sont à interpréter avec précaution étant donné la petite taille des échantillons à partir desquels elles ont été collectées (une trentaine d’artistes racisé·e·s en 2012 et en 2017).

l'acquisition d'œuvres d'art qui se situent en moyenne à 78\$ en 2016⁴⁴. Après prise en compte des dépenses liées à l'exercice de la pratique artistique, les revenus annuels médians de création sont négatifs. Bellavance et al. (2005) situe ces revenus à – 700\$ et Routhier (2013) à – 162\$. L'étude de Routhier (2013) met en évidence de fortes inégalités de revenus entre les 36% des artistes qui ont les revenus de création les plus faibles (moins de 5 000\$) et qui se partagent 7% du montant global des revenus tirés de la création en arts visuels au Québec et les 16% des artistes qui ont les revenus de création les plus élevés (20 000\$ et plus) qui détiennent collectivement 66% du total des revenus de création en arts visuels.

L'insuffisance des opportunités de travail sur le marché du travail artistique québécois encourage le recours à la polyactivité. Cela, d'autant plus que les formes de soutien économique aux artistes, notamment les programmes de bourses de recherche, de création, de résidences, etc., qui sont offerts par les différents conseils des arts, diminuent au fil de la carrière (Bédard, 2014). Routhier (2013) souligne que 40% du temps de travail des artistes professionnel-le-s en arts visuels en 2010 se compose d'activités non-artistiques, illustrant une configuration de carrière polyactive. Le travail artistique se caractérise en effet par une organisation par projets, lesquels se succèdent, s'alternent ou se cumulent avec des périodes de travail à l'extérieur de la sphère artistique. En plus de montrer une grande polyvalence sur le plan des disciplines pratiquées, les artistes en arts visuels occupent régulièrement un emploi para-artistique dans le domaine de l'enseignement dans les arts visuels (Bellavance et al., 2005; Routhier, 2013; Bédard, 2014). Routhier (2013) met en évidence que 35% du revenu lié à la création des artistes professionnels en arts visuels au Québec provenait, en 2010, des activités d'enseignement de l'art.

Ce choix d'emploi peut s'expliquer par différents motifs, qu'il s'agisse d'une préférence personnelle, des avantages associés à ce type d'emploi en matière de salaire ou d'horaire de travail, ou encore dans le but de rentabiliser l'investissement en scolarité. Les artistes en arts visuels québécois-e-s détiennent en effet un haut niveau de scolarité. En 2010, 55% d'entre eux avaient un diplôme

⁴⁴ Ces dépenses incluent toutefois l'acquisition d'antiquités et d'articles décoratifs. Canada. (Avril 2018). *Revue de littérature à propos du marché de l'art au Canada et les conditions socio-économiques du marché des arts visuels*. Rapport final pour Patrimoine canadien, département Marché créatif et innovation. Repéré à <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/publications-politique-droit-auteur/revue-litterature-marche-arts-visuels.html>

universitaire. Par ailleurs, « l'emploi-abri dans le secteur des institutions d'enseignement jouit également d'une bonne réputation à l'intérieur du monde de l'art et peut participer à accroître la reconnaissance de son titulaire » (Bédard, 2014: 177). La précarisation des emplois universitaires apparaît donc comme un obstacle à une quelconque stabilisation des situations professionnelles des artistes. Un rapport⁴⁵ publié en 2018 par l'Association canadienne des professeures et professeurs d'université (ACPPU) montre une baisse significative du nombre de postes de professeur·e·s dans les universités canadiennes. Entre 2005 et 2015, on rapporte que le nombre de professeur·e·s permanent·e·s dans les universités a chuté de 10%, alors que le nombre de chargé·e·s de cours a connu une augmentation de 79%. En ce sens, non seulement les postes d'enseignement universitaire en arts visuels sont rares, mais cette tendance compromet de manière significative la capacité de ces emplois à apparaître comme des abris pour les artistes.

1.5.3 Données sur la protection sociale

Bédard rappelle que « sur la question de la sécurité sociale, aucune disposition particulière concernant les artistes n'est en place ni au Canada ni au Québec : tant pour l'aide sociale de dernier recours (provinciale) que pour le chômage (assurance-emploi, gérée par le fédéral), les artistes sont exactement dans la même situation que les citoyens » (2014 : 97). Même si les travailleur·se·s atypiques y cotisent, le régime d'assurance-emploi n'est pas adapté à leurs modalités de travail, ce qui fait qu'en réalité peu y sont admissibles (D'Amours et Deshaies, 2012; Bédard, 2014). La majorité des artistes professionnel·le·s en arts visuels (74%) exerçaient leur métier à titre de travailleur·se autonome en 2010 (Routhier, 2013). En raison de leur statut juridique d'entrepreneur·e indépendant·e, les artistes sont maintenus en-dehors de la protection conférée par les lois du travail et demeurent très peu protégé·e·s contre les risques économiques et sociaux qui sont particulièrement élevés dans leurs professions.

Selon le RAAV (2021), le fait que la loi S-32.01 ne leur permet pas d'obliger les diffuseurs à négocier des ententes-cadres constitue la raison principale pour laquelle les artistes

⁴⁵ ACPPU. (2018). *De l'ombre à la lumière. Les expériences du personnel académique contractuel*. Repéré à https://www.caut.ca/sites/default/files/rapport_pac.pdf

professionnel-le-s en arts visuels n'ont pas accès à des caisses de sécurité ou d'avantages sociaux. Selon D'Amours et Deshaies, il est toutefois possible pour les associations qui ne sont pas admissibles à la négociation collective de négocier des programmes d'assurances collectives « auxquels les membres sont libres de contribuer et qui, le cas échéant, sont alimentés par les seules cotisations des artistes » (2012 : 10). Toutefois, en l'absence de contrepartie des diffuseurs et en raison de leurs faibles revenus, les artistes ne cotisent généralement pas à de tels régimes. À ce titre, 40% des artistes professionnel-le-s en arts visuels au Québec n'avaient pas d'épargne en vue de la retraite en 2010 et moins de 23% avaient cotisé soit à un régime d'invalidité de courte ou de longue durée (Routhier, 2013).

La littérature qui vient d'être présentée nous permet de mieux saisir les sens multiples que revêt la précarité, ainsi que de constater comment celle-ci s'exprime concrètement chez les artistes en arts visuels. Les degrés de précarité extrêmes que ces artistes rencontrent, et qui trouvent à s'exprimer à différents niveaux, suggèrent que l'exercice de leur métier s'accompagne du développement continu de stratégies qui leur permettent de se maintenir en carrière, ainsi que de se doter de représentations positives de leur travail.

1.6 Les centres d'artistes autogérés (CAA) comme stratégie expressive d'amélioration du travail d'artiste

Cette thèse s'intéresse au(x) rôle(s) que jouent les centres d'artistes autogérés (CAA) dans le développement, par les artistes, de stratégies dédiées à l'amélioration de leurs conditions de travail. Nous interprétons la mise sur pied des CAA comme une stratégie relevant de l'expressivité du travail d'artiste. Nous nous questionnons sur la manière dont ces institutions participent aujourd'hui aux luttes entourant l'accès des artistes à des conditions de travail décentes, en prenant en compte leur évolution au fil du temps. Leur trajectoire se caractérise ainsi par d'importantes ambivalences qui sont notamment liées à leur institutionnalisation. Ce phénomène est entendu comme un phénomène ouvrant la voie à la normalisation de leur fonctionnement, ainsi qu'à leur intégration au monde de l'art (Lamoureux, 2011). En grande partie dû à la prise en charge des institutions culturelles par l'État, il amène les CAA à devoir entrer en compétition avec des structures mieux établies et disposant de davantage de capacités organisationnelles. Cette dynamique encourage les institutions du monde de l'art à mieux définir les rôles de chacun

(Lamoureux, 2011 : 88), ainsi qu'elle rend celles-ci plus vulnérables aux changements dans les orientations idéologiques des gouvernements provincial et fédéral.

Selon l'artiste contemporain AA Bronson (1983), les CAA sont à l'origine du développement d'un réseau de l'art contemporain à l'échelle canadienne, à travers leur engagement à entretenir des rapports entre collectifs d'artistes, magazines d'art spécialisés et autres institutions dédiées à l'art actuel, à l'époque maintenus hors des canaux traditionnels de reconnaissance et de soutien. Selon Lamoureux (2011 : 91), au Québec, l'émergence de lieux alternatifs de création et de diffusion s'inscrit comme une stratégie adoptée par les artistes dans le but de promouvoir un art engagé de gauche, qui aborde des enjeux tels que la participation citoyenne, le féminisme, le nationalisme ou le marxisme-léninisme. Ces dynamiques expliquent, à tout le moins en partie, que l'on ait par le passé référé aux CAA comme des musées vivants ou des galeries parallèles (AA Bronson, 1983; Burgess et De Rosa, 2011). Sioui Durand définit l'art parallèle comme « [...] une vision socialisante et communautaire de l'art en société; une critique sociale du système politique; une volonté de création collective; autogérée et impliquée dans le contexte local » (1997 : 114 dans Lamoureux, 2011 : 92). Dans leur étude sur les CAA et la classe créative, Tremblay et Pilati s'appuient sur la définition de Gilbert (2005) de l'autogestion : « la prise en charge de leurs moyens de diffusion et de production par des groupes d'artistes qui, traditionnellement, s'en remettaient à d'autres pour diffuser leurs travaux et à leurs propres moyens pour ce qui touchait à la production » (2008 : 433). Robertson (2006 : 3) rappelle qu'à cet effet, les *workplace politics* des CAA se fondent sur deux enjeux principaux : (1) la représentation et (2) l'accessibilité.

Pour AA Bronson (1983), l'apparition du réseau constitué par les CAA dans le monde de l'art visuel s'apprécie comme un « *connective tissue* », permettant de relier des collectifs d'artistes à l'échelle canadienne, de favoriser les échanges ainsi que de stimuler la vitalité artistique. Parmi les dates importantes de consolidation des réseaux de CAA, notons la création de l'Association of National Non-Profit Artists-Centres/Regroupement d'artistes des centres alternatifs (ANNPAC/RACA) en 1976 à l'échelle canadienne et du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) en 1986. Après que le RCAAQ se retire du RACA en 1992, le réseau pancanadien de CAA renaîtra en 2004 sous le nom de la Conférence des collectifs et centres d'artistes autogérés (ARCA) en 2004. Selon le répertoire de la Conférence des collectifs et des

centres d'artistes autogérés (ARCA), il existe 170 institutions de ce type à travers le Canada dont plus d'une soixantaine sont situées au Québec (<http://directory.arca.art>).

1.6.1 Historique des CAA

Durant les années 1960, la mission des institutions muséales réside davantage dans la conservation, l'exposition et la célébration de l'art canonique et, ainsi, des artistes déjà largement reconnu-e-s. Les nouvelles pratiques contemporaines en matière d'art visuel sont largement négligées par les grandes institutions qui privilégient alors l'art classique et moderne. Ce désintérêt envers la culture contemporaine est largement souligné dans le rapport final de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada (1949 - 1951), davantage connu comme le Rapport Massey, lequel se solde notamment par la création du Conseil des arts du Canada (CAC) en 1957. Ce rapport conclut notamment que la situation canadienne en matière de culture contemporaine est largement insatisfaisante, notamment lorsqu'on la compare aux États-Unis. La création de nombreuses institutions culturelles nées du Rapport Massey permet par ailleurs la mise sur pied des CAA, car le CAC finance depuis toujours les activités de ceux-ci à travers différents programmes, dont le programme d'aide aux CAA.

Au Québec, les CAA sont apparus dans le contexte particulier de la Révolution tranquille. Il est possible d'apprécier l'influence du contexte idéologique des années 1960 sur le plan des politiques culturelles de l'époque. En effet, « le mouvement d'émancipation de la tutelle religieuse associé à la mise en place de dispositifs socio-économiques de représentation et d'autonomie (nationalisation de l'hydro-électricité, développement de régions d'État, déploiement d'institutions financières locales, etc.) s'est accompagné d'une dynamique de questionnement et d'affirmation identitaires favorable à de nombreuses formes d'expression et d'expérimentations individuelles et collectives » (Cohendet et al., 2010: 157). Le Québec se trouve fortement animé par le courant de contreculture inspiré de mai 1968, phénomène qui, conjugué au libéralisme des politiques publiques de l'époque, résulte en une période extrêmement riche sur le plan de la création artistique.

La démarche des collectifs d'artistes les amenant à mettre sur pied les CAA s'inscrit entièrement dans ce registre idéologique (AA Bronson, 1983, Dorais, 2007). Dans un article⁴⁶ paru en 2008, la journaliste Marie-Ève Charron relate par ailleurs que le désir de changement dans le monde de l'art visuel insufflé par les événements de mai 1968 trouve écho au Québec où l'occupation étudiante de l'École des beaux-arts de Montréal durant 5 semaines contribue à la disparition de celle-ci, qui deviendra en 1969 l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Qualifiée d'*happening*, cette initiative hautement politisée et réunissant des étudiant-e-s sous la bannière de République vise précisément à contester l'autorité et l'enseignement jugé trop académique qui prévaut à l'époque. Pour Loszach, ce mouvement est animé par des valeurs très similaires à celles qui sont portées en France: « la liberté, la démocratisation de l'art et le projet de le réaliser comme mode de vie. Il faut comprendre cette 'liberté' comme une revendication autonomiste dans ses versants à la fois individuels, mais aussi collectifs. On cherche à affirmer la subjectivité individuelle contre le pouvoir aliénant de l'institution, tout en soutenant un idéal d'autonomie collective dans les formes anarchistes de l'autogestion » (2009: 14).

Les premiers CAA du Québec, Véhicule Art et Véhicule Presse, naissent respectivement en 1972 et 1973. Juridiquement structurés en organismes à but non lucratif (OBNL), les CAA permettent aux artistes d'avoir accès à des espaces de création et de diffusion leur permettant d'expérimenter pleinement sans avoir à se soucier des pressions du marché.

Burgess et De Rosa (2011: 6) classent les CAA en fonction de sept catégories qui ont trait à leurs mandats, à la nature des activités qu'ils entreprennent, ainsi qu'à l'orientation de leurs programmations:

- Organismes ayant pour mandat général de favoriser les arts contemporains sans mentionner de domaine précis d'intervention;
- Organismes consacrés à certaines pratiques artistiques particulières;
- Organismes gérant des établissements de production;
- Organismes au service de disciplines multiples ou d'arts multidisciplinaires;

⁴⁶ Charron, M.-E. (26 avril 2008). *L'art après 1968 au Québec*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/186934/l-art-apres-1968-au-quebec>

- Organismes au service d'une communauté particulière axée sur l'identité;
- Organismes consacrés à l'art engagé sur le plan politique ou social;
- Organismes consacrés aux artistes de la relève.

Les CAA sont définis dans la littérature comme étant formés par des communautés alternatives caractérisées par un haut degré de cohésion et animées par la poursuite d'objectifs stratégiques tels que la résolution de problèmes communs entourant l'accès à des infrastructures et des ressources pour les artistes moins fortuné·e·s (Blessi et al., 2011). Sur le plan organisationnel et managérial, ces collectifs d'artistes expriment un désir de privilégier des méthodes de gestion et des structures corporatives plus communautaires et démocratiques qui s'inscrivent en opposition au modèle bureaucratique établi dans les grandes institutions muséales. Ainsi, « les approches contre-institutionnelles de l'époque (dont celles des organisations d'artistes) envisageaient les relations sociales dans l'alternative de l'entente commune, du compromis démocratique, sans soumission aux instances supérieures. L'autogestion était naturellement la voie à suivre pour un grand nombre de regroupements d'artistes, une alternative au modèle traditionnel de gestion » (Dorais, 2007: 49).

Or, les rares études contemporaines qui portent sur les CAA suggèrent que ceux-ci s'appuient de moins en moins sur l'autogestion. En effet, Burgess et De Rosa (2011) soulignent que la place privilégiée des CAA au sein du tissu institutionnel canadien serait attribuable à quatre facteurs permettant de les distinguer des autres institutions culturelles: (1) l'autodétermination et l'expérimentation artistique, (2) la collaboration et le réseautage, (3) un ancrage dans les grands mouvements sociaux et (4) une tendance récente à recourir à une capacité professionnelle accrue (2011: 5). Dans leur étude, la professionnalisation réfère à la tendance à engager ou à mobiliser des professionnel·le·s du milieu des arts (par exemple, des critiques, commissaires, conservateur·trice·s, etc.) plutôt que des artistes pour participer aux activités stratégiques telles que le développement de leur programmation.

Selon une étude de l'ARCA et l'AAMI (2010), parmi les employé·e·s des CAA étudiés, seulement 61% se déclaraient comme des artistes. Cette statistique met en évidence que les équipes de travail ne sont plus uniquement constituées par des artistes, mais également par des professionnel·le·s du monde de l'art. Cette tendance est notamment due à l'intérêt grandissant des autres institutions culturelles envers l'art contemporain (Blessi et al., 2011), laquelle a entraîné la nécessité de

développer des pratiques stabilisées et bien intégrées au monde de l'art pour pouvoir continuer de se prévaloir de subventions. Ces processus génèrent une tension importante entre le fonctionnement des CAA, qui apparaît de moins en moins autonome, et leur fonction politique initiale. Ainsi Bertrand (2015: 13) écrit:

La professionnalisation progressive des centres d'artistes autogérés depuis les années quatre-vingt aura amélioré la situation économique des centres établis de longue date. Mais qu'en est-il de leur autonomie? Une telle progression socioéconomique repose-t-elle sur un ensemble de croyances qui tend à réduire la richesse du projet démocratique en une valeur monnayable, au détriment du développement de systèmes alternatifs et contestataires?

Ce questionnement persiste toujours aujourd'hui, particulièrement comme la professionnalisation des centres est vécue par les artistes en charge des CAA comme à l'origine d'une bureaucratisation de leurs activités (Pilati et Tremblay, 2008). Pour se prévaloir du soutien financier dont ils ont besoin pour assurer leurs activités, les CAA mobilisent beaucoup de ressources à la rédaction de demandes de subvention et de rapports d'activités, alors qu'à la base, leur émergence au Québec s'inscrit dans une tradition de support de modes d'expression non structurés (Burgess et De Rosa, 2011). Selon Lamoureux (2011 : 88), la professionnalisation du milieu de l'art a ainsi un impact sur les conditions de création et de diffusion des arts visuels. Parmi les effets que l'on observe, Côté (2015) note que l'institutionnalisation des centres se montre de plus en plus incompatible avec les racines autogestionnaires des CAA. Elle mentionne que « plusieurs centres d'artistes ne sont plus autant en fusion avec la communauté que lors des premières années de leur création » (2015 : 32). La section suivante porte un regard sur la structure et le financement des CAA.

1.6.2 Structure et financement des CAA

Les CAA sont de petites structures. Selon une étude réalisée par l'ARCA et l'AAMI (2010) sur les conditions de travail dans les CAA en 2009, les CAA emploient entre une et dix-huit personnes, le Québec constituant la province canadienne où les équipes de travail sont les plus nombreuses. En effet, plus de 30% des équipes sont composées de quatre personnes et plus de 20% de cinq personnes, alors que la moyenne canadienne se situe à trois personnes. Les CAA offrent des opportunités d'emploi para-artistiques, ou emplois-abris, qui sont intéressantes pour les artistes

(Bédard, 2014). Ces emplois sont effectivement généralement reconnus et estimés au sein de la communauté artistique, même si le fait de les occuper se traduit conséquemment par une réduction du temps dédié aux activités de création.

Peu d'études se sont penchées sur les conditions de travail dans les CAA à l'échelle canadienne. L'étude réalisée par l'ARCA et l'AAMI (2010) en 2009 nous apprend qu'il y existe un haut taux de roulement, avec plus de 50% des employé-e-s qui y travaillent depuis deux ans et moins. Parmi les employé-e-s des CAA, plus de 50% travaillent plus de 30 heures par semaine pour un taux horaire moyen de 17.50\$. Seulement la moitié de ceux-ci ont accès à des avantages sociaux. De plus, cette étude nous apprend que les conditions de travail au Québec ainsi que dans les provinces maritimes sont généralement moins bonnes qu'ailleurs au Canada. Cette situation provoque le départ d'une main-d'œuvre ayant acquis une expertise importante mais à laquelle sont offertes de meilleures opportunités par d'autres institutions culturelles disposant de plus importantes capacités financières.

Les CAA disposent d'une structure d'adhésion permettant à leurs membres de bénéficier des activités et services offerts moyennant une faible cotisation ou, dans certains cas, d'une implication bénévole (Burgess et De Rosa, 2011). L'adhésion est ouverte aux artistes et généralement également aux non-artistes. Plusieurs services à la communauté sont également offerts aux non-membres, par exemple « [...] la participation à la gouvernance, l'accès aux installations de production, l'accès au publipostage électronique, des services de production comme l'imprimerie à grande échelle, l'éducation, la participation à des ateliers et à des activités de mobilisation, l'accès à des projets, à des rencontres, à des conférences et à d'autres événements, l'accès communautaire à l'espace des CAA et l'accès à leur bibliothèque et à leurs archives » (Burgess et De Rosa, 2011: 27). Ces services pourraient être offerts sur la base de rationalités spécifiques telles que la recherche de transformation sociale et/ou de gains économiques.

Au Canada, les trois paliers gouvernementaux offrent des opportunités de financement aux CAA. Au fédéral, le Conseil des Arts du Canada (CAC) propose des subventions au fonctionnement ou des programmes d'aide pour projets spéciaux qui sont mutuellement exclusifs. Selon Bertrand (2015), moins de la moitié des CAA canadiens financés au fédéral recevaient une subvention au fonctionnement en 2015, contribuant à une importante instabilité financière pour la majorité de

ceux-ci. Le financement fédéral au fonctionnement « [...] doit couvrir l'ensemble des dépenses dont les frais fixes, loyer, salaires et contributions de l'employeur, honoraires, coûts de programmation, y compris les droits versés aux artistes, transport, déplacement, équipements, etc. Les organismes fonctionnent aussi avec de très petites équipes de salariés et de travailleurs autonomes » (Bertrand, 2015: 14).

À la fois l'étude de Burgess et De Rosa (2011) ainsi que celle de Bertrand (2015) soulignent le besoin d'une bonification de l'enveloppe du CAC, laquelle permettrait à la fois d'augmenter le nombre de CAA financés au fonctionnement ainsi que d'augmenter le montant de ce type de subvention. Par exemple, lors de l'évaluation du programme d'aide aux centres d'artistes autogérés de 2013, Bertrand (2015) mentionne que seulement 67% des demandes de subvention ont été octroyées. L'étude de Burgess et De Rosa (2011) montre également que parmi les CAA étudiés qui reçoivent du financement fédéral, 75% d'entre eux se situent dans une région métropolitaine.

L'observation des données de financement disponibles⁴⁷ montre qu'en 2019-2020, les CAA montréalais sont très majoritairement financés à la mission et non uniquement au projet. Au fédéral, sur les vingt-et-un CAA ayant obtenu du financement du CAC en 2019, dix-huit ont reçu au moins une subvention de base (à la mission) (86%) comparativement à trois CAA ayant uniquement reçu une ou plusieurs subventions au projet (14%). Il existe six programmes différents de subventions au CAC qui offrent à la fois des opportunités de financement de base ou au projet, à l'exception du programme Inspirer et enraciner, lequel se constitue uniquement de deux types de subventions de base.

Au provincial, le Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ) dispose d'un programme triennal destiné au support financier des CAA. Selon la liste des organismes financés en 2019-2020⁴⁸, et sur les vingt-deux CAA montréalais ayant obtenu du financement, vingt-et-un recevaient

⁴⁷ Pour accéder à ces données, il faut consulter le site suivant et effectuer une recherche par programme: Conseil des arts du Canada. (2021). *Bénéficiaires – 2017 à aujourd'hui*. Repéré à https://conseildesarts.ca/a-propos/responsabilite-publique/divulgation-proactive/beneficiaires-de-subventions/beneficiaires-de-2017-a-aujourd-hui?_ga=2.43494245.136856202.1633091668-407967993.1633091668

⁴⁸ Il s'agit des dernières données disponibles sur le site web du CALQ.

au moins une subvention au fonctionnement (95%) et un seul CAA recevait uniquement une subvention au projet⁴⁹.

Finalement, sur le plan municipal, c'est le Conseil des Arts de Montréal (CAM) qui finance les CAA dans le cadre de trois types de programmes. En 2020, sur les vingt-trois CAA montréalais qui ont obtenu du financement, vingt-et-un recevaient au moins une subvention au fonctionnement (91%) et deux ont reçu une subvention de projet uniquement (9%). De ces vingt-et-un CAA, quatre recevaient une subvention en vertu du programme de financement biannuel (19%) et 17 en vertu du programme de financement quadriannuel (81%)⁵⁰. Évidemment, l'obtention de ces dernières est plus intéressante pour les CAA qui n'ont pas à préparer et à déposer de nouvelles demandes chaque deux ans. En plus de ces programmes de financement au fonctionnement, les instances gouvernementales offrent différentes opportunités de financement pour soutenir des activités spécifiques. Il convient également de noter que le montant des subventions accordées varie de manière importante entre les CAA. Au CAC, en 2019, les subventions de base varient par exemple de 20 000\$ à 120 000\$ entre les centres. Au CAM, en 2020, les subventions de fonctionnement varient entre 15 000\$ et 62 000\$ entre les centres. Selon l'ARCA, la moyenne des subventions de fonctionnement par centre pour la région du Québec a connu une augmentation de plus de 45% entre 2009 et 2018-2019⁵¹.

En-dehors de l'État, d'autres acteurs participent aussi au financement des CAA. Les artistes membres y contribuent notamment par le biais de dons ou encore via le paiement d'un frais d'adhésion. Finalement, les CAA peuvent organiser différents événements destinés à collecter des fonds. Une étude réalisée par le CAC en 2015 montre ainsi une augmentation de 3% des revenus totaux des CAA alors que la part du financement public connaît une baisse de 4% entre 2010 et 2015 chez les 75 CAA étudiés. Les revenus autonomes proviennent de sources plurielles, dont la vente d'œuvres, la location d'équipements et de locaux, les activités de formation, etc. Le fait de

⁴⁹ Conseil des arts et des lettres du Québec. (2020). *Rapport annuel de gestion 2019-2020*. Repéré à https://www.calq.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/2020/10/CALQ-RAG_2019_2020-WEB.pdf

⁵⁰ Conseil des arts de Montréal. (2021). *Liste des subventions 2020*. Repéré à https://www.artsmontreal.org/media/conseil/publications/ra/2020/CAM_subventions-2020.pdf

⁵¹ Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés (ARCA). (2017). *Représentation graphique du financement de base des CAA de 2009 à 2019*. Repéré à <https://www.arca.art/fr/ressources/representation-graphique-du-financement-de-base-des-caa-de-2009%E2%88%922019/>

jouir d'une subvention fédérale au fonctionnement pourrait s'avérer un facteur facilitant la recherche ainsi que l'obtention de sources de financement autonome, étant donné qu'il s'agit d'une forme de reconnaissance institutionnelle majeure. D'une manière générale toutefois, la recherche de financement autonome peut se heurter à la culture organisationnelle des CAA, laquelle est particulièrement réfractaire aux activités commerciales (CAC, 2015). Au total, 57% du budget de fonctionnement de ces CAA a été alloué aux salaires et honoraires professionnels. Dans leur étude portant sur les CAA montréalais, Blessi et al. (2011) mentionnent finalement qu'en moyenne, le budget annuel est organisé de la manière suivante: les coûts fixes relatifs au loyer, à l'entretien et aux services (20%), la programmation artistique, les coûts administratifs et de gestion (50%) et les événements spéciaux se situant au-delà du mandat du CAA (30%).

La structure actuelle du financement des CAA fait l'objet de critiques de la part de certains acteurs du monde de l'art qui souhaitent développer des modèles organisationnels plus innovants (Bellavance et al., 2014). Bellavance et al. (2014) montrent que la fondatrice d'un CAA désirant s'engager dans certaines pratiques commerciales au profit des artistes exposé·e·s se heurte à la préséance du critère d'excellence artistique sur tous les autres (dont le caractère innovant des activités offertes par le CAA) lorsque l'organisme dépose des demandes de subvention. Incapable de décrocher une subvention au fonctionnement, elle dénonce les effets négatifs d'un modèle de financement datant des années 1980 qui encourage la standardisation des CAA et mine conséquemment la vitalité du monde de l'art contemporain. Ce cas à l'étude met en évidence les tensions qui accompagnent le désir d'envisager des formes de changement organisationnel au sein des CAA, et notamment de celles qui se présenteraient comme une remise en question de leur finalité non-marchande.

1.6.3 La position paradoxale des CAA dans le monde des arts visuels au Québec

Dans une étude visant à effectuer une synthèse de la littérature produite sur le secteur des arts visuels au Canada, Bellavance et al. (2005) avancent que la compréhension des dynamiques spécifiques à ce monde professionnel implique de s'intéresser aux acteurs suivants : (a) l'école en tant que dispositif de formation et d'éducation artistique, (b) les organismes publics d'aide à la création et à la production d'œuvres d'art, (c) les musées comme dispositifs de collections et d'expositions d'œuvres d'art canadiennes, (d) le marché de l'art comme dispositif de

commercialisation des œuvres et (e) les regroupements professionnels en tant que dispositifs associatifs sectoriels. Au Québec plus spécifiquement, Bédard (2014 : 156) mentionne que le réseau composé par les centres d'artistes est particulièrement développé. Ces institutions, ainsi que plusieurs autres dédiées à la diffusion de l'art contemporain (maisons d'édition, centres d'essai en art, maisons de la culture, etc.) sont regroupés depuis 2009 dans le réseau Art Actuel.

Les CAA jouent un rôle majeur au sein du milieu des arts visuels québécois. Ils remplissent premièrement une fonction spécifique dans l'intégration en carrière des jeunes artistes (Pilati et Tremblay, 2008) : Tel que le souligne Bédard :

Au Québec, si l'on considère les centres d'artistes membres du RCAAQ en tant qu'entités institutionnelles (et il y a un grand nombre de raisons permettant de le faire), la reconnaissance liée au fait d'exposer en centre d'artistes est presque essentielle à l'avancement du parcours artistique. Peu d'exceptions existent d'artistes parvenant à percer, y compris dans le circuit international, sans avoir exposé en centre d'artistes, certains de ces organismes étant plus prestigieux que d'autres. (2014 : 241).

La réception de la première exposition d'un·e artiste dans ces lieux reconnus et légitimés par le monde de l'art aura un impact très important sur ses opportunités professionnelles subséquentes. En ce sens, et conformément à l'analyse qu'ont fait Heinich (2014) et Moulin (1992) des musées dans le monde de l'art contemporain, les CAA participent à la consécration de l'artiste et, conséquemment, à la (re)production de normes esthétiques dominantes. Les CAA participent également à la professionnalisation de l'artiste. Pour Bellavance (2011), leur rôle dans la formation professionnelle est incontournable: « la formation reçue dans ces centres pourrait en effet favoriser l'insertion des plus jeunes artistes aux réalités concrètes de la pratique (réalisation de dossiers de présentation, organisations d'expositions, demandes de subvention). Elle pourrait aussi contribuer plus largement à assurer une mobilité de l'ensemble de la main-d'œuvre impliquée dans ce secteur avec ses différentes composantes (musées, galeries privées, associations, conseils des arts et ministères) » (2011: 14). Les ressources que les CAA offrent aux artistes sont nombreuses. Elles peuvent premièrement être d'ordre spatial et technique, par exemple via l'accès à des espaces de travail ainsi qu'à des outils, l'offre de soutien à la production ainsi qu'à l'exposition (Blessi et al., 2011; Burgess et De Rosa, 2011; Bédard, 2014). Elles sont aussi d'ordre relationnel. Il s'agit d'un lieu où non seulement les artistes ont accès à certains services de perfectionnement professionnel, mais où ils peuvent forger un important réseau de contacts (Burgess et De Rosa, 2011; Bédard,

2014; CAC, 2015). Le CAA représente également un lieu de construction de plateformes d'échanges et de circulation d'idées entre les artistes ainsi qu'entre ceux-ci et le contexte social local (Blessi et al., 2011). Pour l'ensemble de ces raisons, Blessi et al. avancent que « they are, therefore, the most hybrid and adaptive player in the whole spectrum of the contemporary art system » (2011: 143).

À Montréal, les CAA constituent des acteurs incontournables du monde des arts visuels. Dorais (2007) ainsi que Blessi et al. (2011) avancent que les activités des CAA se concentrent sur la création de liens avec d'autres institutions spécialisées dans le monde de l'art contemporain. Cela leur a permis, d'un côté, de développer une fine expertise. De l'autre, cette tendance en fait des organismes relativement isolés du reste de la société qui opèrent de manière insulaire. Blessi et al. (2011) mentionnent que « the information from the survey seems to suggest that independent arts spaces do not see as a relevant part of their mission the capability building of skills of art appreciation and understanding by the general public and the local community » (2011: 156). Pour Côté, la création de relations pérennes avec les acteurs du milieu communautaire, lesquels partagent des similarités avec les CAA au niveau de leur fonctionnement, constitue une stratégie qui revêt un important potentiel à « redonner à l'autogestion tout son pouvoir de transformation sociale » (2015 : 32).

La trajectoire des CAA se caractérise aussi par un haut degré d'incertitude. Ceci est intimement lié à la structure financière des CAA qui sont hautement dépendants des fonds publics et qui, tout comme les artistes au Québec, sont particulièrement vulnérables aux orientations idéologiques de l'État (Bédard, 2014). L'évolution des politiques culturelles québécoises montre ainsi que celles-ci ont entrepris un tournant néolibéral dès les années 1980 (St-Pierre, 2003), avec comme conséquence une transformation de la logique qui sous-tend le financement public et qui favorise les subventions par projet. Blessi et al. soulignent que les opportunités de financement par projet augmentent la compétition inter-organisationnelle: « although the criteria for the allocation of the funds are mainly focused on the quality of the specific project for which the request is made, rather than on the overall quality of an entire yearly programming, such occasional grants imply a stronger competition between organizations (not restricted to the ones operating in the visual arts sector) and indeed only a few organizations among the many applicants are able to receive a grant of this kind» (2011: 155). Cette dynamique est sujette à créer des tensions entre les CAA et à miner

les capacités collectives envisagées initialement par les artistes qui sont responsables de leur création.

1.7 Synthèse du chapitre

En dépit de ses dimensions expressives hautement célébrées dans le monde du travail contemporain (ex. créativité, autonomie, haut degré de contrôle sur le travail), le travail artistique se caractérise par de hauts niveaux d'une précarité plurielle (ex. économique, statutaire, identitaire, etc.). Si la question des motivations des artistes à s'engager « corps et âme » dans une activité marquée par l'incertitude a fait l'objet d'un traitement important dans la littérature, peu d'études dans le champ des études du travail se sont intéressées à comprendre comment les artistes surmontent, contournent, affrontent ou encore contestent les vecteurs de précarité qu'ils rencontrent au quotidien. Cette recherche s'intéresse aux stratégies d'amélioration du travail d'artiste dans le monde de l'art actuel à Montréal. Elle s'intéresse aussi à comprendre les rôles que jouent les CAA dans ces processus.

Le monde de l'art se caractérise par un environnement institutionnel particulier qui à la fois protège et précarise les artistes. Il se caractérise notamment par une « économie sociale des subventions » où les artistes comme les organismes culturels sont « dépendants du modèle de l'État-providence » (Sioui Durand, 2014 : 17). Différentes études ont relevé comment le virage néolibéral des politiques culturelles se traduit non seulement par une augmentation des niveaux d'insécurité rencontrés par les artistes et les organismes culturels, mais également par une obligation à se conformer à des impératifs étatiques qui sont jugés en décalage avec les valeurs qui animent les artistes (Bain et McLean, 2012; Campbell, 2018; 2021). Autrement dit, ce n'est pas uniquement la nature et le niveau des ressources attribuées qu'il convient de prendre en considération, mais également les principes qui guident l'attribution des ressources et qui contribuent à déterminer quels projets, artistes ou organismes méritent d'être soutenus, financés, reconnus, etc. Dans le contexte où on observe un fort déséquilibre entre l'offre et la demande pour les bourses et les subventions, on observe ainsi une infiltration des valeurs néolibérales telles que la réussite individuelle rapide, la concurrence, la compétition et le profit au sein des organismes culturels (Sioui Durand, 2014 : 16; Sirois-Rouleau, 2021). Malgré cette tendance observée dans les pays industrialisés (McRobbie, 2002; 2015; Banks, 2006), différentes études notamment menées au

Québec et au Canada montrent que les artistes s'engagent dans des formes d'action collective qui visent spécifiquement à contrer la précarisation croissante de leur travail. Pour Giddens (1991) et Beck (2000), l'ère contemporaine marquée par l'anxiété, le risque et la fluidité se caractérise aussi par de nouvelles opportunités d'autoréflexivité et d'autodétermination. Celles-ci s'accompagnent d'un potentiel important à voir émerger de nouvelles formes progressives d'action sociale (Banks, 2006 : 462).

Dans le contexte de l'effectivité partielle des mécanismes traditionnels de régulation à améliorer les conditions socio-économiques des artistes au Québec, et notamment de la loi S-32.01, il convient d'examiner le potentiel que portent d'autres avenues collectives déployées par les artistes pour améliorer leurs conditions de travail. Sur le plan historique, la mise sur pied des CAA représente l'aboutissement de luttes menées par des collectifs artistiques pour se doter d'espaces à eux, pour affirmer la place et l'importance de leur travail dans le monde de l'art et dans la société. À titre d'espaces animés par des valeurs d'auto-détermination, d'expérimentation et de prise de risque, l'orientation idéologique et les modes d'organisation des CAA reflètent un certain « refus de normativité » (Sayer, 1999; Banks, 2006). Ils jouent un rôle important dans le déploiement et la consécration des carrières des artistes professionnel·le·s ou en voie de professionnalisation. Ils offrent des ressources aux artistes qui sont susceptibles de combler à la fois leurs motivations économiques et communautaires. Comme le soulignent Pilati et Tremblay :

Les centres s'inscrivent dans un modèle d'organisation sociale qui se caractérise par une micro « communauté », c'est-à-dire un ensemble d'individus qui vivent et travaillent dans un secteur spécifique de la ville et qui partagent un espace urbain en commun et, [...] ayant aussi des intérêts, des aspirations et des sentiments en commun. Une telle définition nous conduit à dire que la dimension du groupe, dans un même espace géographique, renforce l'esprit de solidarité, de cohésion et de protection. (2008 : 438)

En raison du nombre et de la position centrale des CAA dans le monde de l'art actuel, leur posture singulière est susceptible d'influencer les identités occupationnelles des artistes, ainsi que d'orienter leurs actions sur la base de principes éthiques. Si l'on se base sur les contributions de Banks (2006) et de Gibson-Graham et al. (2020) sur les économies morales, il apparaît légitime de considérer le CAA comme une infrastructure qui permet à des groupes d'artistes, dont le travail se

caractérise généralement par un fort degré d'individualisme, de nouer des relations significatives avec d'autres et de partager des réalités communes. Comme le souligne Lorey :

Recognizing social relationality can only be the beginning of an entry into processes of becoming common, involving discussions of possible common interests in the differentness of the precarious, in order to invent with others new forms of organizing and new orders that break with the existing forms of governing in a refusal of obedience. (2015: 43).

D'un autre côté, en tant que diffuseurs dont les capacités organisationnelles sont largement déterminées par l'État, les CAA apparaissent également susceptibles de contribuer à la précarité des artistes étant donné qu'ils subissent eux-mêmes d'importantes contraintes. Le projet des CAA se caractérise donc par une importante ambivalence qu'il est nécessaire d'investiguer en profondeur, de manière à mieux comprendre comment ceux-ci participent à l'amélioration des conditions de travail des artistes aujourd'hui, ainsi que leurs limites.

Chapitre II : Cadre théorique

À partir d'une revue de la littérature, le premier chapitre a procédé à un état de la question entourant l'action stratégique des artistes et de leurs collectifs en contexte de précarité du travail. Il nous a ainsi permis de positionner le projet du CAA en tant que stratégie expressive d'amélioration du travail aujourd'hui marquée par de multiples ambivalences que cette thèse vise à comprendre. Ce deuxième chapitre met de l'avant les théories contemporaines de l'action qui seront utilisées afin de comprendre cet objet de recherche. Notre question de recherche est la suivante : comment les centres d'artistes autogérés de Montréal participent-ils aux stratégies d'amélioration du travail développées par les artistes ? Pour répondre à cette question, nous nous appuyons sur un cadre théorique intégré dont la complémentarité des approches constitue à la fois son originalité et sa force. Nous mobilisons ainsi la théorie des mondes de l'art de H. S. Becker (1982), la théorie du champ de la production culturelle de P. Bourdieu (1993; 1998), ainsi que la théorie des champs d'action stratégiques de Fligstein et McAdam (2011; 2012).

Nous débutons par présenter les fondements théoriques sur lesquels se fonde notre recherche. Ces fondements théoriques éclairent les deux principaux concepts qui nous intéressent ici, c'est-à-dire (1) l'ordre local ou le champ et (2) l'action stratégique. Nous présentons par la suite notre cadre théorique intégré, mettant en relief les apports et les complémentarités de chacune de ces théories de manière à montrer la pertinence de leur intégration.

2.1 Les fondements théoriques transversaux : le champ, l'agentivité et les institutions

Notre thèse s'intéresse à l'action stratégique que les artistes en arts visuels déploient dans le but d'améliorer leurs conditions de travail. Les stratégies développées par les artistes sont interprétées comme des manifestations de l'agentivité des artistes dans un contexte de précarité. Nous nous intéressons à comprendre, à partir du point de vue artistes, quels sont les rôles qui sont joués par les CAA en tant que collectifs par et pour elleux, dans ces processus. Les CAA constituent d'un côté des acteurs dont le rôle est déterminant dans le déploiement de la carrière des artistes

professionnel-le-s en arts visuels à Montréal. En participant à la consécration des artistes en leur offrant différentes ressources (opportunités de diffusion et de développement professionnel, ressources de production, emplois, etc.), ils ont un impact direct sur les conditions objectives de travail des artistes. D'un autre côté, en tant qu'institutions non-marchandes centrées sur le soutien à l'expérimentation et à la prise de risque, les CAA incarnent en théorie des espaces permettant d'équilibrer les motivations économiques et communautaires qui sont typiques du travail artistique. Leur pouvoir au sein du monde de l'art les rend dès lors susceptibles d'avoir un impact important sur les schémas de représentation des artistes vis-à-vis de la précarité de leur travail, ainsi que sur les stratégies qui leur apparaissent légitimes à développer pour améliorer leurs conditions de travail.

Nous avons choisi de mobiliser trois théories qui traitent, de différentes manières, de l'action en société : la théorie des mondes de l'art de H. S. Becker (1982), la théorie du champ de la production culturelle de P. Bourdieu (1993), ainsi que la théorie des champs d'action stratégiques de Fligstein et McAdam (2012). Les concepts de « monde de l'art » et de « champ » partagent en effet des similarités sur le plan de leur théorisation, ce qui rend leur intégration possible. Ils permettent d'étudier l'action sociale en tant que phénomène situé au niveau méso ou encore au niveau des réseaux. Au sein des trois théories que nous étudions, il est question de la manière dont les acteurs orientent leurs actions par rapport aux autres à partir d'une compréhension de ce qui se trouve en jeu. Ces trois théories se caractérisent également par des différences qui, à la lumière de notre problématique de recherche, rendent leur intégration souhaitable. Chez Becker (1982), les acteurs s'engagent dans l'action dans le but de concourir à la satisfaction d'un objectif partagé, mais sa théorie oblitère les relations de pouvoir au sein et entre les acteurs, ce qui contribue à centrer l'analyse sur un champ à l'état stable. Chez Bourdieu (1993) et Fligstein et McAdam (2011), les acteurs cherchent à améliorer ou conserver leurs positions à travers l'exercice de rapports de pouvoir. Alors que les théories de Becker (1982) et Bourdieu (1993) constituent des théories classiques en sociologie de l'art, elles offrent des outils clés d'analyse pour l'étude du monde des arts visuels. D'un autre côté, la théorisation des champs d'action stratégique de Fligstein et McAdam (2011) offre des outils conceptuels incontournables pour comprendre le monde des arts visuels, notamment grâce à certains concepts qui leur sont propres, tels que les unités de gouvernance et la compétence sociale. Si les approches théoriques qui se concentrent sur l'étude

du champ sont nombreuses en sociologie, nous avons retenu celle de Fligstein et McAdam (2011) car elle constitue l'aboutissement de 30 ans de recherches visant à produire une théorie unifiée du champ qui prenne en considération les contributions des traditions française et américaine. Les trois théories seront présentées plus en détail dans une section subséquente de ce chapitre.

Sur le plan ontologique et épistémique, ces théories s'ancrent dans la tradition pragmatiste en sociologie (Kluttz et Fligstein, 2016). Elles nous amènent à adopter une posture où nous reconnaissons aux personnes la pleine capacité de donner un sens à leurs actions. Ces fondements nous permettent d'appréhender les registres d'action stratégique des artistes à partir de la manière spécifique dont ils se représentent leurs activités en tant que formes diverses de contributions sociales à la société (Lingo et Tepper, 2013).

Alors que le chapitre premier a mis en évidence que le monde des arts visuels se trouve régulé par un ensemble important de dispositifs qui ont un effet sur les savoir-faire et les savoir-être des artistes, nous mobilisons une approche théorique centrée sur la coordination des conduites plurielles des artistes. Nous estimons que cette approche nous permet de mobiliser notre cadre théorique de la manière la plus riche qui soit de manière à appréhender deux problèmes qui se manifestent dans l'étude des champs : (1) comment les champs sociaux émergent, se reproduisent et se transforment et (2) comment concevoir l'agentivité et les acteurs (Kluttz et Fligstein, 2016 : 185). Cette perspective, qui influence l'approche méthodologique qui sera présentée dans le chapitre III, ouvre de nouvelles possibilités en ce qui a trait à notre compréhension de l'action stratégique des artistes dédiée à l'amélioration de leurs conditions de travail et du monde qui les entoure. Nous débutons par définir les grands concepts qui recourent l'étude du champ ou des mondes de l'art en sociologie. En nous intéressant au(x) rôle(s) que jouent les CAA dans ces processus, nous portons une attention particulière à ce type d'organisations en tant qu'ordre local encadré dans un système de champs qui influencent la capacité des acteurs à créer et à reproduire des champs stables (Kluttz et Fligstein, 2016 : 187). Les concepts transversaux aux trois approches théoriques mobilisées sont (1) le champ, (2) l'agentivité et (3) les institutions.

2.1.1 Le champ en tant qu'ordre local

Comme le souligne Martin (2003), les approches qui se concentrent sur le concept de champ en sociologie se distinguent en situant l'action au sein d'une structure sociale. Klutzz et Fligstein (2016: 186) avancent:

Field theorists share a spatial, relational approach to understanding how actors interact with one another. Actors are located in a social space (the field), which is a socially constructed arena in which actors are oriented toward one another over a common practice, institution, issue, theoretical lines of inquiry or goal. Being oriented toward one another, field actors frame their actions and identities vis-à-vis one another (i.e. relationally). Actors within a field recognize (if not always follow) shared meanings, rules, and norms that guide their interactions. Fields structure actors' interests and influence them to think and act in accordance with the rules and expectations of the field.

L'ordre local est constamment (re)produit par les interactions d'acteurs interdépendants qui s'appuient sur un ensemble de ressources préexistantes qu'ils transforment par le fait de leur action. Au sein du champ, les acteurs sont liés par le partage d'un but partagé, mais non nécessairement consensuel. L'émergence des champs s'appuie sur des dimensions culturelles:

First, preexisting societal practices that include laws, definitions of relevant resources and rules, and the ability of actors to draw on organizing technologies (for example, technologies that create various kinds of formal organizations) influence field construction. Second, the rules of each field are unique and are embedded in the power relations between groups; they function as « local knowledge » (Geertz, 1983). Finally, actors have cognitive structures that utilize cultural frames, akin to what Bourdieu (1977) calls « habitus », to analyze the meanings of the actions of others. These frames help actors decide "what is going on" and what courses of action are available to them as interactions proceed. (Fligstein, 2008: 231).

L'interaction entre les acteurs du champ apparaît « [...] sous-tendue par des intentions, voire par des stratégies, plus ou moins conscientes, qui génèrent des rapports de force et qui s'ajustent par des négociations et par des marchandages, et la question de la légitimité y tient une place centrale » (Friedberg, 1992: 27). En effet, la capacité à échanger ainsi qu'à structurer les échanges en sa faveur dépendent de la légitimité (et de la perception de la légitimité) des buts poursuivis, de la nature de ces échanges, etc. Les acteurs entrent donc dans des relations de pouvoir qui visent à imposer des normes et des règles qui légitiment leurs comportements et leurs actions. Au sein du

champ, ce processus implique que les acteurs doivent induire des formes de coopération avec les autres acteurs du champ qui sont en situation d'interdépendance (Friedberg, 1992; Fligstein et McAdam, 2011). Si l'organisation du champ structure l'action, elle ne la détermine pas pour autant.

2.1.2 L'agentivité

L'action stratégique renvoie à la notion d'agentivité, laquelle est définie comme « [...] a temporally embedded process of social engagement, informed by the past (in its habitual aspect), but also oriented toward the future (as a capacity to imagine alternative possibilities) and toward the present (as a capacity to contextualize past habits and future projects within the contingencies of the moment) » (Emirbayer et Mische, 1998: 963). Dans la tradition contemporaine de l'étude du champ en sociologie, l'agentivité est abordée à partir d'enjeux clés qui ont trait à la socialisation, l'identité, les habitudes, la culture et les compétences cognitives permettant un cadrage de l'action (Kluttz et Fligstein, 2016 : 10). Ces contributions nous amènent à porter une attention particulière à la manière dont les acteurs se saisissent de leur environnement, leur conduite y étant contingente. En effet, « même la façon d'être un individu autonome, avec le pouvoir qui lui est associé, ne se réalise que dans la dépendance à un environnement adéquatement mis en forme » (Thévenot, 2006 : 238).

Thévenot (2006) nous rappelle que dans le champ de la sociologie, l'étude des conduites s'appuie généralement sur deux hypothèses. La première a trait à la stabilité des conduites en tant que dispositif assurant celle des ordres sociaux. La deuxième a trait à la conformité et l'alignement collectif des conduites que suppose l'ordre social. Or, comme le souligne Thévenot, « [...] l'habitation n'empêche nullement l'épreuve et la remise en question, même si les révisions sont plus ponctuelles et partielles que le changement d'un plan d'action. Quant à l'alignement collectif, il n'a pas lieu d'être présumé au niveau le plus personnel de l'habitation » (2006 : 11).

2.1.3 Les institutions

Parmi les dynamiques qui concourent à l'émergence, la reproduction et la transformation du champ, la place qu'occupent les institutions varie d'une approche théorique à l'autre. Chez

Bourdieu (1993) par exemple, le champ est analysé à partir des dispositions subjectives des individus, ce qui rend la relation entre les institutions et les champs ambiguë. Dans les courants institutionnaliste et néo-institutionnaliste, qui englobent un grand nombre de théories développées à partir des années 1970 dans différents champs disciplinaires tels que l'économie, la science politique et la sociologie, on s'entend généralement sur les postulats suivants: « [...] institutions are created to produce local social orders, are social constructions, fundamentally about how powerful groups create rules of interaction and maintain unequal resource distributions, and yet, once in existence, both constrain and enable actors in subsequent institution building» (Fligstein, 2008: 227). Dans cette recherche, nous accordons une attention particulière aux institutions, et au rôle qu'elles jouent dans la stabilisation des ordres locaux. Conformément à la critique émise par Fligstein et McAdam (2011) sur l'emphase des théories néo-institutionnalistes à centrer l'analyse des institutions sur le plan de leur contribution à l'isomorphisme du champ, nous appuyons plutôt le postulat selon lequel « [...] the field is something that spans and coordinates institutions by allowing individuals to understand their past, current and future situations in terms of position, trajectory, and similarity or closeness » (Martin, 2003 : 57).

Les concepts de champ et d'action stratégique occupent le cœur de notre appareillage théorique. Nous présentons maintenant les trois théories que nous mobilisons dans un cadre intégré, de manière à mettre en évidence la manière dont nous aurons recours à ces concepts.

2.2 Un cadre théorique intégré

L'action stratégique des artistes n'est pas située dans un vacuum social. D'un côté, elle demeure partiellement déterminée par différents facteurs à la fois individuels (habitus) et structurels (organisation du champ). De l'autre, les acteurs disposent toujours d'une marge de manœuvre où, à travers l'exercice de relations de pouvoir, ils arrivent à influencer sur le cours de l'action en entrant en relation avec d'autres. Cette section présente dans un premier temps les trois contributions théoriques retenues. Nous débutons par les deux théories classiques en sociologie de l'art, soit la théorie des mondes de l'art de Becker (1982) et la théorie du champ de la production culturelle de Bourdieu (1993). Comme le souligne Bédard, qui inclut les travaux de Raymonde Moulin dans la même lignée, « une même ligne réunit leurs perspectives malgré la diversité des objets spécifiques : une volonté de considérer l'art dans le contexte global des relations sociales,

d'interpréter les phénomènes artistiques tels que la reconnaissance, le talent, la construction et l'appréciation des valeurs esthétiques comme faits sociaux, objets d'un 'travail social'. On peut parler d'une volonté affirmée de démystifier les mondes de l'art et le statut de l'artiste » (2014 : 32). Nous concluons avec la théorie des champs d'action stratégique de Fligstein et McAdam (2011).

2.2.1 La sociologie interactionniste des mondes de l'art de H. S. Becker (1982)

La théorie des mondes de l'art de H. S. Becker (1982) est une théorie classique de l'activité artistique : « l'activité y est définie par son objet, c'est-à-dire sa vie. À travers son objet, l'activité fait système » (Licoppe, 2008 : 4). Les mondes de l'art renvoient à des contextes particuliers qui permettent à l'objet d'accéder au titre d'œuvre d'art (Van Maanen, 2009: 8). Si le concept du monde de l'art demeure généralement associé à l'œuvre de Becker (1982), il fait son apparition dès 1964 dans celle de Danto. Influencé par les développements en matière de production artistique qui prennent place au courant des années 1950 et 1960, Danto (1964) conceptualise l'œuvre d'art comme accédant à ce titre uniquement à partir du moment où elle s'inscrit dans un contexte historique particulier ou un monde de l'art. Ce processus ne peut survenir qu'en fonction de la possibilité d'effectuer une distinction entre ce qui constitue de l'art ou non. C'est donc précisément le lien entre l'objet et le monde de l'art qui permet au premier d'accéder au statut d'œuvre et qui constitue le point focal de la théorie institutionnaliste du monde de l'art. Ce lien se caractérise par l'exercice de relations de pouvoir qui prennent place entre les acteurs du monde de l'art détenant des intérêts parfois divergents. Dès les premiers développements de la théorie apparaissent le caractère central du partage d'un ensemble de normes et de conventions chez les participant-e-s du monde de l'art ainsi que du public assurant la réception de l'œuvre. Becker (1982) développe sur ces deux dimensions de la théorie institutionnaliste dans son ouvrage sur les mondes de l'art. Pour Buscatto (2013 : 99), la conceptualisation de Becker constitue l'une des premières « formalisations institutionnalistes » des mondes de l'art.

Selon cette théorie, l'activité artistique en elle-même forme un monde de l'art. Ce dernier est défini comme « le réseau de 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, 1982: 22). Selon Benghozi (1990 : 133), la définition

imprécise de Becker (1982) des mondes de l'art est volontaire, car ceux-ci n'ont qu'une « fonctionnalité locale » et leur structure n'est pas déterminée. L'approche de Becker (1982) sur les mondes de l'art s'inscrit dans l'école américaine de l'interactionnisme symbolique associé à l'École de Chicago. Le sociologue partage par exemple les principes théoriques et méthodologiques de l'interactionnisme symbolique tels que développés par Blumer en 1969:

1. Les gens, individuellement et collectivement, se disposent à agir sur la base des significations des objets que comprend leur monde.
2. L'association des gens prend nécessairement la forme d'un processus dans lequel ils s'adressent mutuellement des indications et les interprètent.
3. Les actes sociaux, qu'ils soient individuels ou collectifs, sont construits selon un processus dans lequel les acteurs notent, interprètent et évaluent les situations auxquelles ils font face.
4. Les relations et enchaînements complexes d'actes dont sont faits les organisations, les institutions, la division du travail, et les réseaux d'interdépendance sont choses mouvantes et non statiques. (Becker, 1982: 7).

Appliquée aux mondes des arts, l'approche interactionniste amène Becker (1982) à mettre l'emphase sur les relations interindividuelles qui permettent d'apprécier l'œuvre d'art comme le produit d'une *action collective*. Plus précisément, l'activité artistique y est représentée comme une chaîne de coopération faisant intervenir des individus aux professions diverses qui participent tous à une étape ou une autre du réseau de production. La conceptualisation de l'activité artistique comme une activité collective soulève alors l'enjeu « [...] d'intégrer à l'analyse les médiations assurées au sein des systèmes d'activité par les règles, les communautés, la division du travail » (Licoppe, 2008 : 5).

Au sein du monde de l'art, le système de distribution et de diffusion occupe une place centrale, car c'est à travers celui-ci que le public entre en contact avec l'œuvre, et c'est cette relation qui permet à l'objet d'accéder au statut d'œuvre. Ce système joue un rôle central dans la consécration des artistes, ce qui se répercute sur le pouvoir dont ils jouissent au sein du monde de l'art.

2.2.1.1 *La division du travail artistique*

Becker (1982) souligne qu'il existe différents réseaux de collaboration nécessaires à la naissance de l'œuvre. Il y a ceux qui lient les artistes entre eux, mais d'autres mettent également en relation les artistes avec un « personnel de renfort », ces deux catégories professionnelles étant interchangeables en fonction des projets. Le degré de coopération exigé diffère selon la taille du monde de l'art dont il est question, les équipes de travail étant généralement plus grandes dans les arts de la scène comparativement aux arts visuels⁵². Il s'ensuit une division du travail qui oscille entre deux pôles extrêmes selon le type de projet, soit entre un projet où une seule personne réalise l'ensemble de l'œuvre et un projet où chaque travailleur·se est assigné·e à une tâche précise à laquelle iel s'en tient. Pour Becker (1982), étant donné le fait que l'activité artistique constitue une activité sociale, il est plutôt rare que celle-ci ne nécessite aucune collaboration de la part d'autrui. En prenant l'exemple des artistes en arts visuels, Becker (1982: 37) souligne qu'un peintre dépend des fabricants de toiles, de pinceaux et autre matériel, des galeristes et collectionneurs pour accéder à un espace où exposer, de l'État pour obtenir des subventions, des critiques et esthéticiens pour justifier la pertinence et l'importance de leur travail, etc. La division du travail dans les arts n'est pas statique. En effet, la configuration d'une chaîne de coopération n'implique pas que les individus qui y participent devront assumer de manière permanente ces rôles.

Les mondes de l'art se caractérisent donc une importante division horizontale du travail qui repose sur des aires de spécialisation, mais aussi sur une diversité d'identités professionnelles et de savoirs. Pour Menger :

Cette division du travail juxtapose des catégories de professionnels qui entretiennent des relations d'interdépendance, allant de la coopération à la concurrence et au conflit, mais ne les situe pas dans une hiérarchie directe et organisée: leurs pouvoirs et leur prestige respectifs confèrent, par exemple, aux plasticiens créateurs, aux galeristes, aux critiques d'art et aux conservateurs de musée des poids différents dans cette chaîne d'interdépendances qui rend possible la production et/ou la valorisation publique de

⁵² Il s'agit évidemment d'un constat qui ne peut être généralisé; dans le cas de certains artistes très connus (pour mentionner un exemple canadien, Kent Monkman), le travail peut être réalisé en atelier avec la participation de nombreux·ses assistant·e·s à la manière des grands maîtres au 19^e siècle dont le sculpteur Rodin est emblématique.

l'œuvre, mais ne se conçoivent jamais à l'égal d'un contrôle explicitement subordonnant (Menger, 2003: 27).

Qui plus est, une activité peut changer de statut à tout moment, c'est-à-dire qu'elle peut se déplacer de la catégorie des activités dites cardinales de l'art aux activités de renfort (Becker, 1982: 42). Bref, les statuts joués par les un-e-s et les autres tout comme les activités dont iels sont chargé-e-s varient selon le projet artistique en question. L'organisation du travail par projet pose cependant le défi d'attribuer le succès ou l'échec d'un projet à une personne en particulier, car il est impossible de départager exactement la contribution de l'une ou de l'autre à celui-ci. Cette caractéristique agit comme un facteur exacerbant l'incertitude et les inégalités des mondes des arts étant donné que la seule association à un projet raté peut avoir des conséquences importantes sur la réputation d'un-e artiste. Par contre, les (re)configurations constantes des mondes de l'art constituent des dispositifs de formation continue pour les artistes. Au sein des théories interactionnistes, « la nouveauté d'une situation est porteuse d'informations qui sollicitent une modification du comportement et déclenchent un enrichissement de l'expérience » (Menger, 2009: 45).

2.2.1.2 Les conventions comme dispositifs de stabilisation des mondes de l'art

Si la confiance joue un rôle majeur dans l'organisation du travail artistique, c'est surtout le partage et le respect des conventions qui occupent le rôle central dans la théorie de Becker (1982). Les conventions permettent et/ou facilitent la coopération entre les participant-e-s du monde en question, selon des situations variables et en fonction de la situation personnelle de chaque artiste. Elles régissent la production artistique en agissant sur plusieurs dimensions qui influencent la progression des carrières des artistes: la constitution de la réputation, la capacité d'un-e artiste à participer à différents projets où iel revêtira une fonction de support ou de création, la formation de l'esthétique dominante, la demande pour les biens artistiques, etc. En ce sens, les conventions constituent des systèmes de stratification encadrés dans une distribution spécifique de ressources (Becker, 1982 : 306).

Les conventions, selon Becker (1982), portent sur un ensemble d'éléments qui influence l'activité de production artistique: elles participent à définir quels matériaux il demeure préférable d'utiliser,

la forme que doit prendre l'œuvre, les dimensions de celle-ci, etc. Becker (1982) s'intéresse particulièrement au rôle joué par les conventions dans les relations qui s'établissent entre l'artiste et les acteurs impliqué-e-s dans la distribution des œuvres ainsi que dans les relations entre l'artiste et le public. L'apprentissage des conventions est central dans le monde des arts; il représente à la fois la condition d'existence de celui-ci tout comme un de ses résultats les plus importants. En effet, Menger (2009: 20) souligne que dans les réseaux de production artistique, un processus d'appariement sélectif s'opère afin que l'ensemble des acteurs occupe la fonction où iels sont considéré-e-s comme les meilleur-e-s suivant un système de cotation des talents qui s'applique aux artistes comme au personnel de soutien sur le plan des compétences.

Le partage et le respect des conventions dans les mondes des arts jouent un rôle majeur dans la prévisibilité des échanges entre l'ensemble des acteurs impliqués dans la réalisation d'une œuvre. En ce sens, elles représentent une condition permettant l'action collective que constitue l'activité artistique en stabilisant les interactions entre les acteurs. L'apprentissage des conventions inhérentes à chacun des mondes des arts est aussi nécessaire pour que le public soit en mesure d'apprécier les œuvres. Les conventions agissent donc à titre de dispositifs de médiation culturelle entre le public et l'œuvre. Elles font l'objet de luttes de pouvoir car c'est la transformation des conventions qui se trouve au cœur des révolutions que l'on observe au sein des mondes de l'art.

Si la théorie se concentre sur les mécanismes de stabilisation et de reproduction des réseaux de coopération qui s'appuient sur les conventions, le monde de l'art ne constitue pas une réalité statique. Comme le souligne Buscatto, « [...] l'idée de reproduction d'un monde de l'art reste somme toute relative, la reproduction se faisant par la mise en œuvre d'évolutions, de changements certes mineurs au regard des fondements constitutifs d'un monde de l'art, mais somme toute réels et constants » (2013 : 106). Benghozi (1990) avance que les mondes de l'art constituent des systèmes permanents de négociation qui se reproduisent dans l'action.

2.2.1.3 Le pouvoir chez Becker

Becker (1982) identifie sept activités qui constituent la chaîne de production artistique, allant de l'activité d'idéation aux activités de réception et de légitimation de la place de l'œuvre dans un

contexte sociohistorique donné. Pour que l'objet accède au titre d'œuvre, encore faut-il qu'un-e artiste procède à imaginer celle-ci puis à la situer de manière pertinente dans l'ensemble de préoccupations discursives, techniques, esthétiques, etc., du monde de l'art en question. En ce sens, l'individualisme de l'acte créateur confère à l'artiste un pouvoir plus important vis-à-vis des intervenant-e-s du monde de l'art, notamment le personnel de soutien qui participe par exemple à la fabrication du matériel nécessaire à la réalisation de l'œuvre :

Dans cette perspective, les œuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'« artistes » qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature. Les artistes forment dans un monde de l'art un sous-groupe de participants qui, de l'avis général, possèdent un don particulier, apportent par conséquent une contribution indispensable et irremplaçable et, par là, font de l'œuvre commune une œuvre d'art. (1982: 59).

L'approche de Becker (1982) n'occulte pas les dynamiques de pouvoir. Au sein des mondes de l'art, des situations conflictuelles peuvent survenir par rapport aux hiérarchies artistiques établies vis-à-vis des artistes et de leur travail. Le pouvoir des artistes varie en fonction de leur degré d'intégration au monde de l'art. Becker (1982) développe une typologie des artistes fondée sur ce degré d'intégration qui est constituée de quatre figures : les professionnel-le-s intégré-e-s, les franc-he-s-tireur-se-s, les artistes populaires et les artistes naïf-ve-s. Les professionnel-le-s intégré-e-s regroupent les artistes qui connaissent, maîtrisent et utilisent les conventions lorsqu'ils réalisent leurs œuvres. Iels se présentent comme des acteurs conformistes et s'en tiennent à ce qui est perçu convenable. Pour Buscatto (2013), ces artistes se trouvent au cœur du monde de l'art et leur action tend à favoriser la stabilité et la reproduction du monde de l'art. Les franc-he-s-tireur-se-s regroupent les artistes qui ont appartenu au monde de l'art et ont appris les conventions. Par contre, iels ont fait le choix de se détacher de celui-ci pour différentes raisons. S'iels constituent souvent des innovateur-trice-s, iels sont généralement méprisé-e-s par les membres du monde de l'art et poursuivent leur travail à l'extérieur de celui-ci. Les artistes populaires réalisent des œuvres en-dehors du monde de l'art professionnel et le font généralement à l'intérieur d'une communauté structurée à laquelle iels appartiennent. Les artistes naïf-ve-s produisent sans connaissance des

conventions du monde de l'art ni de son histoire. Becker (1982 : 226) les assimile aux artistes amateur·trice·s.

Cette classification soulève un point de critique. Elle présuppose que les artistes d'un des quatre groupes disposent des mêmes ressources de pouvoir, ce qui constitue une faiblesse importante de ce modèle. Tel que le chapitre précédent l'a mis en évidence, les artistes autochtones et racisé·e·s sont victimes de différents mécanismes d'exclusion et les femmes artistes sont désavantagées sur le plan de leurs revenus. Or, il ne fait aucun doute que plusieurs des artistes qui s'identifient à un ou plusieurs de ces groupes font partie des professionnel·le·s intégré·e·s. Cette typologie nous amène également à émettre l'hypothèse que les stratégies développées par les artistes pour améliorer leurs conditions de travail sont sujettes à varier en fonction de leur degré d'intégration au monde de l'art. En effet, si les professionnel·le·s intégré·e·s se soucient de la convenance de leurs conduites, celles-ci deviennent soumises à une évaluation qui s'adosse à l'échelle du bien commun. Au contraire, le désir de rompre avec les conventions et les normes des franc·he·s tireur·se·s peut se traduire par le développement de stratégies qui dépassent le cadre formalisé de l'action dite convenable, et particulièrement eu égard aux *gatekeepers*.

Au-delà des artistes, d'autres acteurs participant aux activités de légitimation des œuvres disposent de plus de pouvoir que le personnel de soutien : galeristes, conservateur·trice·s de musées, critiques d'art, etc. On peut par ailleurs supposer que de fortes tensions peuvent émerger entre les artistes et les acteurs de légitimation des œuvres à certains moments de la carrière (ex. au début de la carrière lorsqu'un·e artiste tente de percer le marché) ou à certains moments sociohistoriques (ex. supplantation d'un paradigme artistique sur un autre). Chez Becker (1982) donc, malgré une hiérarchisation du pouvoir de certains acteurs, leur interdépendance les amène à devoir collaborer dans le cadre de l'activité de production artistique. Cette coopération se trouve justement permise par le partage de normes et de conventions que les acteurs participent à définir, redéfinir, maintenir, diffuser, etc. et qui orientent leurs actions en retour.

2.2.1.4 Application empirique et critique de la théorie

Buscatto (2013), elle-même une figure incontournable de la sociologie de l'art et des professions artistiques, cherche à évaluer la pertinence du concept du monde de l'art de Becker (1982) dans un article qui vise à présenter et à discuter des travaux qui ont mobilisé celui-ci au fil des dernières décennies. Elle met en évidence que la théorie des mondes de l'art de Becker (1982) est à l'origine de la production de nombreuses enquêtes empiriques dans différents mondes artistiques. Pour Becker, le monde de l'art constitue en effet une réalité empirique qui doit être appréhendée comme telle : « les interactions courantes sont précisément ce qui fait exister le monde de l'art : on résoudra donc généralement les questions de définition en tâchant de voir qui fait vraiment quoi et en coopérant avec qui » (1982 : 175). Les recherches qui s'appuient sur la théorie de Becker (1982) adoptent généralement une posture compréhensive. Elles cherchent à expliquer comment le travail est concrètement organisé dans un ou plusieurs mondes de l'art, quels sont les différents acteurs qui participent aux chaînes de coopération, quelles sont les modalités de division du travail qui les caractérisent, les principes, les normes et les conventions qui participent à leur régulation ainsi que leurs effets sur le travail artistique. Buscatto (2013) recense les études sociologiques en France qui se sont attelées à produire des connaissances empiriques sur les mondes de l'art.

Parmi les études qu'elle présente, Bense (2006; 2007) s'intéresse par exemple à l'implication au travail dans le milieu théâtral français où l'on observe toujours la prévalence de modes de domination charismatique. Ses résultats montrent comment ce monde de l'art s'appuie sur un ensemble de normes dont la maîtrise permet au personnel intermittent de stabiliser sa situation d'emploi, notamment en tentant de se faire voir comme de « bon·ne·s partenaires » (Bense, 2007 : 25) auprès du personnel permanent des structures qui les emploient, et plus particulièrement auprès des « chefs charismatiques » qui occupent des fonctions-clés dans l'organisation. Ses résultats montrent que la durabilité des réseaux de coopération dépend en grande partie de la volonté d'implication du personnel intermittent. Cette volonté repose notamment sur leur désir de se maintenir au sein de l'organisation et de continuer à entretenir une relation particulière auprès de ces chefs charismatiques afin de maintenir leur statut. En s'intéressant aux modes de fonctionnement informels de ce monde de l'art, Bense (2006; 2007) souligne comment leur légitimité est (re)produite par des groupes acteurs, incluant les artistes-interprètes, qui se trouvent

souvent précarisés en retour. Son étude met finalement en évidence comment le fort attachement du public français à la culture en tant que bien public participe à la valorisation de ces modes de fonctionnement qui génèrent de la précarité à travers la célébration de la figure symbolique de l'artiste.

Guigou (2004) s'intéresse quant à elle à l'institutionnalisation de la danse contemporaine en France à partir de la fin des années 1960, et notamment aux processus sociaux, politiques et culturels qui la sous-tendent. Plusieurs phénomènes caractérisent cette institutionnalisation : la danse contemporaine est maintenant enseignée dans les conservatoires, financée par les pouvoirs publics, les festivals les plus prestigieux présentent des pièces contemporaines chorégraphiques, celles-ci font l'objet de critiques artistiques dans les médias, etc. Dans son analyse, Guigou (2004) identifie les principes idéologiques, humains et organisationnels qui sont à l'origine de cette institutionnalisation rapide du monde de l'art. Elle aborde par exemple comment certains principes se trouvent à l'origine de la structuration du champ de la danse contemporaine ainsi que de l'organisation des compagnies : la valorisation de la « personnalité » du danseur dans le processus de création, la volonté de décentraliser le pouvoir et le développement de rapports informels, égalitaires et non-hiérarchiques. Son étude met finalement en évidence que l'application effective de ces principes se heurte à de nombreux obstacles, notamment financiers, qui contribuent à l'émergence d'un nouvel « académisme » centré sur la figure du ou de la chorégraphe notamment à travers la recherche d'un dévouement total des danseur·se·s à l'œuvre.

Pour Lahire (2005), la mobilisation de la théorie de Becker (1982) trouve notamment sa pertinence dans son potentiel à éclairer différents contextes nationaux. En effet, l'approche beckerienne offre des outils conceptuels pertinents pour comprendre l'infrastructure dans laquelle les artistes et les collectifs interagissent et poursuivent des objectifs. Par contre, la généralité de la théorie de Becker (1982), laquelle découle notamment du caractère relativiste des mondes de l'art, constitue un frein au développement d'un cadre d'analyse systématique (Benghozi : 1990 : 137). Il s'ensuit que cette théorie peut difficilement être employée dans un cadre comparatif. Pour Bottero et Crossley (2011), le concept de monde de l'art échoue également à prendre en considération les structures sociales qui génèrent des opportunités et des contraintes pour les acteurs. En omettant une analyse systématique des positions occupées au sein des réseaux, la théorie ne permet pas de définir leurs propriétés. Si la théorie revêt toujours une grande pertinence pour le développement de

connaissances empiriques se rapportant aux mondes de l'art, « la force du concept, son utilité ne valent que par son usage maîtrisé, raisonné, rigoureux, entre analyse exhaustive du matériau empirique et travail progressif et critique de conceptualisation de ce matériau » (Buscatto, 2013 : 113).

Parmi les nouvelles orientations que l'on observe sur le plan de la mobilisation du concept de Becker (1982), Buscatto (2013 : 108) mentionne que les hiérarchies sociales propres à chacun des mondes de l'art sont de plus en plus étudiées sous l'influence de facteurs sociaux externes à ceux-ci, et notamment le genre et la race. Bielby (2009) étudie notamment les différences que l'on observe entre les femmes et les hommes, les personnes blanches et afro-américaines, ainsi les jeunes et moins jeunes dans le monde des scénaristes de cinéma et de télévision à Hollywood. Rannou et Rohanik (2009) procèdent à une analyse genrée du monde des chorégraphes en France. Ces études ont permis de mettre en évidence que « ces artistes, a priori moins favorisé-e-s, mobilisent des ressources propres atypiques pour investir un espace social qui leur est encore plutôt contraire » (Buscatto, 2013 : 111). Ce nouvel axe de mobilisation du concept de monde de l'art permet de s'intéresser aux déterminants sociaux des hiérarchies artistiques.

2.2.2 La sociologie structuraliste du champ de la production culturelle P. Bourdieu (1993)

Selon Van Maanen (2009), la sociologie structuraliste de P. Bourdieu (1993) constitue un second type d'approche à l'analyse des mondes de l'art qui s'enracine dans la tradition européenne d'étude des champs. L'approche bourdieusienne place au cœur de l'analyse non pas les conventions et les normes qui régissent l'activité artistique, mais bien les rapports de pouvoir et de domination qui permettent de structurer l'espace dans lequel l'activité artistique prend place. Bourdieu (1993) critique par ailleurs le caractère descriptif de l'approche beckerienne sur les mondes de l'art et considère son concept de champ culturel comme un concept théorique supérieur sur le plan analytique (Van Maanen, 2009: 54). Sa théorie ne s'intéresse pas aux liens empiriques des acteurs, mais aux relations objectives qui les sous-tendent et qui les structurent. Les relations objectives ne réfèrent pas aux liens entre les positions des agent-e-s, mais bien au degré de proximité entre une position et différentes formes de capital. Ce faisant, la théorie minimise l'importance des interactions et des liens sociaux dans la constitution des relations du champ. Goldstone et Useem (2012 : 42) mentionnent que la particularité de la conceptualisation bourdieusienne du champ est

d'utiliser une approche géométrique à l'organisation sociale du champ, c'est-à-dire de situer les groupes et les individus dans des hiérarchies spécifiques.

2.2.2.1 *Structuration des champs*

L'objectif poursuivi par Bourdieu dans son analyse du champ de la production culturelle notamment dans le champ de la production littéraire réside dans la découverte des grandes lois qui gouvernent les champs autonomes économique, culturel, politique, etc. Dans différents travaux dont l'article intitulé « Quelques propriétés des champs » ainsi que l'ouvrage *The field of cultural production* (1998), il identifie les 7 mécanismes suivants :

1. The structure of a field is a certain state of power relationships between agents or, in other words, the state of the distribution of the specific capital that has accumulated in earlier conflicts.
2. Agents with a complete monopoly on the specific capital tend to use conservative strategies, defending orthodoxy, whereas newcomers are inclined to use subversive strategies, to heresy, bringing in heterodox positions.
3. Each field only functions if people are ready to play the game and are provided with the appropriate habitus, which implies knowledge and recognition of the immanent field laws and of what is at stake in the field.
4. Behind all antagonisms in a field hides an objective complicity, based on a shared interest in the existence of the field and in what is at stake and worth fighting for within the field:
 - Newcomers have to buy a right of admittance in the form of recognition of the value of the game and in the form of knowledge of the working principles of it.
 - One of the factors that protect a game from a total revolution, is the very investment in time and effort necessary to enter the game.
5. One of the most reliable indications that a field has been constituted is the origin of biographers, art and literature historians, all people who 'make out a case for the preservation of what is produced in the field, who have an interest in that preservation, preserving that all, in self-preservation'.

6. A second indication of the functioning of a field is the ‘trace of history of that field’ in the work and life of the agents.
7. Finally, there is a field effect as soon as a work and the value of it cannot be understood without knowledge of the history of the production field of the work. (Van Maanen, 2009: 61).

Cette conceptualisation du champ partage certaines caractéristiques avec le concept de monde de l'art de Becker (1982). C'est notamment le cas de ce qui a trait à (1) la cohérence interne qui leur est respectivement inhérente et qui repose sur (2) la connaissance et l'acceptation des règles du jeu par les acteurs ou les agent-e-s. Alors que l'institutionnalisation chez Becker (1982) passe avant tout par le partage d'un ensemble de normes et de conventions, chez Bourdieu (1993) elle repose quant à elle sur l'habitus des agent-e-s du champ qui leur permettent une compréhension non seulement des lois qui animent le champ, mais aussi de ce qui se trouve en jeu au sein de celui-ci. Les deux théories s'intéressent aux acteurs qui produisent directement l'œuvre matérielle, mais également aux acteurs qui produisent leur signification et leur valeur.

Les croyances des agent-e-s sont primordiales chez Bourdieu. En effet, le concept de champ implique que ceux-ci soient persuadé-e-s des potentiels bénéfiques découlant de leur décision d'intégrer celui-ci. Les agent-e-s qui dominent le champ sont les plus influent-e-s dans la constitution des valeurs, conventions, discours, etc., qui animent celui-ci dans son ensemble. Leurs actions sont dédiées à la préservation du statu quo qui leur permet de conserver leur position avantageuse, alors que de l'autre côté les autres agent-e-s dominé-e-s cherchent à défier l'ordre maintenu au sein du champ dans le but d'améliorer leur propre position. Cette confrontation entre l'orthodoxie et l'hétérodoxie représente un processus continu au sein du champ, particulièrement en ce qui a trait à ce qui est considéré comme de l'art, à ses classifications ainsi qu'à ses frontières. Le concept du champ intègre une dimension stratégique qui est utile ici, même si celle-ci peut s'avérer inconsciente chez les agent-e-s du champ :

The literary or artistic field is a *field of forces*, but it is also a *field of struggles* tending to transform or conserve this field of forces. The network of objective relations between positions subtends and orients the strategies which the occupants of the different positions implement in their struggles to defend or improve their positions (i.e. their position-takings), strategies which depend for their force and form on the

position each agent occupies in the power relations [*rappports de force*]. (Bourdieu, 1993: 30).

La structure du champ est théorisée comme un champ de forces « qui doit sa structure à l'opposition entre le pôle du pouvoir économique ou politique et le pôle du prestige intellectuel ou artistique » (Bourdieu, 1998 : 35) où prennent place des luttes entre les acteurs qui tentent soit de conserver ou d'améliorer leur position au sein de celui-ci. Bourdieu catégorise ces acteurs comme les dominants et les dominés, bien qu'il reconnaisse que ces catégories analytiques peuvent être décomposées, par exemple dans le cas des « dominés-dominants » ou des « dominants-dominés » (1998 : 29). Le champ de la production culturelle se situe chez Bourdieu au sein du champ du pouvoir, lequel est conceptualisé comme un champ méta. Les luttes, les positions ainsi que les prises de position au sein du champ se retrouvent assujetties à deux types de hiérarchisation qui sont inter-reliés. La hiérarchie horizontale concerne le degré d'autonomie du champ de la production culturelle au sein du champ du pouvoir. Chez Bourdieu, l'autonomie du champ demeure intimement associée à la croyance orthodoxe qui l'anime en ce qui a trait à ce qui constitue une oeuvre d'art: « [...] this belief involves the autonomy of the work from external determinants and an essentialist notion of the absolute value of the work per se » (Bourdieu, 1993: 9). La hiérarchie verticale réfère quant à elle au degré de consécration associé à chacune des positions au sein du champ de la production culturelle. Plus un champ culturel est autonome au sein du plus grand champ du pouvoir, plus la consécration (ou l'octroi de capital symbolique) au sein du champ est importante en ce qui concerne les positions ainsi que les prises de position des agent-e-s. Cette configuration correspond à celle du paradigme de l'art pour l'art au sein duquel l'insuccès économique constitue un signal de succès sur le plan artistique. Conséquemment, plus un champ culturel est hétéronome au sein du plus grand champ du pouvoir, plus la consécration par le marché (c.i.e hors du champ culturel et mesurée par le succès commercial) est importante.

2.2.1.2 Le champ de la production culturelle

Bourdieu (1993) insiste sur le fait que le champ de la production culturelle est dominé par les champs économique et politique, ce qui permet d'apprécier les dynamiques du premier à partir des grandes dynamiques sociales et économiques de l'environnement dans lequel il est encastré à un

certain moment. Il avance que le champ artistique se trouve structuré par des relations objectives (structurelles) entre différentes instances, par exemple les agent-e-s et les institutions. Les institutions sont définies par le rôle qu'elles occupent dans les processus de division du travail de production, de reproduction et de diffusion des biens symboliques (Bourdieu, 1993: 115). Plus précisément, aux instances correspondent des positions organisées hiérarchiquement au sein du champ culturel. À partir de la mobilisation de certaines formes de capital, ces instances s'engagent dans des luttes visant à acquérir davantage de capital symbolique qui garantisse une position dominante. Leur capacité à améliorer leur position dans le champ dépend à la fois de leur héritage (ou leur habitus) et de leur disposition à l'égard du pouvoir, c'est-à-dire leur « volonté de réussir » (Bourdieu, 1998 : 32).

La structure du champ culturel se base sur deux oppositions fondamentales. Premièrement, l'opposition entre le champ de la production restreinte et le champ de la production à large échelle. Pour Bourdieu, ces deux champs renvoient à deux économies, audiences, temporalités distinctes. Deuxièmement, au sein du champ culturel de la production restreinte, auquel s'intéresse l'auteur, la seconde opposition concerne l'avant-garde qui domine le champ et la nouvelle avant-garde qui lui fait compétition pour l'accès à l'autorité en matière des règles du jeu qui animent le champ (Bourdieu, 1993: 53). Le champ culturel de la production restreinte fait intervenir des instances qui sont à la fois compétitrices et consommatrices et ses dynamiques d'ensemble participent à produire et reproduire certains types de producteur·trice·s, de biens et de consommateur·trice·s (Bourdieu, 1993: 121). Bien que la théorie ne soit pas axée sur les dynamiques de stabilisation comme chez Becker (1982), il demeure un certain degré d'isomorphisme au sein du champ qui est expliqué par la domination de certaines instances qui vont chercher à maintenir le statu quo afin de maintenir leur position. Le concept de champ de la production culturelle restreinte, sur lequel s'est érigé le paradigme de l'art pour l'art, est théorisé comme un champ autonome opérant à partir de la loi fondamentale suivante : « l'indépendance à l'égard des pouvoirs économiques et politiques » (Bourdieu, 1998 : 107). L'art pour l'art s'oppose à l'art bourgeois et à l'art social (ou utile), lesquels sont conceptualisés comme étant assujettis à différentes élites, et constitue une « position à faire, dépourvue de tout équivalent dans le champ du pouvoir, et qui pourrait ou devrait ne pas exister » (1998 : 131).

Au sein du champ de production culturelle, la compétition concerne surtout le titre d'autorité en matière de reconnaissance, de consécration et de prestige (Bourdieu, 1993: 7). La question fondamentale concerne donc ce qui constitue une œuvre d'art, ses classifications ainsi que ses frontières (Van Maanen, 2009). Les œuvres sont abordées chez Bourdieu comme des manifestations des dynamiques du champ dans son ensemble (1993: 37). La question de l'accès au statut d'artiste fait conséquemment l'objet de luttes importantes, particulièrement comme ce statut demeure tributaire de dynamiques de régulation normatives sur lesquelles les agent-e-s peuvent agir. Les changements observés sur le plan de la structure du champ présupposent une adéquation entre les changements internes (ex. nouvelle hiérarchisation des normes esthétiques, modification des paramètres permettant d'accéder au champ tels que les connaissances à maîtriser, etc.) et externes à celui-ci (ex. apparition d'audiences qui supportent les nouvelles normes, etc.). En effet,

When the newcomers are not disposed to enter the cycle of simple reproduction, based on recognition of the 'old' by the 'young' - homage, celebration, etc. - and recognition of the 'young' by the 'old' - prefaces, co-optation, consecration, etc. - but bring with them dispositions and position-takings which clash with the prevailing norms of production and the expectations of the field, they cannot succeed without the help of external changes. (Bourdieu, 1993: 57)

Les changements provoqués par les instances visent ainsi l'accaparament et/ou la conservation du capital symbolique. Le capital symbolique regroupe le capital social et/ou le capital culturel. Il se distingue du capital économique car il concerne les dispositions individuelles, les compétences ainsi que les connaissances. En effet, « *symbolic capital* refers to degree of accumulated prestige, celebrity, consecration or honour and is founded on a dialectic of knowledge (*connaissance*) and recognition (*reconnaissance*) » (Bourdieu, 1993: 7). Le capital social renvoie aux ressources qui découlent de la création et du maintien des réseaux de relations sociales qui permettent aux agent-e-s d'améliorer leur position respective au sein du champ. Le capital culturel renvoie aux ressources associées au développement de compétences qui permette l'appréciation des dynamiques et des artefacts culturels. Il peut être intériorisé, c'est-à-dire invisible car acquis à travers des mécanismes de socialisation associées aux institutions de la famille et de l'institution scolaire. Tout comme le capital social, le capital culturel intériorisé n'existe pas sous une forme matérialisée tel que le capital économique.

C'est cette particularité qui rend la valeur de ces deux formes de capital supérieure, du moins au sein du champ de production culturelle, à celle du capital économique qui peut revêtir une forme matérielle à travers l'argent ou certains types de droits tels que les droits de propriété. En effet, la nature de ce type d'autorité étant purement symbolique, elle demeure indépendante de la possession de capital économique. Le capital culturel existe sous trois formes : la forme matérielle (objets, livres, œuvres, etc.), la forme institutionnelle (ex. diplômes et autres signaux de reconnaissance institutionnelle), ainsi que la forme intériorisée (goûts, comportements, connaissances, etc.). Le capital culturel sous la forme d'objet ne procure un avantage aux agent-e-s au sein du champ que s'ils disposent préalablement du capital culturel intériorisé leur permettant d'être en mesure de l'apprécier et de l'instrumentaliser. Quant au capital culturel institutionnel, il peut exister indépendamment du niveau de détention de capital culturel intériorisé à un certain moment, car sa valeur n'est pas liée à un ensemble de caractéristiques endogènes. Évidemment, en théorie chaque forme de capital symbolique peut mener à l'acquisition de capital économique parce qu'elle avantage considérablement la capacité des agent-e-s à occuper une position désirée ainsi que dans leur quête à occuper une position supérieure. Chez Bourdieu, toutes les formes de capital sont inégalement distribuées entre les classes sociales; il faut ainsi départager l'histoire des positions occupées par les artistes, qui sont partiellement déterminées par l'appartenance à une classe sociale particulière, de l'histoire de leurs dispositions, lesquelles, bien que façonnées par les positions, peuvent être modifiées en fonction des changements qui surviennent au sein du champ et conséquemment les façonner elles-mêmes.

Au sein du champ de la production culturelle, le capital symbolique s'incarne principalement à travers la réputation révélée au moins partiellement par les positions occupées par les agent-e-s, lesquelles sont déterminées par leur habitus. Les positions peuvent revêtir des caractéristiques distinctes des agent-e-s qui les occupent. Par exemple, une position dans le champ culturel peut référer au type de production privilégiée ou genre artistique auquel se rattache différents systèmes des possibles en matière de prise de position. Les positions sont organisées hiérarchiquement au sein du champ en fonction du capital symbolique spécifique au champ en général et plus précisément aux agent-e-s ou institutions qui les occupent. La détention de capital symbolique mais aussi économique joue un rôle majeur dans les positions occupées par les agent-e-s, en ce qu'elle permet à ceux-ci de prendre davantage de risques en matière de prise de position. Selon

Bourdieu, ce phénomène revêt une importance majeure lorsqu'une nouvelle avant-garde cherche à détrôner celle qui occupe la position dominante au sein du champ.

2.2.1.3 *L'habitus*

Les liens entre la position et la prise de position se trouvent quant à eux déterminés par les dispositions des agent·e·s, c'est-à-dire leur habitus. L'habitus est défini de la manière suivante:

Habitus can be described as a set of dispositions, and dispositions as permanent structures of perception and evaluation which govern how people act. Bourdieu stresses that the habitus is something 'having transformed into a being'; so that agents are not or hardly aware of it; on the level of identity the individual and his or her habitus coincide. The dispositions active in the habitus are achieved through an implicit or explicit process of education [...]. (Van Maanen, 2009: 58)

L'habitus est une part intégrante du soi. Il est façonné dans le cadre des relations qui prennent place au sein du champ, tout comme il participe à façonner la perception et l'interprétation que se font les agent·e·s du système des possibles. Autrement dit, l'habitus conditionne l'action privilégiée des agent·e·s parce que « [...] the objective probabilities (of economic or symbolic profit, for example) inscribed in the field at a given moment only become operative and active through 'vocations', 'aspirations' and 'expectations', i.e. in so far as they are perceived and appreciated through the schemes of perception and appreciation which constitute a habitus » (Bourdieu, 1998: 64). Dans la théorie du champ de la production culturelle, l'habitus représente le mécanisme permettant à Bourdieu de se distancier d'une posture totalement déterministe parce qu'il détermine un champ des possibles et non un registre précis d'actions. Or, pour Menger (2009), le fait que l'habitus amène les agent·e·s à chercher à expérimenter des situations similaires à celles qui ont été antérieurement connues contribue à ce que ceux-ci reproduisent leurs comportements et participe ainsi à l'isomorphisme du champ. De plus, la théorisation de l'habitus de Bourdieu présuppose que les contacts sociaux sont créés et maintenus entre des individus qui s'identifient ensemble : « actors who are proximate in social space have (more) similar habitus because they are more likely to be interacting with each other, mutually influencing one another and therefore mutually shaping their respective habitus » (Bottero et Crossley, 2011 : 102).

Les apports de Bourdieu (1993; 1998) sur la question du champ de la production culturelle sont primordiaux parce qu'ils permettent de mieux comprendre comment les dynamiques de pouvoir et de domination entre les artistes et les autres agent·e·s du champ participent à structurer le champ. En ce sens, il s'agit d'un cadre moins essentialiste que celui de Becker qui s'intéresse au pouvoir entre des catégories d'acteurs et non entre les individus, et qui s'appuie sur une typologie d'artistes reposant sur leur degré d'intégration au monde de l'art. Cette théorie nous permet d'appréhender la relation que les artistes entretiennent par rapport aux CAA en fonction de la position que les premier·ère·s, en tant qu'agent·e·s, et que les seconds, en tant qu'institutions, occupent et cherchent à occuper au sein du champ. La théorie de Bourdieu (1993) comporte cependant un certain déterminisme, notamment sur le plan de sa conceptualisation de l'intention sur laquelle repose l'action. De plus, en se concentrant sur les relations objectives entre les individus, elle occulte cependant les structures et les dynamiques sociales qui participent à la régulation du champ. Ceci nous pousse à intégrer une troisième et dernière théorie qui nous permet de mieux répondre aux objectifs que nous poursuivons.

2.2.1.4 Application empirique et critique de la théorie

La théorie du champ de la production culturelle de Bourdieu (1993; 1998) constitue une autre théorie incontournable en sociologie de l'art. Elle permet d'analyser les œuvres d'art dans leurs conditions sociales de production, de circulation et de consommation. Comme le soulignent Bottero et Crossley, les concepts de champs culturels et de mondes de l'art ont souvent été présentés comme étant complémentaires : « Bourdieu's emphasis on objective relations is said to neglect the subjective point of view, which Becker attends to, while Becker is criticized for insufficiently locating subjective experience within objective relations, which Bourdieu does » (2011 : 99). Au fil des années, la théorie bourdieusienne a été appliquée à l'étude de différents champs culturels : la scène de la musique au Royaume-Uni (Bottero et Crossley, 2011); le champ médiatique aux États-Unis (Hesmondhalgh, 2006); le champ journalistique (Benson et Neveu, 2005); les champs des musées, de la photographie et de la peinture (Grenfell et Hardy, 2007), etc. Les recherches qualitatives qui mobilisent la théorie bourdieusienne placent généralement l'habitus au cœur du dispositif méthodologique étant donné que ce concept permet de comprendre les règles du jeu et les structures internalisées par les agent·e·s (Spence et al., 2017). C'est

notamment à partir d'une investigation de la manière dont une ou plusieurs formes de capital détenues par les agent·e·s s'expriment et influencent les positions et les prédispositions des agent·e·s que les chercheur·e·s accèdent à une compréhension des dynamiques d'un champ particulier.

En étudiant les goûts en matière de musique, de littérature et de sport des professionnel·le·s de l'audit dans le secteur public et dans le secteur privé en Espagne, Spence et al. (2017) cherchent par exemple à comprendre la manière dont ces préférences extracurriculaires s'expriment dans des rôles occupationnels. Plus spécifiquement, il s'agit d'étudier le caractère fonctionnel des goûts dans la sphère du travail. Leur étude s'intéresse plus spécifiquement à la manière dont le capital culturel internalisé et les goûts participent à la différenciation de ces élites au sein du champ. Les auteur·trice·s mettent en évidence que les goûts des élites du secteur public relèvent davantage de la culture populaire (*low brow*) alors que les goûts des élites du secteur privé sont plus hétérogènes et mêlent des éléments tirés de la culture populaire et de la culture haut de gamme (*high brow*). Leurs résultats montrent que ces goûts s'expriment de manière spécifique dans les rôles professionnels respectifs de ces élites. Chez les professionnel·le·s du secteur public, on observe que leurs prédispositions esthétiques sont homologues à la position qu'ils occupent au sein du champ, suggérant le caractère fonctionnel de leur capital culturel. On y observe une forte valorisation de la culture et de l'éthique du service public, pour lequel on estime que la capacité à mobiliser un large capital culturel constitue un atout important. Chez les professionnel·le·s du secteur privé, le capital symbolique et culturel se trouve beaucoup moins valorisé que le capital économique, et l'étude de leur consommation de biens culturels révèle son caractère instrumental porté vers la progression de carrière.

En raison de son haut niveau d'abstraction, la théorie de Bourdieu (1998) a fait l'objet de critiques qui relèvent généralement des dimensions sous-théorisées de celle-ci. Nous nous concentrerons sur deux principaux éléments de critiques qui sont pertinents pour notre recherche sur l'action stratégique des artistes. Bottero et Crossley (2011) mentionnent ainsi l'impact sous-théorisé des interactions et des relations concrètes dans la structuration du champ constitué. Chez Bourdieu, l'habitus façonne ces dynamiques, mais n'est pas façonné en retour par celles-ci, ce qui constitue une faiblesse de la théorie. Martin (2003) mentionne également que les stratégies des acteurs sont surdéterminées par l'habitus chez Bourdieu (1998), ce qui pose des défis évidents sur le plan de

l'étude des formes de régulation autonome auxquelles se prêtent les acteurs. En comparaison avec le niveau d'abstraction élevé de la théorie bourdieusienne, la théorie des champs d'action stratégique de Fligstein et McAdam (2011) permet de s'intéresser à des sous-champs et à leurs dynamiques collectives. Malgré tout, certaines études se sont appuyées sur les deux théories pour expliquer des phénomènes particuliers. C'est notamment le cas de Spence et al. (2017), qui ont aussi cherché à comprendre comment un épisode de crise peut générer des changements dans la structure d'un champ dès lors que deux élites opérant dans des champs distincts sont dorénavant appelées à s'y rencontrer. Dans leur étude des professionnel·le·s de l'audit des secteurs public et privé mentionnée plus haut, Spence et al. (2017) montrent comment la crise financière de 2008 s'est traduite par l'adoption de mesures d'austérité et de vastes mouvements de privatisation de l'économie qui ont appelé les premier·ère·s à devoir défendre leur position d'élites vis-à-vis des second·e·s dès lors que ceux-ci intégraient de plus en plus leur champ. Leur mobilisation de la théorisation du champ de Bourdieu (1998) et de celle de Fligstein et McAdam (2011) montre comment la transformation des significations partagées sur lesquelles se fonde l'action concertée des groupes d'acteurs au sein du champ se répercutent sur la structure de celui-ci, et notamment sur la distribution des positions et du pouvoir des élites.

2.2.3 La théorie des champs d'action stratégique de Fligstein et McAdam (2011)

Fligstein et McAdam (2011) ont développé une théorie unifiée du champ qui relève davantage de la tradition sociologique américaine, et notamment du courant interactionniste. Leur théorie puise dans l'héritage des théories des organisations et des mouvements sociaux et s'inscrit dans le courant du nouvel institutionnalisme. L'objectif de leur théorie est d'expliquer la structure, ainsi que les sources de changement et de stabilité au sein de la vie institutionnelle moderne (Fligstein et McAdam, 2011 : 2). Pour Fligstein et McAdam (2011), les champs d'action stratégiques constituent les unités fondamentales de l'action collective. Ils définissent leur concept comme « [...] a meso-level social order where actors (who can be individual or collective) interact with knowledge of one another under a set of common understandings about the purposes of the field, the relationships in the field (including who has power and why) and the field's rules » (2011 : 3). Les frontières du champ ne sont donc pas figées. Elles évoluent en fonction de la situation alors que les groupes d'acteurs qui composent le champ identifient de nouveaux enjeux qui leur

apparaissent primordiaux. Étant donné que tous les acteurs collectifs (ex. les familles, les organisations, les mouvements sociaux, etc.) sont eux-mêmes constitués de champs, les auteurs comparent les champs d'action stratégique à des poupées russes (Fligstein et McAdam, 2011 : 3).

La théorie des champs d'action stratégiques s'intéresse aux interactions et aux transactions entre les groupes d'acteurs au sein des champs d'action stratégique, alors qu'en comparaison, la théorie bourdieusienne s'intéresse davantage aux effets de celles-ci (Christin et Blanchard, 2014 : 8). L'une des principales différences que l'on peut noter entre ces deux théorisations a trait à la nature contentieuse du champ d'action stratégique. Les auteurs avancent que comparativement au courant néo-institutionnaliste, leur théorie ne conçoit pas le changement comme étant rare ni comme résultat du hasard :

In contrast, for us, there is constant jockeying going on in fields as a result of their contentious nature. Actors make moves and other actors have to interpret them, consider their options, and act. Actors who are both more and less powerful are constantly making adjustments to the conditions in the field given their position and the actions of others. This leaves great latitude for the possibility of piecemeal change in the positions that actors occupy. Even in "settled times," less powerful actors can learn how to take what the system will give them and improve their positions in the field. (Fligstein et McAdam, 2011: 5)

En dépit de différences fondamentales observées au niveau de la routinisation et de la reproduction au sein du champ, les théories de Bourdieu (1993) et de Fligstein et McAdam (2011) partagent néanmoins des dimensions communes. Celles-ci incluent l'emphase mise par les deux théories sur les relations de pouvoir entre des acteurs occupant des positions hiérarchisées en tant que moteurs de la structuration du champ. Dans la théorie des champs d'action stratégique, les acteurs appartiennent à des groupes qui sont déterminés en fonction de leur rôle de titulaires ou de compétiteurs, une modélisation typique des théories sur les mouvements sociaux. Alors que le premier groupe réfère aux acteurs dominants qui cherchent à conserver leur place au sein du champ, le deuxième groupe réfère aux acteurs qui, à un moment donné, vont tenter d'orienter l'action sociale de manière à améliorer leur place dans le champ. Les groupes d'acteurs ont des intérêts et poursuivent des buts qui leur sont propres mais collectivement définis.

Leurs registres d'action stratégique demeurent contingents aux ressources et aux contraintes de l'environnement dans lequel les acteurs se trouvent. Tout comme chez Bourdieu (1993), la

théorisation du champ d'action stratégique définit ce dernier comme étant encastré dans un réseau de champs sur le plan de l'environnement macro. Pour Fligstein et McAdam (2011), la stabilité comme la crise dans la structure du champ doivent être abordés comme des processus qui peuvent être tant dus à ses dynamiques externes qu'à ses dynamiques internes.

2.2.3.1 Les dynamiques externes

L'une des dimensions analytiques de la théorie de Fligstein et McAdam (2011) concerne l'encastrement du champ d'action stratégique dans d'autres champs d'action stratégiques entre lesquels des relations se déploient. La nature de leurs relations varie en fonction de trois axes. Le premier axe concerne la proximité versus la distance entre deux champs. Un champ d'action stratégique plus distant sera moins influençable par l'environnement externe et vice versa. Le deuxième axe concerne la dépendance versus l'indépendance du champ vis-à-vis de son environnement. Le degré de dépendance est déterminé par différentes dynamiques légales, bureaucratiques ou politiques. Lorsque les champs sont interdépendants, ils sont davantage susceptibles de s'influencer l'un et l'autre. Finalement, le troisième axe a trait au champ d'action stratégique étatique ou non étatique. Comme le soulignent Fligstein et McAdam (2011 : 19), les champs étatiques disposent d'un pouvoir généralement inégalable à affecter les champs non étatiques. Selon leur théorie, les chocs externes ne sont pas dus au hasard, mais constituent des dynamiques qui servent à déstabiliser un ou plusieurs champs. Le changement survient généralement à l'occasion de chocs externes, bien que les dynamiques internes du champ puissent y participer.

2.2.3.2 Les dynamiques internes

Un champ d'action stratégique est constitué de trois acteurs : les titulaires, les compétiteurs et l'unité de gouvernance interne. En tant qu'acteurs dominants, les premiers influencent de manière plus importante les règles du champ qui structurent les interactions. Les règles servent à établir qui obtient quoi (Fligstein et McAdam, 2011 : 4). Les titulaires disposent de davantage de ressources, qui peuvent être d'ordre économique, symbolique, politique ou existentiel. Les ressources d'ordre existentiel concernent les croyances, les identités et la moralité des acteurs, ainsi que la manière

dont ces éléments les amènent à donner un sens aux réalités qu'ils rencontrent (Fligstein et McAdam, 2011 : 2). Pour les auteurs, l'appartenance à un champ relève davantage de dynamiques subjectives que de dynamiques objectives.

Au sein du champ, les titulaires tentent de conserver leur position. Pour ce faire, ils peuvent faire usage de différentes tactiques. La première consiste à mettre sur pied une unité de gouvernance interne (comité, association, etc.). La fonction de cet acteur est d'assurer le bon fonctionnement et la reproduction de l'ordre social du champ. Selon Fligstein et McAdam (2011 : 6), l'unité de gouvernance (re)produit les intérêts dominants des titulaires. En servant à maintenir le statu quo, elle constitue une force conservatrice en période de crise. La seconde tactique que les titulaires peuvent adopter est d'influencer le cadrage des enjeux et des actions de manière à s'assurer qu'ils favorisent leurs intérêts. La troisième tactique consiste à mobiliser des compétences sociales spécifiques. Chez Fligstein et McAdam (2011; 2012), la capacité des acteurs à induire des formes de coopération, laquelle est distribuée inégalement dans la société, est définie comme une compétence sociale :

Social skill is the ability to take the role of the other in the service of cooperative behavior. People deploy social skill as part of a collaborative meaning-making project. They do so with a mix of motives. They might materially gain from their actions directly, and this could well be one of their core motives. But collaborating in the creation of a social order is an inherently satisfying endeavor. (Fligstein et McAdam, 2012: 3)

Puisant dans l'héritage de la sociologie interactionniste, Fligstein (2008) conçoit l'action stratégique comme reposant sur la capacité cognitive des acteurs à porter attention aux autres, à évaluer leurs intentions, ainsi qu'à cadrer conséquemment leurs actions dans le cadre des interactions qui leur permettent de conserver ou d'améliorer leur position au sein du contexte local. Référant à ce contexte local comme à un champ, les acteurs qui s'y trouvent disposent donc de ressources différentes et doivent interagir - ainsi que collaborer- en orientant leur comportement en fonction de celui des autres. Le répertoire d'action des acteurs est ainsi contingent à la situation, à la position qu'ils occupent au sein du champ et à leurs perceptions :

The reactions of more and less powerful actors to the actions of others thus reflect their social position in the field and their interpretation will reflect how someone in their position who perceives the actions of others as directed at "people like them" will react.

Their reactions to those actions will be drawn from the repertoire of behaviors that they can mobilize under the rules in reaction to others given their position in the field. (Fligstein et McAdam, 2011: 4).

Pour Fligstein et McAdam (2012), le comportement des acteurs est tributaire d'une compréhension culturelle du champ dans son ensemble et est sujet à évoluer étant donné que les capacités cognitives des acteurs leur permettent d'interpréter et d'anticiper le comportement des autres et que ces processus les influencent dans leur choix de registre d'action à privilégier. Par exemple, les auteurs rejettent le postulat bourdieusien selon lequel les acteurs connaissent ce qui est en jeu au sein du champ. Fligstein et McAdam avancent ainsi: « [...] actors understand what tactics are possible, legitimate, and interpretable for each of the roles in the field. This is different from knowing what is generally at stake. It reflects the cultural understanding of what moves make sense as interaction in the field plays out » (2011: 4). Bref, c'est le cadre interprétatif des individus qui les amènent à pouvoir donner un sens à leurs actions ainsi qu'à celles des autres et non pas une forme de socialisation qui agit à titre de conditionnement. De cette manière, les individus ne font pas que reproduire des comportements similaires parce que leur socialisation les amènerait à privilégier uniquement des expériences connues.

Les choix stratégiques des acteurs demeurent influencés par l'état du champ, c'est-à-dire si celui-ci est en émergence, stable ou en crise (Fligstein, 1997: 398). Il s'ensuit que la compétence sociale stratégique repose sur la connaissance de deux facteurs, soit l'état courant du champ organisationnel et la place qu'occupent les acteurs au sein de ce champ, ainsi que les registres d'actions stratégiques qui revêtent un sens collectivement construit et partagé à ce moment et dans cet espace. Les registres d'actions stratégiques peuvent être de diverses natures. Fligstein (1997) en énumère plusieurs: l'exercice de l'autorité directe, la capacité à imposer un agenda particulier aux autres acteurs, le cadrage de l'action de manière à satisfaire ses propres intérêts, exploiter les ressources du système, négocier, agir à titre d'intermédiaire entre des groupes pour accéder à de l'information, entretenir une ambiguïté en ce qui a trait aux préférences individuelles, etc. Les tactiques qui seront choisies par les acteurs dépendent de deux facteurs, soit leur position relative au sein du champ, mais également le niveau d'organisation du champ. Dans les champs fortement institutionnalisés, les acteurs sont regroupés en groupes dominants ou dominés, témoignant de la dimension collective de l'action stratégique.

2.2.3.3 Application empirique et critique de la théorie

À l'instar de la théorie de Becker (1982), la théorie des champs d'action stratégique de Fligstein et McAdam (2011) se caractérise par un fort relativisme qui lui permet l'étude d'ordres sociaux variés. La théorie de Fligstein et McAdam (2011; 2012) a souvent été utilisée dans le but d'expliquer les transformations dans la structure d'un ou de plusieurs champs d'action stratégique alors que le redéploiement de registres d'action stratégique des acteurs se traduit par une redistribution des ressources de pouvoir entre ceux-ci. Cette théorie permet d'identifier et d'expliquer, d'un point de vue historique, les phénomènes institutionnels, politiques, économiques et sociaux sur lesquels reposent l'émergence, la stabilisation, de la crise et du déclin d'un champ d'action stratégique.

Parmi les cas empiriques étudiés par Fligstein et McAdam eux-mêmes dans leur ouvrage *A Theory of Fields* (2012), on retrouve autant l'émergence et le déclin de l'industrie du courtage hypothécaire que le mouvement pour les droits civiques dans le sud des États-Unis. Goldstone et Useem (2012) donnent également plusieurs exemples de champs pouvant en théorie être étudiés à l'aune des contributions de Fligstein et McAdam (2011), tout en soulignant que ces ordres se caractérisent par d'importantes différences qui ont trait à leurs hiérarchies sociales, à leur raison d'être, à leur composition, aux structures de contrôle qui les composent, etc. : prisons, universités, entreprises, un club de collectionneurs de timbres, etc. Alors que certains champs sont structurés par leurs membres, d'autres sont structurés par les règles de la compétition, et d'autres encore par des institutions, c'est-à-dire par des règles durables et difficiles à changer qui sont formalisées et appliquées par des entités légales qui en sont chargées. Ces dynamiques ont un effet sur la longévité et les règles d'opération des champs.

Tout comme chez Becker (1982), cette théorie n'offre pas un cadre d'analyse systématique qui permet de comparer les ordres sociaux les uns aux autres, bien que des chercheurs comme Parker et Corte (2017) l'aient mobilisée pour comparer la structure et les dynamiques des cercles artistiques et scientifiques. Pour Minkoff, « the primary contribution is that the work reflects a sustained effort to theorize the meso-level social orders that structure much of our daily lives without skirting the question of the micro foundations of social action or the macrolevel constraints that ultimately provide the resources and opportunities for social stability and change » (2014:

1201). Pour Pettinicchio (2013), cette théorie offre des outils conceptuels pertinents pour étudier les relations entre l'action stratégique exprimée sur le plan micro et le contexte qui facilite celle-ci sur le plan macro. Plus précisément, elle amène les chercheur·e·s à s'intéresser à la logique du champ, aux ressources qui peuvent y être mobilisées, au degré de contrôle social attribué aux gardien·ne·s des ressources du champ (ou aux *gatekeepers*), ainsi qu'aux contraintes structurelles qui s'imposent aux acteurs et qui limitent les possibilités d'instiguer des formes de changement au sein du champ en question.

La théorie de Fligstein et McAdam (2011) a fait l'objet de critiques qui sont importantes à prendre en compte au regard de cette thèse. Par exemple, pour Goldstone et Useem (2012), la théorie échoue à conceptualiser la manière dont le contexte historique, les institutions, ainsi que les valeurs et les identités des acteurs façonnent les champs d'action stratégique. Les auteurs mentionnent que la théorie accorde trop d'importance à la configuration « géométrique » des titulaires et des compétiteurs au sein du champ, une conceptualisation rigide qui oblitère selon eux les luttes internes qui façonnent chacun de ces groupes. Pour Goldstone et Useem (2012), la stabilité du champ n'est pas à interpréter comme le résultat de structures de rôles données, mais bien comme le résultat du soutien institutionnel à ces structures de rôles. Finalement, la conceptualisation des unités de gouvernance dans la théorie de Fligstein et McAdam (2012) laisse de côté les unités étatiques de gouvernance qui sont actives dans n'importe quel champ. Les institutions gouvernementales poursuivent en effet des objectifs et des priorités qui leur sont propres, et qui sont sujettes à différer de ceux des unités de gouvernance mises sur pied par les groupes titulaires.

2.3 Agencement des théories par rapport à l'objet de recherche

Le tableau suivant récapitule les outils conceptuels centraux de chacune des théories, ainsi que rappelle leur utilité pour cette recherche.

Tableau 1 : Présentation succincte des théories mobilisées et de leurs dimensions centrales

Théorie	Postulats centraux	Outils conceptuels
<p>Les mondes de l'art (H. S. Becker)</p>	<p>Les mondes de l'art sont des réseaux conventionnés de production où interviennent des acteurs interdépendants qui doivent coopérer dans l'action</p> <p>Emphase sur les réseaux, les conventions et les ressources</p> <p>Les réseaux se caractérisent par des hiérarchies artistiques</p> <p>Les conflits concernent les conventions et leur légitimité</p>	<p>La production artistique est une activité collective et ordinaire</p> <p>Division du travail au sein des réseaux de coopération</p> <p>Les normes et les conventions comme mécanismes stabilisateurs des mondes de l'art</p>
<p>Le champ de la production culturelle (P. Bourdieu)</p>	<p>Le champ est un champ de forces et un champ de luttes entre des acteurs qui cherchent à améliorer ou à défendre leur position</p> <p>Encastrément du champ dans le champ du pouvoir</p> <p>Structure du champ déterminée par les relations objectives, c.i.e par la proximité d'une position en relation avec différentes formes de capital (économique et symbolique)</p> <p>Les positions et prises de position des acteurs sont déterminées par l'habitus des agent-e-s</p>	<p>Encastrément</p> <p>Conceptualisation de l'action stratégique déterminée par l'habitus des acteurs, intégrant leurs croyances, leurs valeurs, leurs identités, etc.</p> <p>La proximité des acteurs dans un espace social entraîne la formation d'habitus similaires</p> <p>La production de conventions fait l'objet de luttes car elle ouvre la voie à la reconnaissance et au prestige</p>

<p>Les champs d'action stratégique (N. Fligstein et R. McAdam)</p>	<p>Les champs sont des ordres sociaux méso et les unités fondamentales de l'action collective</p> <p>Encastrement du champ dans un système de champs</p> <p>Intégration d'un nouvel acteur (unité de gouvernance) qui agit comme force conservatrice au service du statu quo</p> <p>La compétence sociale, en tant que capacité à induire des formes de coopération, est une ressource de pouvoir au sein du champ</p> <p>L'action stratégique fait intervenir les capacités cognitives des acteurs à porter attention aux autres et à anticiper leurs comportements</p>	<p>Encastrement</p> <p>Influence des unités de gouvernance dans la régulation du travail d'artiste</p> <p>Les habiletés sociales et relationnelles sont des ressources de pouvoir des acteurs</p> <p>Conceptualisation de l'action stratégique qui intègre l'identité, les capacités cognitives et la culture des acteurs</p>
--------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Bien que chaque CAA constitue un ordre local et donc un champ d'action stratégique, cette thèse s'intéresse à produire de nouvelles connaissances se rapportant au champ culturel plus globalement et à l'impact des effets de réseaux qui lui sont sous-jacents sur la précarité et l'action stratégique menée par les artistes. Nous nous intéressons au champ culturel à travers l'étude des relations de pouvoir qui sous-tendent les interactions entre les différents acteurs qui concourent à la réalisation des œuvres d'art. Il s'agit de chercher à comprendre comment ces interactions génèrent à la fois des ressources et des formes de précarité pour les artistes et pour les CAA, ainsi qu'aux manières dont ces dynamiques façonnent et sont façonnées par l'action stratégique que ces acteurs mènent pour améliorer leurs conditions de travail. Notre cadre théorique nous amène ainsi à voir comment les registres d'action stratégique des acteurs expriment à la fois leurs positions au sein du champ, mais également leurs intentions. La littérature présentée dans le chapitre I met en évidence que les

artistes poursuivent des objectifs et s'engagent dans l'action en fonction d'un cadrage spécifique de leur métier qui les amène à valoriser différentes facettes de leur travail plutôt que d'autres. Dans cette recherche, nous nous intéressons donc à mieux comprendre le sens que revêt la précarité aux yeux des artistes, ainsi que la manière dont celui-ci conditionne sans toutefois déterminer leurs registres d'action stratégique. Comme le souligne Menger (2001), en circulant sur les marchés du travail artistique, para et extra-artistique, les artistes se voient tantôt comme des acteurs sociaux, comme des professionnel-le-s ou comme des entrepreneur-e-s (Umney, 2016). Ces représentations sont façonnées par leur appartenance à des groupes sociaux auxquels iels s'identifient et sont ainsi constitutives de leur habitus. Nous investiguons donc les façons dont les CAA participent aux stratégies d'amélioration du travail développées par les artistes à partir d'un angle qui tient compte de leurs ressources et de leurs contraintes organisationnelles, mais également des dynamiques relationnelles par lesquelles ils sont sujets à influencer les schémas de représentation des artistes vis-à-vis de la précarité de leur travail, de la signification que revêt l'exercice d'un métier d'artiste, de la légitimité des ressources qui s'offrent à elleux, etc.

La section suivante présente le devis méthodologique que nous mobilisons pour éclairer notre objet de recherche.

Chapitre III: Méthodologie

Ce chapitre présente le devis méthodologique de nature exploratoire que nous avons développé dans le but d'explorer empiriquement notre terrain de recherche à partir de quatre propositions analytiques. La première section présente celles-ci. La deuxième section présente le devis de recherche.

3.1 Problématique de recherche, cadre opératoire et propositions analytiques de recherche

Cette recherche s'intéresse aux stratégies d'amélioration du travail développées par les artistes et aux manières dont les CAA y participent. Le fait que l'action stratégique comporte toujours une importante part d'indétermination nous amènent à privilégier une approche méthodologique qui mêle induction et déduction. Loin de constituer une faiblesse du dispositif méthodologique, reconnaître que l'accès à la connaissance passe à la fois par l'induction et la déduction est emblématique du paradigme pragmatiste en méthodologie de la recherche en sciences sociales (Fortin, 2010; Bédard, 2014). Si le courant pragmatiste comprend différentes écoles de pensée, il se caractérise avant tout par un souci pour l'étude concrète des phénomènes sociaux.

Les devis de recherche exploratoires amènent le ou la chercheur·e à prendre en considération que sa rationalité demeure limitée, et que conséquemment l'accès à la connaissance ne peut se réaliser qu'à travers l'acceptation du rôle complémentaire que joue son intuition dans la construction des enjeux et des problématiques qui constituent la réalité étudiée. Il s'agit donc d'opter pour une approche où l'on accède à celle-ci à partir de ce que l'investigation du terrain de recherche révèle à un certain moment et dans un certain contexte.

Cette approche sous-entend l'acceptation d'une potentielle révision continue de l'objet de recherche ainsi que des grandes propositions qui le sous-tendent suivant un processus itératif. Plutôt que de rechercher à répondre à la question de recherche en testant un ensemble d'hypothèses rigoureusement établi à partir d'une série d'indicateurs, il s'agit de chercher à comprendre un phénomène en se laissant guider par de larges propositions analytiques, lesquelles peuvent se

transformer au courant de l'investigation du terrain de recherche. La revue de littérature présentée dans le chapitre I, ainsi que le cadre théorique présenté dans le chapitre II, ont servi de matériel de construction de notre problématique de recherche, de notre cadre opératoire, ainsi que de nos propositions analytiques.

3.1.1 Problématique de recherche

L'émergence du champ culturel que nous étudions est intimement liée à l'action gouvernementale, et notamment aux politiques culturelles de l'époque qui ont permis aux artistes, à leurs collectifs et à leurs unités de gouvernance de se doter de ressources qui sont essentielles aux activités constitutives du travail artistique : recherche, production, diffusion, promotion, etc. Comme l'a mise en relief la revue de littérature qui a été présentée dans le chapitre I, l'étude des événements historiques qui ont permis l'émergence du champ culturel montre son fort degré d'encastrement dans le champ étatique. Si les artistes, leurs collectifs, les associations professionnelles et les institutions culturelles participent dans une certaine mesure à la définition des règles du jeu, l'analyse historique des conditions historiques d'émergence du monde de l'art montre que l'influence de l'État sur le capital économique et symbolique des artistes et des organismes culturels dans le réseau subventionné est très forte. L'État détient en effet une grande influence sur les priorités stratégiques des conseils des arts qui financent les artistes et les organismes artistiques et qui participent ainsi à leur consécration. Au sein du champ culturel, les conseils des arts agissent à titre les unités étatiques de gouvernance servant à (re)produire dans une mesure importante les intérêts et les priorités portés par l'État. Ces unités étatiques de gouvernance sont sujettes à entrer en conflit avec les unités de gouvernance internes du monde de l'art actuel, et notamment avec le RAAV et avec le RCAAQ. Ceci est dû au fait que la pérennité du champ culturel que nous étudions et des institutions qui le composent dépend du financement étatique. Or, l'arrimage des pratiques artistiques et des activités menées par les CAA aux priorités étatiques peut non seulement être difficile à opérer lorsque celles-ci changent, mais également s'inscrire en opposition avec les idéaux de liberté, d'auto-détermination et d'autonomie portés par les artistes et les CAA.

Notre recherche s'intéresse à mieux comprendre comment l'institutionnalisation des CAA a conduit à une transformation des rôles et des fonctions que ces organismes jouent auprès des communautés d'artistes. Alors que les CAA visaient jadis à offrir des espaces à des artistes non-

intégré·e·s au monde de l'art et engagé·e·s dans des pratiques expérimentales, leur accession à titre d'institutions dominantes dans le champ de l'art actuel a différentes conséquences sur leur rôle dans le déploiement des carrières d'artistes. Le fait que les centres soient supportés dans le cadre du système de financement public à trois paliers les amène à être évalués à partir des mêmes critères d'excellence et de mérite qui s'adosent aux priorités stratégiques des conseils des arts et qui sont constamment (ré)interprétés à la lumière des nouveaux enjeux du moment. La grande relation de proximité des CAA vis-à-vis de l'État les rend également particulièrement vulnérables aux orientations idéologiques des politiques culturelles. Tel que le souligne Bédard (2014), la situation en matière de soutien public aux artistes a bien changé depuis le début des années 1990, entraînant de nouvelles pressions de nature économique sur les artistes qui ont une influence sur leurs capacités à influencer le cours de l'action. Selon elle, « les communautés artistiques, appauvries par les politiques économiques d'austérité des dernières décennies, qui touchent d'abord les dépenses « non essentielles » comme l'aide aux artistes, sont plutôt occupées à revendiquer et à protéger les dernières parts d'argent public qui continuent de leur être allouées » (2014: 80). Pour St-Pierre (2003), les politiques culturelles du Québec se caractérisent par une nouvelle orientation néolibérale dès la fin des années 1980. Cette période se caractérise par un rapprochement des sphères culturelle et économique, le gouvernement effectuant la promotion des retombées économiques de la culture ainsi que de l'importance des emplois culturels. Nous désirons donc étudier le champ de l'art actuel afin de mieux comprendre comment ces dynamiques sont sujettes à transformer les manières dont les CAA appuient les artistes dans le développement de stratégies dédiées à l'amélioration de leurs conditions de travail.

L'une des grandes intuitions qui guident cette recherche est que la trajectoire qu'ont connu les CAA influence leurs propres registres d'action stratégique, mais également la manière dont les artistes se saisissent de ces institutions par et pour eux. Nous croyons que ce déplacement provoque l'apparition de nouveaux besoins, mais également de nouvelles possibilités au sein des communautés artistiques marquées par la précarité. En réponse à ces changements, de nouvelles initiatives menées par les artistes sont-elles susceptibles apparaître ? Existe-t-il des stratégies dédiées à l'amélioration des conditions de travail qui sont mises sur pied et/ou déployées en-dehors des canaux traditionnels dont les CAA sont aujourd'hui emblématiques ? Si oui, quelles sont les

raisons qui expliquent cette prise de distance vis-à-vis des CAA et comment celle-ci s’opère-t-elle concrètement ?

3.1.2 Cadre opératoire de la recherche

Le tableau suivant présente le cadre opératoire sur lequel s’appuie cette recherche.

Tableau 2 : Cadre opératoire de la recherche

Dimension investiguée	Facettes de la dimension	Indicateurs
Environnement institutionnel	Mécanismes traditionnels de régulation	Loi sur le statut professionnel de l’artiste (S.32-01), accès à la représentation collective, politiques culturelles, système de financement public des arts et de la culture
	Mécanismes non-traditionnels de régulation	Normes, travail informel, réseaux sociaux
Précarité du travail	Précarité subie	Précarité des revenus, accès limité à la protection sociale, épuisement professionnel et autres problèmes de santé liés au travail
	Précarité choisie	Affirmation de nouvelles manières d’être et de faire
Schémas de représentation des acteurs	Habitus (héritage)	Croyances, valeurs, identités, prédispositions
	Habitus (projection)	Objectifs, dispositions
Ressources de pouvoir des acteurs	Artistes	Ressources économiques et symboliques, compétences cognitives et sociales

	CAA	Ressources économiques et symboliques
Soutien des CAA	Soutien instrumental	Progression de carrière
	Soutien communautaire	Appartenance
Registres d'action stratégique des artistes	Rationalité instrumentale	Progression de carrière/reconnaissance
	Rationalité expressive	Autonomie, inscription du travail dans le tissu social, affirmation de nouvelles manières d'être et de faire

3.1.3 Propositions analytiques

À partir des deux premiers chapitres, nous avons développé les propositions analytiques suivantes :

Proposition 1. Le haut degré d'encastrement du champ culturel dans le champ étatique façonne les positions et les prédispositions des acteurs. En influençant les ressources et les contraintes qui s'imposent à eux ainsi que les objectifs qu'ils poursuivent, ces dynamiques façonnent les stratégies d'amélioration du travail dans lesquelles ils seront portés à s'engager et entraînent des effets différenciés sur leur précarité.

Nous nous attendons à ce que l'environnement institutionnel du monde de l'art influence les positions occupées par les artistes et les CAA en fonction des orientations stratégiques des institutions. Étant donné que l'orientation relativement récente des institutions vers le soutien aux artistes dit·e·s issu·e·s de la diversité vise à répondre à des enjeux de discrimination qui perdurent toujours (DAM, 2018; CAM, 2019), nous nous attendons à ce que les positions occupées par les artistes au sein du champ soient façonnées par des facteurs sociaux tels que le genre et la race, ou, dans le cas des CAA, par l'action stratégique qu'ils mènent auprès de ces groupes. Les conditions historiques ayant permis l'émergence du champ culturel et les valeurs portées par le système de soutien sociohistorique aux arts et à la culture pourraient aussi avoir un impact sur les prédispositions des artistes et des CAA, en les amenant notamment à valoriser davantage les dimensions expressives de leur travail par rapport à ses dimensions instrumentales (Bédard, 2014). Dans ce contexte, nous nous attendons à ce que le capital symbolique et le capital culturel, ainsi

que les capacités sociales et cognitives, soient rapportés comme des ressources plus importantes que le capital économique aux yeux des artistes. Ce type de prédisposition est sujet à influencer les stratégies dans lesquelles sont susceptibles de s'engager les acteurs que nous étudions, par exemple en les amenant à éviter de s'engager dans des stratégies tournées vers le marché telle que l'entrepreneuriat artistique (Bédard, 2014; Karttunen, 2019). Ces dynamiques devraient cependant générer certaines tensions vis-à-vis de la nécessité des artistes et des CAA d'accéder à du capital économique pour pouvoir maintenir leur pratique et leurs activités.

Proposition 2. Les registres d'action stratégique des acteurs s'appuient sur normes et des conventions qui agissent à titre de mécanismes stabilisateurs dans le monde de l'art. Les normes et les conventions sont collectivement reproduites et permettent de légitimer les actions menées par les acteurs.

Nous attendons à ce que le degré d'intégration des artistes au monde de l'art influence le type de stratégies dans lesquelles ils vont s'engager. Ce degré d'intégration influence leurs positions et leur habitus au sein du monde de l'art. Nous nous attendons à ce que les artistes qui sont intégré·e·s au monde de l'art s'engagent dans le développement de stratégies qui sont perçues comme étant légitimes par leurs pairs. Pour cette raison, nous nous attendons aussi à ce que ces artistes s'écartent peu des normes et des conventions du milieu de manière à maintenir ou à améliorer leur réputation. En raison de la place centrale qu'occupent les CAA dans le monde de l'art, nous nous attendons à ce que ceux-ci participent activement à la reproduction de cette légitimité en contribuant à façonner les normes et les conventions dominantes dans le milieu. À l'inverse, les stratégies développées par les artistes qui ne sont pas intégré·e·s au monde de l'art devraient se caractériser par une plus grande distance vis-à-vis des normes dominantes.

Propositions 3. Les registres d'action stratégique ne sont pas surdéterminés par l'habitus des acteurs. En s'engageant dans l'action, les acteurs transforment autant le champ que les objectifs qu'ils poursuivent.

En raison du fort attachement des artistes aux dimensions expressives de leur travail, nous nous attendons à ce que les registres d'action stratégique des artistes se déploient non pas uniquement dans le but d'améliorer les positions qu'ils occupent au sein du champ, mais également de provoquer des changements en faveur d'une valorisation de leur travail dans la société, et que ces

processus de transformation orientent en retour leurs actions. Autrement dit, nous nous attendons à ce que les stratégies des acteurs ne soient pas surdéterminées par leur habitus, et qu'elles soient sujettes à être révisées au gré des changements qui surviennent au sein du champ qu'ils contribuent eux-mêmes à générer.

Cette recherche poursuit ainsi quatre sous-objectifs :

Objectif 1. Cerner les sources de précarité identifiées par les artistes sur le plan de leurs conditions de travail à partir de leur expérience dans le monde de l'art actuel montréalais.

Objectif 2. Comprendre quelle est la place qu'occupent les CAA dans le monde des arts visuels et dans le déploiement de la carrière des artistes à partir de l'étude des ressources et des contraintes qu'ils offrent aux communautés d'artistes.

Objectif 3. Identifier les stratégies développées par les artistes dans le but explicite ou implicite d'améliorer leurs conditions de travail afin d'en établir une typologie.

Objectif 4. Comprendre les manières dont les CAA, en tant que projet politique et en tant que diffuseurs, participent aux stratégies d'amélioration du travail d'artiste.

Nous adoptons dans le cadre de cette analyse une posture compréhensive à l'égard de la manière dont le sujet – l'artiste – expérimente et accorde une signification à la précarité de son travail. L'intérêt d'étudier les stratégies développées par les artistes visant à améliorer leurs conditions de travail à partir de leur propre interprétation de la précarité du travail s'est révélé dans le cadre de la réalisation d'un autre projet de recherche (Barré et Dubuc, 2018). Interrogé·e·s sur les dimensions plurielles de leur travail et sur ses conditions objectives, les artistes ont vivement rejeté l'emploi du qualificatif « précaire » pour plutôt mettre en lumière les dimensions de « l'inconstance » et de « l'usure » (Barré, 2019; 2020). La situation socio-économique et professionnelle de ces artistes montrait pourtant, à différents degrés, la prévalence de plusieurs indicateurs de précarité tels que des revenus de création largement insuffisants pour palier à leurs besoins de base, un accès inégal et intermittent à des offres de travail, des difficultés d'accès à la protection sociale, une exposition à différentes formes de harcèlement en milieu de travail, etc. Tel que mentionné par Flyvbjerg (2001: 32), il s'ensuit que le ou la chercheur·e doit porter une attention particulière à ce à quoi Giddens (1982) réfère comme un processus de double herméneutique.

D'un côté, il s'agit d'accorder une attention particulière à l'interprétation que se font les acteurs, ici les artistes en arts visuels, des vecteurs de précarité qu'ils rencontrent sur le marché du travail afin de comprendre les schémas de représentation sur lesquels se fonde l'action stratégique dédiée à l'amélioration des conditions de travail. D'un autre côté, il s'agit de se montrer conscient-e que ce processus demeure lui-même guidé par les propres interprétations que se fait le ou la chercheur-e de ces problématiques dans un contexte particulier. En effet, « just as the people studied are part of a context, research itself also constitutes a context, and the researchers are a part of it. The researchers' self-understanding and concepts do not exist in a vacuum, but must be understood in relation to this context. Context both determines and is determined by the researchers' self-understanding » (Flyvbjerg, 2001: 33). Ce constat souligne l'un des défis qui accompagnent toute approche qualitative de nature interprétativiste, c'est-à-dire le risque que le dispositif méthodologique contienne un ou plusieurs biais cognitifs chez le ou la chercheur-e. Sans qu'il n'existe de garantie totale à l'évitement de toute forme de biais de la part de celui-ci, il s'agit alors de demeurer vigilant-e dans l'adoption d'une posture la plus ouverte et la plus dénuée de formes d'a priori lorsque vient le temps d'intégrer le terrain de recherche.

L'observation de ce phénomène se rapportant au rejet, par les artistes, de l'étiquette « précaire » pour caractériser leur travail, a donc influencé de manière importante l'angle méthodologique privilégié ici. En effet, nous avons tenu à nous dégager d'une posture positiviste où l'expérience des acteurs du monde de l'art serait omise au profit de la prédétermination des indicateurs de précarité. Cette posture risquait, à nos yeux, de reproduire une approche essentialiste de la précarité où celle-ci est de plus en plus utilisée comme une boîte noire référant aux processus postfordistes de flexibilisation de l'emploi et du travail. Or, le travail atypique recouvre une pluralité de réalités auxquelles sont associés différents degrés de précarité. Non seulement ceux-ci varient entre ces catégories d'emploi, mais il varie également au sein de celles-ci, c'est-à-dire d'un individu à l'autre, en fonction de divers paramètres individuels (âge, genre, statut de minorité visible, revenus, accès à un réseau familial, etc.). Cette thèse aspire donc à la compréhension, ainsi que, dans une certaine mesure, à l'explication de ces phénomènes sociaux à partir d'une approche holistique et globale et non à les expliquer à partir d'une démarche reposant uniquement sur une « interprétation selon des lois, des catégories ou des jugements de valeur » (Grassi, 2005: 62). Cette recherche propose de cette manière la création de nouvelles connaissances qui font appel à la capacité des acteurs à

donner un sens à ce qui les entoure, mais qui sont également situées, au sens de propres au contexte étudié. Plus précisément, il s'agit de mettre en relief les liens qui apparaissent alors entre le contexte, l'action et l'interprétation des artistes en arts visuels qui entretiennent ou ont entretenu des rapports professionnels avec un ou plusieurs CAA à Montréal.

Le cadre théorique présenté dans les deux chapitres précédents a mis en évidence que les artistes constituent des acteurs qui effectuent des choix stratégiques en fonction de leur compréhension des enjeux qu'ils rencontrent. Ce cadre a également montré que les artistes disposent d'une marge d'autonomie malgré les contraintes de l'environnement institutionnel dans lequel ils se trouvent, qu'ils sont aptes à réfléchir ainsi qu'à faire des choix et que les stratégies qu'ils privilégient reflètent à tout le moins partiellement un ensemble d'intérêts ainsi que de buts qu'ils poursuivent. Ces processus reposent sur des interactions entre l'ensemble des acteurs du monde de l'art. Sous cet angle, il s'ensuit que le ou la chercheur·e accède aux registres d'action privilégiés par les artistes à partir de leur cadrage des enjeux auxquels ils se trouvent confronté·e·s, notamment sur le plan de la nature et du degré de précarité qui caractérise leurs situations de travail. Ce cadrage reflète les expériences concrètes des acteurs, ainsi que les positions qu'ils occupent à un certain moment. Ces positions sont façonnées par l'habitus des acteurs et à leur accès différencié à des ressources variées.

Si les acteurs sont aptes à réfléchir aux enjeux qu'ils rencontrent sur le marché du travail, cela ne veut pas pour autant dire que chaque acteur dispose des mêmes capacités réflexives. Sur le plan méthodologique, la sociologie pragmatiste se garde de « [...] préjuger du niveau de réflexivité des acteurs puisqu'elle fait de la détermination de ce niveau et de ses variations temporelles chez une même personne, l'objet même de ses enquêtes » (Barthes et al., 2013: 190). Il s'agit donc de chercher à comprendre la manière dont les registres d'action du présent, eux-mêmes indéterminés, influencent les acteurs dans leurs manières de réfléchir à ces enjeux ainsi que de les cadrer. C'est à partir de l'analyse des discours des acteurs que le ou la chercheur·e peut identifier ces enjeux ainsi que les registres d'action qui sont privilégiés, étant donné qu'il s'agit de « prendre au sérieux », selon l'expression de Boltanski (2009), ce qui est dit par des individus auxquels on reconnaît la capacité d'accorder un sens aux réalités auxquelles ils sont confrontés.

Comme le souligne Joas, « notre perception même est formée par nos capacités d'action et par nos possibilités d'action. C'est seulement sous sa propre contrainte ou sous la contrainte des autres que l'acteur inscrit la richesse de ses impulsions et de sa sensibilité dans une ligne d'action » (2002: 27). Les registres d'action privilégiés par les acteurs participent donc à façonner les buts poursuivis dans le cadre de processus où ils vont apprendre à anticiper les comportements des autres notamment en se basant sur les normes et conventions qui prédominent dans le monde de l'art à un moment précis. Les processus de construction collective des intérêts des artistes, situés à partir de leur expérience professionnelle avec un ou plusieurs CAA, se trouvent également investigués dans la recherche. Nous présentons maintenant le devis méthodologique mobilisé.

3.2 Devis méthodologique

La recherche propose une étude de cas multiples correspondant au nombre de CAA à Montréal qui ont accepté de participer. L'étude de cas apparaît comme la stratégie de preuve privilégiée dans le cadre d'un projet de recherche de nature exploratoire où l'on accède à la connaissance étudiée à travers un processus mêlant induction et déduction (Gauthier et Bourgeois, 2010). Il s'agit d'une stratégie de recherche compréhensive, c'est-à-dire où le ou la chercheur-e vise une description ainsi qu'une compréhension approfondie du phénomène à l'étude à une période déterminée. En effet, l'étude de l'action située des artistes se réalise à partir du choix d'un moment précis où ceux-ci auront acquis au moins une expérience professionnelle au sein d'un CAA leur permettant de réfléchir ainsi que de livrer, dans leurs propres mots, les récits de leur expérience. Questionner les artistes à la suite de leur(s) expérience(s) professionnelle(s) avec un ou plusieurs CAA permet d'effectuer un retour à la fois sur leurs motivations initiales, mais également sur l'évaluation critique qu'ils peuvent faire de leur(s) expérience(s). Troisièmement, la mobilisation de l'étude de cas permet d'employer une stratégie analytique qui mobilise divers types d'instruments dont la collecte de données qualitatives via la tenue d'entretiens semi-dirigés voire très ouverts, l'observation, l'analyse documentaire de sources qualitatives et quantitatives, etc. Selon Fortin (2010), c'est précisément la triangulation des forces des approches qualitative et quantitative qui assure la validité des connaissances qui émane de la réalité étudiée. Finalement, notons que le fait d'inclure plusieurs cas à la recherche participe à favoriser la robustesse des résultats (Yin, 2003: 57).

Les contributions théoriques et empiriques présentées dans le chapitre précédent nous ont amené·e·s à centrer notre cadre conceptuel sur les capacités stratégiques des artistes en tant que dynamique située au centre d'un ordre local où différents dispositifs de régulation du travail apparaissent comme de potentiels vecteurs de précarisation ou d'amélioration du travail et où les centres d'artistes occupent différentes fonctions. Notre cadre conceptuel s'appuie notamment sur le concept de monde de l'art de H. S. Becker (1982). La mobilisation de ce concept appelle à la création d'un cadre multi-niveaux, étant donné que ce sont les interactions des acteurs qui définissent, à un moment donné, la forme que prend le monde de l'art à travers un processus d'inclusion/exclusion permettant uniquement à certain·e·s d'y prendre part en fonction notamment de leur respect et maîtrise des normes et conventions. En ce sens, comme le soulignent Barthes et al. (2013), la sociologie pragmatiste appelle le ou la chercheur·e à aborder le niveau macro en tant que résultat de performances - ou de registres d'action - qui sont observables empiriquement. Plus précisément, « [...] le niveau "micro" n'est pas envisagé dans son opposition avec le niveau "macro" mais au contraire comme le plan où, de situation en situation, le niveau "macro" lui-même est accompli, réalisé et objectivé à travers des pratiques, des dispositifs et des institutions, sans lesquels il pourrait certes être réputé exister mais ne serait plus en mesure, cependant, d'être rendu visible et descriptible » (Barthes et al., 2013: 178).

Le concept de monde de l'art peut également s'apparenter dans notre recherche aux concepts de champ et d'ordre local. Dans la littérature s'intéressant à ces concepts, la notion de rapports de pouvoir est intégrée plus explicitement à titre de forces qui participent à définir la nature des interactions entre les acteurs du champ, ainsi que détermine partiellement leurs résultats. Au sein du champ, les artistes vont chercher à conserver leur position ou à l'améliorer en se dégageant des structures d'opportunités institutionnelles. Si la sociologie pragmatique de l'action prend en considération les structures de pouvoir, elle ne le fait pas de manière déterministe. En effet, il s'agit plutôt de chercher à comprendre comment l'action des acteurs participe à produire ces structures, le pouvoir n'existant pas en-dehors des phénomènes sociaux qui le produisent. Pour le ou la chercheur·e, cela implique sur le plan méthodologique ce à quoi Barthes et al. (2013: 193) réfère comme la nécessité de reconnaître « la réversibilité potentielle des relations de pouvoir qu'i[e]ls étudient, y compris lorsqu'elles apparaissent les plus stables et les mieux établies ». Voilà qui justifie d'autant plus, selon les mêmes auteurs, l'importance de prendre au sérieux les discours et

critiques des acteurs, car ce n'est qu'à partir de la remise en cause de ces rapports de pouvoir que l'on accède aux limites rencontrées par les gestes, les attitudes ou les discours (Barthes et al., 2013: 193). Bref, il s'agit avant tout d'étudier les effets de ces rapports de pouvoir ainsi que des arrangements qui leur permettent d'exister.

Il importe donc, à la lumière de ces apports, de créer un modèle ouvert afin d'illustrer que le monde de l'art comporte des frontières mouvantes et contingentes aux interactions d'une foule d'acteurs exerçant entre eux des rapports de pouvoir, mais également à un ensemble de régulations qui participent à façonner le travail d'artiste ainsi que les représentations sociales de celui-ci.

Finalement, il demeure important de situer le CAA au centre de ce modèle, car il s'agit du lieu - au sens entendu par H. S. Becker - à partir duquel l'action stratégique des artistes se trouve étudiée: « Défini par des usages attendus, par des attentes partagées sur le genre de personnes qui viendront prendre part à ces activités, et par les arrangements financiers qui sous-tendent tout cela », un lieu est pour Becker « surtout défini par un environnement social plus vaste, qui en même temps fournit les opportunités et assigne les limites à ce qui peut se passer » (Perrenoud, 2006: 28). En ce sens, le CAA se situe lui-même dans un environnement institutionnel plus large - le contexte québécois – qui dispose à la fois de ses propres ressources et contraintes matérielles et/ou humaines, mais celles-ci sont encadrées dans un ensemble de régulations qui participent à la détermination de celles-ci. Notre objet d'étude appelle donc à la mobilisation d'une approche méthodologique multi-niveaux, prenant à la fois en considération les caractéristiques individuelles des artistes, mais aussi les caractéristiques organisationnelles du CAA ainsi que les différentes formes de régulation qui influencent le travail d'artiste au Québec et qui ont été présentées au chapitre 1. En choisissant une étude de cas multiples correspondant au nombre de CAA participant à la présente étude, il s'agit de faire ressortir les similitudes ainsi que les différences qui se dégagent des stratégies développées par les artistes qui participent à la programmation de chaque CAA étudié, ainsi que de chercher à comprendre quelles sont les grandes forces qui les expliquent.

3.2.1 Stratégie d'échantillonnage

La stratégie d'échantillonnage des CAA relève d'un choix raisonné. En effet, il s'est agi, dans un premier temps, de cibler intentionnellement les CAA de Montréal qui ont pris part à l'étude, afin

d'inclure des mandats et approches diversifiés. Selon les sites web du RCAAQ et de l'ARCA, il existait au moment d'entreprendre notre étude de terrain 26 CAA à Montréal. En novembre 2019, ces 26 centres ont été contactés par courriel afin de solliciter leur participation à la recherche. À notre courriel était joint un document expliquant les objectifs de la recherche, ainsi que nous engageant à la confidentialité des échanges. Nous avons initié plusieurs phases de relance des centres qui n'avaient pas initialement répondu à notre requête, à la fois par courriel, par téléphone, et parfois en personne. Nous avons également mobilisé une stratégie d'échantillonnage intentionnelle lorsque nous avons contacté des représentant-e-s institutionnels qui jouent un rôle central dans le monde de l'art que nous étudions. Parmi ceux-ci, notons des représentant-e-s d'un organisme de financement public (ORG #1), ainsi que de deux associations représentatives du milieu (ORG #2 et ORG #3).

Notre stratégie d'échantillonnage relative aux artistes professionnel-le-s en arts visuels est mixte. Elle mêle une stratégie intentionnelle et une stratégie de type boule de neige. Au départ, pour chaque CAA ayant accepté de participer à la recherche, nous avons étudié leur site web et ciblé un-e artiste qui avait pris part à une de leurs activités professionnelles dans les derniers mois. Cet-te artiste était alors sollicité-e pour participer à la recherche à partir de la même procédure que pour les CAA. Nous avons également adopté une stratégie intentionnelle nous permettant de cibler certains profils d'artistes en particulier, de manière à inclure une multiplicité de points de vue et d'expériences par rapport à la précarité du travail : artistes-parents, artistes racisé-e-s, artistes en situation de handicap, etc. Rapidement, les entretiens menés avec les artistes nous ont amené-e-s à adopter une stratégie d'échantillonnage de type boule de neige. En effet, à la vue des questions qui nous intéressaient, les artistes nous ont recommandé de nous entretenir avec tel-le ou tel-le artiste, qu'iels estimaient pouvoir apporter une contribution importante à notre projet.

Cette démarche méthodologique non probabiliste ne vise pas la représentativité de la population à l'étude (ex. l'ensemble des artistes en arts visuels à Montréal), mais bien la sélection d'un ensemble d'individus sur la base de leur partage de certaines caractéristiques, ici l'insertion de leur pratique dans un CAA à un moment précis. Elle vise à identifier à la fois les similitudes et les différences qui se dégagent des représentations des artistes des enjeux qui se présentent à eux ainsi que du sens

qu'ils y accordent, afin de mettre ces éléments en relation avec le type de stratégies qui sont développées par ceux-ci.

3.2.2 Les outils de collecte de données privilégiés

L'objet de la recherche ainsi que son traitement font apparaître la nécessité d'employer un devis méthodologique multi-méthodes. Parmi les différentes perspectives théoriques qui se revendiquent de l'École de Chicago, on observe sur le plan méthodologique certaines similitudes dont, chez les tenant-e-s de la sociologie compréhensive de l'action, une forte préférence pour le travail de terrain à partir des outils suivants: l'observation participante et l'entretien qualitatif (Snow et al., 2000: 152; Georges, 2018: 66). Dans le cadre de la présente recherche, les principaux outils privilégiés demeurent l'entretien compréhensif, l'entretien semi-structuré, le questionnaire et la documentation. Par contre, le ou la chercheur-e reconnaît le rôle qu'a joué, dans le passé et dans le présent, certains moments apparentés à ce à quoi Bédard (2014: 55) réfère comme de « l'observation participante sauvage ». Finalement, la mobilisation de ces différents types d'outils de collecte de données constitue l'un des avantages associés à l'étude de cas (Yin, 2003). Elle permet la triangulation des données colligées et participe à la robustesse de la recherche.

3.2.2.1 Observation participante dite « sauvage »

Nous n'avons pas mobilisé l'observation participante, cependant il convient de souligner notre implication dans le monde de l'art depuis plusieurs années. Le fait de côtoyer régulièrement de nombreux artistes de différentes disciplines dans le cadre de divers événements (expositions, vernissages, activités sociales, projets de recherche), de les interroger informellement et formellement, en présence et en ligne, quant à leur expérience de la précarité du travail, de leurs manières de résister à celle-ci, etc., a certainement joué un rôle dans la construction des propositions analytiques et des hypothèses qui animent cette recherche. Sans jamais avoir caché notre statut de chercheur-e lors de ces interactions, l'effet de notre participation dans le cadre de ces rencontres peut s'apparenter à ce à quoi Bédard réfère comme de « l'observation participante sauvage » (2014: 55). En ce sens, l'approche méthodologique emprunte dans une certaine mesure à la tradition ethnographique chère à l'École de Chicago. Au final, considérant les contraintes en

termes de temps ainsi que de ressources disponibles qui accompagnent cette recherche, il s'ensuit que l'outil méthodologique privilégié demeure l'entretien qualitatif. Dans le cadre de cette recherche, deux types d'entretien sont privilégiés: l'entretien compréhensif pour les artistes professionnel-le-s qui ont eu une ou plusieurs expériences avec un ou plusieurs CAA, ainsi que l'entretien semi-structuré pour les représentant-e-s des CAA ainsi que pour les représentant-e-s institutionnel-le-s. Les guides d'entretien figurent en annexe de cette recherche.

3.2.2.2 L'entretien compréhensif

L'entretien compréhensif constitue un prolongement de l'entretien semi-dirigé qui s'en distingue essentiellement par l'engagement du ou de la chercheur-e de manière à susciter réciproquement l'engagement des sujets (Kaufmann, 1996: 17). Autrement dit, il s'agit d'aller au-delà de la formulation de questions non-personnalisées afin de réellement interroger et mettre à profit les capacités réflexives et discursives individuelles des artistes interrogé-e-s. L'entretien compréhensif ici s'apparente à un entretien biographique où ceux-ci sont appelé-e-s à relater leur expérience du monde de l'art visuel en tant que monde du travail spécifique qui produit ses propres dynamiques de précarisation ou d'amélioration du travail en tant qu'artiste, mais également en tant que personnes.

Il s'agit donc de produire une nouvelle compréhension de la signification que revêt la précarité par les artistes en arts visuels à partir de catégories endogènes propres à ceux-ci, de manière à comprendre comment celle-ci informe leurs stratégies d'amélioration du travail ainsi que leur perception des rôles que jouent les CAA dans ces processus. L'entretien compréhensif permet de se plonger dans la réalité des sujets telle qu'elle est rendue par ceux-ci. Le discours ainsi que le langage privilégié par les acteurs occupent donc une place centrale dans la présente recherche. Celui-ci fait l'objet d'une prise au sérieux de la part du ou de la chercheur-e en ce qu'il « [...] met[tent] en scène la capacité, ou compétence des personnes à poser un regard critique sur les situations » (Bédard, 2014: 50). Non seulement la prise au sérieux de ces discours par le ou la chercheur-e est essentielle, mais il s'agit également pour celui-ci, comme le rappelle Bédard (2014: 50), de considérer son propre discours étant donné l'engagement réciproque qui s'opère avec le

sujet. L'objectif réside alors dans la dé-hiérarchisation des rapports entre chercheur-e et sujet afin d'accéder à la connaissance des enjeux étudiés.

L'étude des stratégies développées par les artistes à partir de récits de vie où l'on cherche à rendre compte de leur expérience de la précarité du travail relève de la tradition phénoménologique, également fort populaire au sein de divers courants sociologiques associés à l'École de Chicago. L'héritage phénoménologique s'apprécie ici dans la posture à partir de laquelle le ou la chercheur-e accède à la connaissance en ce qui concerne la précarité du travail dans le monde des arts visuels, c'est-à-dire en fonction de l'expérience qu'ils en font. Étant donné l'hypothèse à l'effet de quoi l'expérience de la précarité dépend d'un ensemble de facteurs dont certains sont d'ordre sociodémographiques, l'étude de celle-ci sera également mise en relation avec ce type de données, qui seront collectées verbalement ainsi qu'à partir d'une collecte de données secondaires. Ces deux méthodes appuient l'approche biographique en ce qu'elles « [...] f[ont] dialoguer les informations factuelles des individus (âge, profession, formation, etc.) avec les représentations que ces derniers attribuent aux faits » (Georges, 2018: 75).

Comme le résume Georges (2018: 66) dans son mémoire de maîtrise, l'approche biographique sert à éclairer le rapport dialectique entre l'individu et ses actes. En cherchant à comprendre l'action stratégique des artistes à partir de leur propre compréhension du monde qui les entoure, ainsi que leur perception des rôles que jouent les CAA dans leur développement de stratégies dédiées à l'amélioration de leurs conditions de travail, il s'ensuit la nécessité de traiter ces entretiens s'assimilant à des récits de vie de manière croisée avec d'autres sources d'informations primaires et secondaires liées à leurs caractéristiques sociodémographiques, leur stade de carrière, etc., mais aussi liées à la situation du CAA, par exemple sur le plan financier. Cette manière de mobiliser l'approche biographique, qui se distingue d'une posture qui se concentrerait uniquement sur la collecte et l'analyse de récits de vie afin de produire une connaissance portant sur des catégories de personnes précises à partir de leur narration de leur monde symbolique, appartient davantage à la tradition ethnographique affiliée à l'École de Chicago, selon Dubar et Nicourt (2017: 13). Nous avons récolté des informations sur les thèmes suivants :

- Le travail d'artiste : le quotidien du travail, le regard porté sur la carrière, les aspirations futures, etc.

- La précarité du travail : la signification que revêt la précarité, les sources de la précarité, les dispositifs d'amélioration du travail d'artiste, etc.
- Les expériences liées aux CAA : la place des CAA dans la carrière des artistes, leurs ressources et leurs contraintes, les sources de soutien offertes par les CAA aux communautés artistiques, etc.
- Les associations professionnelles : connaissance des mandats des associations, affiliations, perception de l'efficacité des actions menées par les associations, etc.
- Le rôle de l'État dans l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes.

Le guide d'entretien est disponible en annexe 1.

3.2.2.3 *L'entretien semi-structuré*

L'entretien semi-structuré, en tant qu'outil se rapprochant de l'entretien compréhensif (Kaufmann, 2011), se caractérise par un ensemble restreint de questions qui ont trait à certaines thématiques larges qui sont posées de manière ouverte. Cela permet d'accorder une grande liberté aux individus dans les réponses qu'ils privilégient. Cet outil offre une flexibilité importante qui répond aux objectifs de la recherche. En effet, cette recherche s'intéresse à différentes catégories d'acteurs, ce qui appelle à créer des grilles d'entretien partageant un tronc commun, mais prenant également en considération ces différences. Les questions posées aux représentant-e-s des CAA diffèrent de celles qui ont été posées aux représentant-e-s des associations professionnelles ainsi qu'aux organismes subventionnaires. Nous avons récolté des informations sur les thématiques suivantes :

- Les mandats des acteurs institutionnels
- Les formes de soutien offertes par les acteurs institutionnels aux communautés artistiques
- La perception du rôle joué par les CAA dans l'écosystème artistique
- Les ressources et les contraintes rencontrées par les CAA
- Les voies de renouvellement des CAA
- Les dispositifs d'amélioration du travail d'artiste : défis et enjeux.

Le guide d'entretien est également disponible en annexe 1.

3.2.2.4 La documentation

Nous avons consulté et analysé différentes sources de documentation (données secondaires), qui ont trait à la carrière des artistes, aux enjeux qui se rapportent aux CAA, ainsi qu'à la structure du monde des arts visuels. L'analyse de cette documentation nous a permis de nous informer sur la position des acteurs au sein du monde de l'art, incluant les artistes, les CAA, les organismes subventionnaires, ainsi que le RAAV, en donnant notamment accès à des renseignements sur les ressources qui sont à leur disposition (ex. situation financière, l'état de leur structure des membres, etc). Ceci nous a également permis de mieux cerner les ressources que les CAA offrent aux artistes en arts visuels, par exemple les services de documentation des expositions et des activités, ainsi que les différents projets qu'ils mettent en place à la fois en solo et en collaboration avec d'autres acteurs du monde de l'art. Nous avons également analysé le contenu numérique qui circule sur les pages personnelles d'artistes et institutionnelles des CAA sur les réseaux sociaux, étant donné la place prépondérante qu'occupe Instagram dans la gestion de carrière des artistes. Ceci nous apparaissait particulièrement important sur le plan des stratégies que les artistes développent pour améliorer leurs conditions de travail, et ce, spécialement durant la période marquée par la pandémie de Covid-19 où le confinement et la fermeture des lieux de diffusion a bouleversé de manière majeure le fonctionnement des milieux artistiques. La prise en compte de ces différentes sources nous a permis d'explorer des zones grises de la recherche au courant de l'élaboration et/ou de la conduite de ses entretiens avec les acteurs concernés.

3.2.3 Traitement des données

L'analyse de données qualitatives peut s'effectuer de différentes manières en fonction de l'approche de recherche privilégiée. Dans le cas qui nous concerne, l'étude de cas multiples repose sur un processus d'analyse de contenu qui mobilise l'étude approfondie des données collectées à travers différents types d'outils dont ceux que nous avons retenus ont été présentés préalablement (Fortin, 2010: 467). Comme il a été mentionné plus tôt, l'outil de collecte de données qui occupe le rôle le plus important dans cette recherche demeure l'entretien.

Les méthodes d'analyse de contenu appliquées à l'entretien reposent sur un processus intellectuel dont l'objectif demeure d'explicitier les significations qui sont contenues dans les données collectées ainsi que les manières dont elles parviennent à produire du sens (Muchielli, 1996: 36). Ici, le traitement des données suit les étapes de l'analyse de contenu telles qu'identifiées par Miles et Huberman (2003). Ce processus implique en premier lieu la retranscription intégrale des entretiens qualitatifs, en prenant soin d'être le ou la plus précis-e possible non seulement par rapport au contenu, mais également au contexte dans lequel se déroule l'entretien (ex. émotions, silences, rires, etc.). En deuxième lieu, il s'agit pour le ou la chercheur-e de faire immersion face aux données en s'adonnant à une lecture préliminaire des retranscriptions des entretiens. En troisième lieu, l'analyse de contenu prévoit le choix et le découpage du matériel recueilli en unités de textes qui serviront à la catégorisation des données. En ce sens, cela implique pour le ou la chercheur-e non seulement de « prendre au sérieux » le discours des acteurs, mais également de s'assurer d'être fidèle à la sémantique que ceux-ci privilégient pour s'exprimer à propos des enjeux abordés au courant de l'entretien.

La catégorisation des données implique un choix de la part du ou de la chercheur-e, notamment en ce qui a trait à la taille ainsi que la nature de l'unité textuelle. Par exemple, celle-ci peut être un mot, une phrase, un thème, etc. Au courant de ce processus, il s'agit de s'assurer que l'unité textuelle revêt le sens qui lui est accordé par les acteurs. Ce processus d'analyse de contenu qualitatif se conclut par la catégorisation des données, c'est-à-dire le regroupement des unités de texte découpées en catégories en fonction de leur similarité thématique. Celui-ci s'opère de manière itérative, c'est-à-dire que le découpage catégoriel des données fait l'objet d'un processus d'allers et retours entre celui-ci et le terrain de recherche, particulièrement dans le contexte où les entretiens conduits dans le cadre de cette recherche demeurent très ouverts. Dans cette recherche, nous avons procédé à un codage manuel des données recueillies.

3.2.4 Limites du devis méthodologique

Notre dispositif méthodologique, aussi approprié soit-il pour aborder l'objet de recherche, demeure complexe et comporte certaines limites. Premièrement, il a déjà été mentionné que la part de subjectivisme qui émane du ou de la chercheur-e génère un risque de biais cognitifs. Il importe

donc de construire adéquatement les questions de la grille d'entretien afin d'éviter ceux-ci, tout comme de s'assurer de conduire les entretiens avec ouverture et empathie de manière à la fois à bâtir une relation de confiance avec le sujet, mais aussi d'éviter d'influencer celui-ci dans sa restitution des événements ou encore de l'amener à répondre d'une manière cohérente avec ce qu'il juge attendu de lui. Cette recherche s'appuie principalement sur le contenu qualitatif recueilli via les entretiens compréhensifs et semi-structurés. Comme le rappellent Fortin (2010) et Gauthier et Bourgeois (2010), ce type d'outils est traditionnellement perçu comme comportant un certain risque en matière de crédibilité des informations recueillies. Ici, les stratégies d'échantillonnage, ainsi que l'atteinte d'une saturation théorique, nous ont permis de réduire ces risques. Deuxièmement, le ou la chercheur·e demeure assujetti·e à certaines contraintes en termes de temps, alors que l'étude de cas multiples exige souvent une longue investigation du terrain à l'étude. Dans un tel contexte, la délimitation du terrain de recherche sera déterminée en cours de réalisation du projet en prenant en compte ces limites.

3.3 Présentation des cas à l'étude

La collecte de données s'est échelonnée de novembre 2019 à décembre 2020. Au terme de celle-ci, 14 centres d'artistes ont participé à la recherche, pour un taux de participation s'élevant à 54% au sein du réseau des CAA qui sont situés à Montréal. Plusieurs centres nous ont accordé des entrevues à plusieurs représentant·e·s, ce qui totalise 21 personnes dont 10 se déclarent comme des artistes dont la pratique est toujours active. Afin de préserver l'anonymat des artistes et des représentant·e·s des CAA qui ont accepté de participer à la recherche, la liste des centres ne sera pas divulguée. Quatre représentant·e·s institutionnel·le·s ont participé à la recherche, incluant des associations professionnelles actives dans le monde de l'art et un bailleur de fonds. En ce qui concerne les artistes professionnel·le·s, nous avons pu compter sur 30 participant·e·s. De ce nombre, 16 sont des femmes (52%) et 6 ont mentionné explicitement leur identification à un ou plusieurs groupes traditionnellement marginalisés durant les entretiens (artistes racisé·e·s, *queers*, en situation de handicap) (19%). Du côté des 21 représentant·e·s des CAA, 16 personnes sont des femmes (76%), 4 personnes sont des hommes (19%) et 1 personne est non-binaire (0.05%). Du total, 3 personnes ont explicitement mentionné leur identification à un ou plusieurs groupes traditionnellement marginalisés durant les entretiens (14%). Comparativement à notre échantillon

d'artistes où les personnes âgées de moins de quarante ans prédominent (83%), 9 personnes issues de l'échantillon des représentant-e-s des CAA ont plus de quarante ans (43%). Nous estimons avoir atteint un niveau de saturation théorique en décembre 2020, au sens où l'investigation de notre terrain de recherche ne faisait plus émerger de nouvelles connaissances. Un total de cinquante-cinq (55) personnes a participé à notre recherche.

Les entretiens, conduits en français ou en anglais, ont eu lieu pour la majorité en personnes, à l'exception des quelques entretiens qui ont eu lieu entre mars et décembre 2020 et qui ont dû se dérouler à distance, sur Zoom, en raison de la pandémie de Covid-19. D'une durée moyenne de 90 minutes, tous les entretiens ont par la suite été retranscrits et codés manuellement. Le codage s'est concentré sur les grandes catégories associées (1) aux enjeux qui caractérisent le monde des arts visuels, à (2) la précarité du travail artistique, à (3) la place qu'occupent les CAA dans le monde des arts visuels et dans la carrière des artistes, ainsi (4) qu'aux stratégies qui sont développées par les artistes pour améliorer leurs conditions de travail. Notre approche itérative nous a amené-e-s à effectuer différents allers et retours entre les catégories d'analyse, ainsi qu'au sein de celles-ci, au gré de la conduite de la recherche.

3.3.1 Le profil des artistes interrogé-e-s

Cette recherche s'appuie sur un échantillon de taille relativement limitée, ainsi que sur les perceptions des artistes et des acteurs institutionnels qui participent de manière active et soutenue au monde des arts visuels à Montréal. Elle n'aspire donc pas à la représentativité d'un milieu composé d'une pluralité de pratiques artistiques, mais aussi d'un groupe d'artistes extrêmement hétérogène qui, pour toutes sortes de raisons personnelles, ont des parcours de vie ainsi que des expériences du monde des arts visuels totalement différents.

Le fait de nous intéresser au réseau des CAA a eu comme effet de générer un échantillon qui rassemble des personnes présentant certaines similitudes sur le plan de la scolarité et des étapes phares par lesquelles iels sont passé-e-s dépendamment du stage de leur carrière. Le profil de ces artistes correspond à celui du « professionnel-le intégré-e » (ou en voie de le devenir) de H. S. Becker (1982). Iels ont appris à maîtriser les normes et les conventions artistiques de leur milieu à partir de certaines institutions phares tels que l'université et les CAA. Iels détiennent généralement

un profil de scolarité très similaire, la majorité détenant un diplôme de deuxième cycle en arts visuels. Ils ont exposé ou cherchent à exposer dans de nombreux CAA, sont représenté-e-s ou aspirent à être représenté-e-s en galerie commerciale, ils occupent pour la majorité des emplois secondaires leur permettant de subvenir à leurs besoins et de financer une partie de leur(s) pratique(s) artistique(s), comptant sur le système public de bourses pour financer le reste. Ces artistes ont généralement une connaissance assez fine des CAA, soit parce qu'ils y ont souvent présenté leur travail ou parce qu'ils s'y sont impliqué-e-s bénévolement. Ce sont eux qui constituent la majorité de notre échantillon.

Nous avons cependant également porté attention à inclure des artistes qui, pour différentes raisons, ont choisi de bâtir leurs carrières en ayant peu ou pas recours aux formes de soutien offertes par les centres d'artistes. Ce choix découle de rationalités plurielles, même si elles partagent des dimensions communes. Ces artistes ont généralement débuté leur parcours de manière typique, c'est-à-dire en effectuant une formation universitaire dans les arts visuels où on les prépare déjà à intégrer les CAA en tant que portes d'entrée sur le marché du travail. C'est à partir de leurs premières expériences de professionnalisation, en apprenant les conventions en vigueur dans le milieu, en observant comment les réseaux de pairs se constituent et la place que ceux-ci jouent dans le monde des arts visuels, ainsi qu'en y cherchant des modèles desquels s'inspirer, que ces artistes ont éventuellement réalisé que leurs aspirations de carrière et de vie ne correspondent pas à celles que laissent entrevoir une carrière d'artiste professionnel-le dans les arts visuels à Montréal. Ces artistes en viennent à rejeter certaines, voire l'ensemble, des règles et des normes en vigueur dans le milieu.

Le tableau suivant présente les principales caractéristiques sociodémographiques des artistes qui ont accepté de participer à cette recherche. Les données qui se rapportent au genre, à la race et à l'appartenance à d'autres groupes traditionnellement marginalisés ont été collectées verbalement durant les entretiens. Pour des raisons de confidentialité, ce tableau ne comprend pas les représentant-e-s des CAA ni les acteurs institutionnels car plusieurs personnes pourraient autrement être identifiées.

Tableau 3 : Caractéristiques sociodémographiques des artistes qui ont participé à cette recherche

Identification du/de la participant-e	Genre		Race		Auto- identification à un ou plusieurs groupes traditionnellement marginalisés (race, orientation sexuelle, situation de handicap, etc.) Oui Non	Tranche d'âge		
	Femme (F)	Homme (H)	Artiste blanc-he (B)	Artiste racisé-e (R)		20 – 30	30 – 40	50 – 60
Artiste #1		H		B	Non			30 – 40
Artiste #2		H		B	Non			30 – 40
Artiste #3		F		B	Non			30 – 40
Artiste #4		F		B	Non			30 – 40
Artiste #5		F		B	Non			40 – 50
Artiste #6		F		B	Non			20 – 30
Artiste #7		H		B	Non			30 – 40
Artiste #8		F		R	Oui			30 – 40
Artiste #9		H		B	Non			30 – 40
Artiste #10		F		R	Oui			30 – 40
Artiste #11		F		B	Non			30 – 40
Artiste #12		H		R	Oui			40 – 50
Artiste #13		H		B	Non			30 – 40
Artiste #14		F		B	Non			30 – 40
Artiste #15		F		B	Non			30 – 40
Artiste #16		H		B	Non			30 – 40

⁵³ Non-binaire.

Artiste #17	H	B	Non	30 – 40
Artiste #18	F	B	Non	30 – 40
Artiste #19	H	B	Non	50 – 60
Artiste #20	H	B	Oui	30 – 40
Artiste #21	F	R	Oui	30 – 40
Artiste #22	F	B	Non	30 – 40
Artiste #23	H	B	Non	30 – 40
Artiste #24	H	B	Oui	30 – 40
Artiste #25	H	B	Non	40 – 50
Artiste #26	F	B	Non	30 – 40
Artiste #27	H	B	Non	30 – 40
Artiste #28	F	B	Oui	20 – 30
Artiste #29	H	B	Non	30 – 40
Artiste #30	F	B	Non	40 – 50

Le chapitre suivant présente les résultats de notre recherche.

Chapitre IV : Présentation des données recueillies

Ce chapitre présente les données qui ont été recueillies au courant de cette recherche. Il est divisé en sections de manière à nous permettre de décrire, d'interpréter et d'analyser les données qui se rapportent à l'action stratégique des artistes en contexte de précarité du travail à partir de leurs propres schémas de représentation.

Dans un premier temps, nous présentons les résultats qui ont trait au rapport des artistes face au monde des arts visuels et à ses enjeux contemporains. La deuxième section se concentre sur les vecteurs de précarité du travail identifiés par les artistes. La troisième section traite de la place qu'occupent les CAA dans le monde des arts visuels, ainsi que dans les carrières des artistes professionnel-le-s. Nous présentons en quatrième lieu les registres d'action stratégique qu'ils mettent en place dans le but d'améliorer leurs conditions de travail. Ce chapitre s'appuie sur un nombre important de citations tirées de nos entretiens. En cohérence avec l'approche pragmatiste, et comme le rappelle Bédard, « [...] l'interprétation ne peut se passer de laisser parler celui que l'on interroge dans le but de comprendre sa situation » (2014 : 137). Pour conclure le chapitre, nous évaluons comment les CAA participent aux stratégies d'amélioration du travail d'artiste.

4.1 Le rapport des artistes au monde qui les entoure : quels enjeux contemporains ?

Cette section présente les résultats qui se rapportent aux enjeux contemporains qui caractérisent, aux yeux des artistes, le monde des arts visuels. Les artistes ont mis en évidence que le monde des arts visuels connaît des transformations importantes qui se rapportent (1) à l'ouverture des marchés et à l'internationalisation des carrières, (2) aux évolutions technologiques et (3) à la mouvance en faveur d'une plus grande justice sociale. Ces transformations entraînent différents effets, dont l'augmentation de la compétition interindividuelle et inter-organisationnelle au sein du monde des arts visuels et une tendance accrue à la professionnalisation des artistes et des organismes. Ces éléments nous permettent de mieux comprendre comment les dispositifs de régulation du travail d'artiste qui ont été présentés dans le chapitre un (marché, technologie, politiques publiques,

normes et conventions, réputation et vocation) sont susceptibles de générer plus ou moins de précarité sur le plan individuel et institutionnel.

4.1.1 Ouverture des marchés du travail artistique et internationalisation des carrières

L'art contemporain s'est développé dans un contexte particulier d'ouverture des marchés et des frontières. L'ouverture des marchés du travail artistique, comme dans bien d'autres secteurs d'activités, a eu comme effet non seulement l'augmentation de la compétition, mais également la transformation des critères de compétition en générant et en accélérant l'apparition de nouveaux effets de mode. Elle résulte notamment de la tendance, observée au sein des pays occidentaux, à développer des politiques culturelles qui se concentrent majoritairement sur le soutien à la création, ainsi qu'à articuler les priorités stratégiques des organismes dédiés au soutien à la culture autour du rayonnement international. Ces facteurs contribuent à maintenir, voire à creuser, le déséquilibre que l'on observe sur les marchés du travail artistiques.

Les artistes que nous avons interrogé·e·s se sont montré·e·s conscient·e·s de ces changements dans la structure du marché du travail, et notamment de l'augmentation de la compétition interindividuelle pour l'obtention de bourses, de prix, et d'autres formes de reconnaissance et d'opportunités professionnelles. Ces phénomènes prennent place parallèlement à la précarisation des sociétés occidentales où on observe une hausse du coût de la vie et particulièrement des loyers, la multiplication d'emplois n'offrant pas de filet de sécurité, la croissance des inégalités socioéconomiques, la polarisation de la scène politique, ainsi que l'exacerbation des crises sociale et climatique. Plusieurs artistes ont en effet associé la précarité de leurs conditions de travail au mouvement de précarisation de la société entière, en tenant le mode d'accumulation capitaliste comme responsable de la dégradation de celle-ci (artiste #11; artiste #13; artiste #24; artiste #27).

L'augmentation de la compétition interindividuelle dans un monde du travail globalisé se traduit par l'apparition de nouveaux critères de réussite tels que l'internationalisation des carrières, la professionnalisation, le développement de nouvelles stratégies de visibilité, etc. Ces phénomènes s'accompagnent d'une intensification de la charge de travail des artistes, ainsi que d'autres effets néfastes sur leur santé physique et mentale.

I see younger artists who are coming into this and kind of like expecting to be living la vie bohémienne and actually find out that it's like, no, apartments and food and stuff are too expensive. And like, if you don't come from a family background where you can afford to not work for long periods of time, you know, fuck, you get a 40 hours week job. And once you've done that, like, you're not realistically [having] the time and the energy to be making the kinds of artistic experiments that you need to become a full time working artist.⁵⁴ (artiste #13)

[...] je pense aussi qu'il y a une mentalité par rapport à ce que c'est d'être un artiste et de la pression pour une professionnalisation. Il faut toujours vendre, toujours avoir des expos, toujours avoir des meilleures expos. C'est comme un accelerated push, je le sentais pas à l'époque, peut-être parce que j'étais un peu ignorant je pense que c'est un mélange du fait que j'étais un peu ignorant mais que c'était moins demandant aussi. Je pense que si tu pouvais réussir un peu à Montréal, au Canada, c'était parfait. Cette idée d'avoir besoin d'une carrière internationale, de pousser et développer ces réseaux-là, il n'y avait pas ce genre de urgency-là. (artiste #16)

À l'échelle locale, le caractère international du profil d'un·e artiste, déterminé notamment par l'acquisition d'un diplôme à l'étranger et/ou par le nombre de résidences artistiques effectuées hors du Canada, a été caractérisé par les artistes comme se traduisant par un important capital symbolique qui peut à la fois les avantager mais aussi les désavantager, notamment en fonction de la longueur de la période durant laquelle iels se sont absenté·e·s de la scène locale (artiste #12, artiste #18, artiste #22). En ce sens, ces choix doivent être réfléchis en fonction des ressources dont disposent les artistes et en fonction de leurs objectifs de carrière.

D'un côté, l'acquisition d'un diplôme à l'étranger permet aux artistes de développer leurs réseaux professionnels, d'ouvrir les possibilités de se faire représenter par une ou plusieurs galeries en-dehors du Québec, de jouir des avantages symboliques liés au fait d'être allé·e étudier dans de prestigieuses écoles, etc. De l'autre, le fait de s'absenter de la scène locale peut s'avérer coûteux en termes d'opportunités professionnelles pour les artistes, qui, lorsqu'iels rentrent au Québec, ne sont pas connu·e·s par leurs pairs.

⁵⁴ Pour la présentation des verbatims, nous avons fait le choix de ne pas utiliser l'italique lorsque les participant·e·s s'expriment en anglais. Étant donné que plusieurs se sont exprimé·e·s en « franglais », c'est-à-dire en mélangeant dans une même phrase l'anglais et le français, il nous a semblé que le recours à l'italique aurait inutilement alourdi le texte.

[...] je me suis rendue compte que dans tous les organismes, style bourses, conseils des arts du Québec, j'étais vue comme quelqu'un qui était partie ailleurs, donc j'avais pas eu le réseau ici. Donc ça m'a nuit parce que comme c'est un système qui est reconnu par les pairs, les gens me connaissaient pas. Fait que sur les jurys, que ce soit de centres d'artistes ou de bourse, ben les gens ne savaient pas qui j'étais. Fait que si c'était moi contre quelqu'un d'autre, ben ils choisissaient la personne qu'ils connaissaient. [...] Ça m'a pris comme une période d'adaptation où j'étais comme une outsider. J'étais allée ailleurs pis je faisais pas partie du milieu québécois. (artiste #14)

Les programmes de résidence à l'étranger offrent des perspectives de développement des réseaux professionnels dans le cadre de séjours de plus courte durée. Offrant des environnements et des climats de travail stimulants et valorisés par les artistes (artiste #10; artiste #12; artiste #23; artiste #24), leur durée ne permet cependant pas toujours de créer des relations pérennes. Les artistes apparaissent davantage les entreprendre dans une perspective visant le développement de leur pratique artistique plutôt que le développement de réseaux professionnels. La réalisation de résidences à l'étranger constitue également une stratégie qui permet de se maintenir en carrière, une fois que les opportunités professionnelles locales s'amenuisent (artiste #14; artiste #18).

L'internationalisation des parcours génère d'importants mécanismes d'exclusion qui se fondent sur des facteurs tels que le statut socio-économique et les capacités financières des artistes (artiste #4, artiste #9, artiste #10, artiste #12, artiste #22), le fait d'avoir un ou des enfants (artiste #14, artiste #18), ou encore la citoyenneté (CAA #4, CAA #12).

Mais j'ai pas fait autant de résidences, parce que j'étais pas prête à partir 3-4 mois sans mon chum et mon fils. Je pense qu'il faut être égocentrique aussi pour être un artiste qui fonctionne vraiment bien. Faut que tu sois capable que ce soit ta priorité numéro un, fait que tout de suite, quand ça ce n'est plus ta priorité numéro un, c'est plus difficile ta carrière. (artiste #18)

À Montréal, des artistes cubain·e·s qui avaient été sélectionné·e·s en 2019 dans le cadre du projet d'échange Montréal - La Havane du RCAAQ et du CAM n'ont, par exemple, pas pu obtenir les visas nécessaires pour se déplacer à Montréal⁵⁵.

⁵⁵ Le 5 juillet 2021, le centre d'artiste autogéré Centre CLARK publiait sur ses pages Facebook et Instagram un appel à signer une pétition réclamant la libération d'un artiste emprisonné ayant participé au projet Montréal – la Havane en 2019. En raison de la nature politique de sa pratique artistique, et notamment de ses critiques du gouvernement, la

C'est dommage pour les artistes parce que souvent ce sont les seules occasions qu'ils ont de sortir pis de venir visiter d'autres lieux. Pour les artistes, [...] c'était une chance inouïe, c'était des œuvres qu'ils ne pouvaient pas exposer [dans leur pays] pour certains contextes politiques sensibles. C'est vraiment une occasion manquée. (CAA #12)

L'enjeu de la mobilité transnationale des artistes constitue l'un des défis contemporains les plus importants selon un rapport⁵⁶ de l'UNESCO intitulé *La culture et les conditions de travail des artistes* paru en 2019. Les dynamiques d'exclusion dans le monde des arts visuels peuvent ainsi être (re)produites par les politiques étatiques concernant l'immigration et posent le risque de voir les institutions culturelles collaborer uniquement ou majoritairement avec celles des pays qui sont considérés comme des alliés du Canada.

L'ouverture internationale du marché de l'art et des marchés du travail artistique a des impacts importants sur la visibilité des artistes locaux. Non seulement elle amène les artistes à devoir démultiplier les efforts pour se faire voir et se démarquer d'autres artistes à l'échelle internationale, mais la compétition affecte aussi les institutions culturelles et façonne les orientations qui sont prises par celles-ci. Plusieurs artistes ont souligné qu'au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) et au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), on ne présente pratiquement pas d'artistes québécois-es, ces institutions cherchant principalement aujourd'hui à présenter des artistes-vedettes aux réputations internationales dans le but d'augmenter la vente des billets.

Je me souviens quand j'allais au MACM au début 2000, il y avait énormément d'artistes québécois au MACM, des artistes canadien-ne-s, des événements comme la triennale. Ça disparaît tranquillement, il y a encore des petits trucs mais on dirait que c'est plus pour cocher une boîte qu'il faut qu'on présente un peu de ça, mais leur but c'est d'avoir des grands noms internationaux. (artiste #16)

publication mentionne que l'artiste Hamlet Lavastida est incarcéré et faussement accusé criminellement depuis le 26 juin. Centre CLARK. (5 juillet 2021). [publication Facebook]. Repéré à <https://www.facebook.com/centre.clark/posts/4277008699023988>

⁵⁶ UNESCO. (1980). *Recommandation relative à la condition de l'artiste*. Actes de la Conférence générale, 21^e session, Belgrade, 23 sept – 28 oct. Repéré à https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029_fre.page=158

Du côté des galeries commerciales à Montréal, non seulement plusieurs d'entre elles ont fermé leurs portes dans les dernières années⁵⁷, mais certaines ont aussi fusionné, ce qui a eu comme conséquence de réduire le nombre d'artistes qui jouissent du privilège d'être représenté-e commercialement. De plus, les galeries n'étant pas tenues de représenter uniquement des artistes montréalais-es, ceux-ci se retrouvent en compétition avec des artistes issu-e-s de l'ensemble du Canada et d'ailleurs dans le monde pour l'obtention de ces positions très convoitées.

[...] il y a de plus en plus de galeries qui ferment, surtout dans le contexte présentement. Il y a des galeries qui vont fusionner, donc on dirait qu'il y a de moins en moins de place pour les artistes. Les galeries marchandes, elles veulent quand même avoir des gros noms pour pouvoir récolter les ventes, pis c'est ben correct avec ça, chacun sa stratégie pour arriver à ça, pis il y a beaucoup de galeries montréalaises surtout qui vont représenter des artistes du Canada, fait que il va y avoir là-dedans des artistes de Toronto, des artistes de Vancouver, donc ça dilue un peu la chance de pouvoir être en galerie. C'est ben plate mais c'est comme ça. (artiste #23)

Les artistes ont souligné que la participation des galeries commerciales aux foires internationales constitue désormais une dimension centrale des activités de représentation qu'elles offrent aux artistes. L'exportation du travail à l'étranger à travers la galerie commerciale constitue un avantage important en matière de progression, voire de maintien en carrière, car elle permet de maximiser les chances d'effectuer des ventes grâce au développement de nouveaux réseaux et de s'assurer d'une visibilité pouvant ouvrir la voie à de futures opportunités professionnelles. Ce facteur est donc aujourd'hui de plus en plus pris en considération par les artistes qui se voient offrir la représentation d'un-e galeriste.

Après ça, si ton but c'est de sortir du Québec, c'est sûr que si ta galerie ne fait pas de foire à l'international, ben c'est sûr que c'est peut-être moins intéressant potentiellement pour toi. (artiste #23).

La représentation des artistes québécois-es à l'international constitue un enjeu de taille qui influence le capital symbolique et économique des artistes. Au sein du réseau des CAA, il n'existe

⁵⁷ C'est notamment le cas de la galerie Donald Browne, laquelle fermait ses portes en 2016. En 2017, ce sont les galeries Joyce Yahouda, Graff et Battat Contemporary qui annonçaient l'arrêt de leurs activités. Delgado, J. (12 août 2017). *Trois galeries d'art disparaissent : celles de taille moyenne écopent les premières*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/505548/trois-galeries-d-art-disparaissent-celles-de-taille-moyenne-ecopent-les-premieres>

cependant pas de consensus sur la répartition des rôles qui devraient être joués par les différentes institutions du monde de l'art, ni sur les manières de soutenir concrètement les artistes sur la scène internationale.

Ce qui pourrait faire la différence c'est un meilleur rayonnement international de nos artistes pour qu'ils puissent évidemment bénéficier de toutes les retombées, à la fois de reconnaissance mais aussi financières que ça peut suggérer. C'est pas simple... Mais je pense que certainement si nos artistes étaient mieux soutenus au niveau de la scène internationale, il y a peut-être un relais du marché de l'art qui pourrait les prendre en charge à une échelle plus grande que provinciale ou que d'une ville ou d'un pays. Et ça pour ça, il faudrait que le milieu se concerte davantage pour réfléchir à une stratégie plus globale. (CAA #14)

Si les musées ont été majoritairement présentés par les artistes comme les institutions qui sont les plus à mêmes d'avoir un impact positif sur l'internationalisation de leurs carrières, d'autres avenues ont également été mises de l'avant par les participant-e-s à cette recherche. Notamment, favoriser les coproductions d'expositions avec des institutions internationales et l'accessibilité des commissaires d'exposition indépendant-e-s à des postes institutionnels permettraient une plus grande circulation du travail à différentes échelles et dans différents pays (CAA #14).

La hausse de la compétition atteint également les CAA de Montréal, dont certains reçoivent plusieurs centaines de dossiers lors de leurs appels à projets annuels, et ce alors que le nombre d'artistes présenté-e-s dans le cadre d'une programmation régulière compte habituellement une dizaine d'artistes. Pour certain-e-s artistes, il y a davantage d'artistes sur le marché (artiste #19). Pour d'autres, il y a davantage d'artistes professionnel-le-s sur le marché (artiste #30). Cette distinction est importante, parce que les CAA accueillent des artistes professionnel-le-s ou en voie de professionnalisation. Or, dans le contexte marqué par une forte compétition, le niveau de professionnalisation des artistes sélectionné-e-s apparaît de plus en plus élevé. Ce constat s'applique moins aux centres de production, notamment ceux qui se spécialisent dans le soutien aux arts imprimés, qu'aux centres dont les activités se concentrent davantage sur la diffusion du travail artistique. Chez les premiers, la culture organisationnelle apparaît plus proche des communautés artisanales ou des « makers » (CAA #7). Ils se distinguent des autres centres, qui sont beaucoup plus nombreux, et dont les activités de diffusion peuvent être assimilées à celles d'institutions culturelles considérées plus prestigieuses comme les centres d'art et les musées.

Chez les seconds, la professionnalisation des artistes survient de plus en plus en amont de leur sélection.

[...] quand tu viens de sortir du bacc, même si t'as un bon portfolio, ils ont 300 demandes dans les CAA, ils vont pas te prendre toi. (artiste #18)

Les CAA n'étant pas tenus de présenter uniquement des artistes de Montréal ou du Québec, il s'ensuit que les artistes cherchent aussi à exposer leur travail dans des institutions de diffusion situées en-dehors de leur ville ou de leur province afin de maximiser leur visibilité et leurs opportunités professionnelles. Les artistes interrogé·e·s dans le cadre de cette recherche ont relevé qu'il peut être avantageux d'exposer en région au Québec. En effet, les CAA y sont beaucoup moins nombreux et constituent souvent les uniques points de contact du public avec l'art actuel, ce qui aurait selon eux un impact sur leur taux de fréquentation, sur leur niveau de financement, et sur les conditions qu'ils offrent aux artistes.

Quand t'es à Rouyn, tout le monde sait c'est quoi l'Écart [CAA] à Rouyn. C'est pas une affaire mystérieuse comme B-312 [CAA de Montréal] où si on part un sondage icitte dans le café, personne sait c'est quoi. On fait la même affaire à Rouyn, tout le monde sait c'est quoi, l'Écart. Ça fait partie de la communauté, c'est comme le MAC, tout le monde sait c'est quoi. Ben là, là-bas, c'est le centre d'artistes, c'est ça leur relation à l'art contemporain, quand je dis tout le monde c'est peut-être un quart, mais c'est quand même beaucoup de monde, ça a comme une fonction qui est vraiment différente [...]
(artiste #7)

Selon les artistes, les CAA situés en région offrent parfois des conditions additionnelles à celles qui sont offertes par les centres de Montréal, notamment sur le plan du paiement de frais de transport des œuvres qui sont non négligeables pour les artistes. Le paiement de ces tarifs influence directement le travail des artistes, qui disposent dès lors d'une plus grande liberté à produire, par exemple, des œuvres de grande taille nécessitant des conditions de transport spécifiques qu'ils ne peuvent ou ne veulent assumer personnellement.

Les entretiens menés dans le cadre de cette recherche ont révélé que les CAA préfèrent eux aussi présenter des œuvres exclusives, c'est-à-dire qui n'ont jamais été vues auparavant. Dans un contexte où les centres n'offrent habituellement pas de budget de production aux artistes, cette norme les amènent à devoir produire de nouvelles œuvres en utilisant bien souvent leurs

redevances d'exposition afin de financer leur production, et ce alors que celles-ci devraient théoriquement constituer un revenu et non une dépense. Si cette norme d'exclusivité anime l'ensemble des institutions du monde des arts visuels et non uniquement les CAA, il s'ensuit qu'un nombre important d'artistes produisent à un rythme soutenu des œuvres qui ne seront vues que dans le cadre d'une seule exposition. Celles-ci devront ensuite être entreposées aux frais des artistes, voire parfois détruites faute de pouvoir assumer ces dépenses ou encore de trouver des client·e·s ou collectionneur·se·s qui désirent les acheter.

C'est le fun d'exposer ailleurs, mais tu sais, des fois, les centres d'artistes de région ils veulent avoir la primeur aussi, ils veulent pas présenter quelque chose que t'as déjà présenté à Montréal. Mais en même temps, c'est pas le même monde qui va le voir, pis ton travail, faut qu'il roule. Tu peux pas juste présenter une fois du travail qui s'en va dans ton storage après. Mais ça ça dépend des centres d'artistes, mais il y en a plusieurs, même en Gaspésie, qui sont comme « non non, faut que t'aies jamais présenté ça ailleurs ». Tu me niaisés tu? C'est quasiment un autre pays. (artiste #18)

Dans les faits, les centres d'artistes veulent des expositions exclusives de projets qui n'ont jamais été présentés avant, ce qui implique de créer des nouvelles œuvres, du temps de création et de l'investissement monétaire pour produire ces œuvres-là, de les déplacer, de les entreposer, etc. C'est toujours des projets très coûteux et je pense qu'il y a cette espèce de lourdeur-là qui fait qu'à un moment donné, moi en tant qu'artiste, j'ai un projet et je suis vraiment excité de l'avoir, mais [je suis] aussi vraiment numb sachant l'immense travail que ça va demander de financer ce projet-là. (artiste #24)

Ces règles de fonctionnement amènent les artistes à devoir chercher du financement auprès d'autres instances, et notamment auprès des conseils des arts afin de financer leur production. La temporalité du travail d'artiste est ainsi risquée : les artistes s'engagent souvent à présenter du travail avant d'obtenir la confirmation que celui-ci sera financé. Dans ce contexte, plusieurs se retrouvent dans des situations où iels se seront endetté·e·s pour présenter leur travail dans un CAA.

T'sais, moi je gagne pas ma vie à faire des expos. Je gagne ma vie en allant chercher des bourses qui sont dépendantes du fait que j'ai fait des expositions. Cette reconnaissance-là du travail accumulé que je fais à perte ou gratuitement C'est pas parce que je travaille que je vais être payé, mais si ce que je fais est bon, entre guillemets, parce que ça va être jugé par les autres, ben moi et les autres, mais là peut-être qu'il y aura une forme de revenu plus tard. J'ai souvent cette perspective-là de travailler pour le futur. C'est ben rare que je travaille dans le concret, dans le maintenant pis que je sais que, ça, c'est rémunéré pis que je peux m'asseoir là-dessus. (artiste #24)

La recherche d'exclusivité au sein des programmations des CAA se traduit aussi par d'autres effets, incluant l'introduction de clauses contractuelles qui interdisent aux artistes de présenter une autre exposition solo sur un territoire précis au courant de la même année. D'un côté, ce type de pratique favorise la représentation d'une diversité d'artistes au sein du monde des arts visuels. De l'autre, il est sujet à précariser les artistes en limitant leur capacité à obtenir de nouvelles opportunités professionnelles de même envergure durant une période assez longue. Ce type de clause s'est notamment révélée problématique dans le contexte de la pandémie de Covid-19, étant donné que la fermeture des CAA durant plusieurs mois s'est traduite par un report non-systématique des expositions et des contrats.

L'affaire c'est que moi je signe un contrat avec eux comme quoi j'ai pas le droit d'avoir une expo, un autre solo, à Montréal, pour l'année que j'expose. Ben c'est ça, mais il y a d'autres opportunités qui s'en viennent, mais si c'est repoussé, ça veut dire quoi? Je peux pas avoir d'expo à Montréal? Je peux pas appliquer à d'autre chose? C'est un peu compliqué comme clause de contrat, c'est pas tous les centres d'artistes qui font ça. (artiste 18)

La recherche d'exclusivité a un impact direct sur la compétition entre les artistes. Les CAA étudient les programmations des autres centres afin de ne pas présenter les mêmes artistes au courant d'une année (CAA #12). Cette norme est apparue particulièrement importante à respecter pour les centres qui se situent dans des pôles artistiques qui en regroupent plusieurs, par exemple dans l'édifice du Belgo et au sein du pôle De Gaspé à Montréal. L'augmentation de la compétition pour accéder à une première expérience professionnelle en CAA amène les artistes à devoir démultiplier les efforts pour se faire connaître par les gens du milieu et ainsi maximiser leurs chances d'être sélectionné·e·s.

4.1.2 Les évolutions technologiques

Les résultats de notre recherche suggèrent que les changements technologiques figurent parmi les facteurs les plus importants qui peuvent à la fois exacerber la compétition, contribuer à l'apparition de nouvelles pratiques ou à leur interdisciplinarité, créer de nouveaux mécanismes d'inclusion et d'exclusion, ou encore agir à titre de ressources pour les artistes pour se faire connaître au-delà des frontières. Ce registre de transformation a un impact sur la structure du monde des arts visuels

et du marché, en ouvrant de nombreuses opportunités de diffusion notamment grâce à la multiplication des sources spécialisées traitant du travail d'artiste. Ce bouleversement du paysage médiatique est important dans un monde du travail où la capacité à (se) faire voir et faire parler de son travail constitue un facteur déterminant dans la réussite d'une carrière. Par exemple, le monde des arts visuels n'est plus articulé autour de quelques revues spécialisées, connues et lues systématiquement par les acteurs du milieu, comme cela était auparavant le cas (artiste # 19). Certes, plusieurs magazines dominent le paysage médiatique des arts visuels (ex. Espace art actuel, Vie des arts, Esse, Canadian Art, e-Flux), mais la prolifération des blogues et autres sources d'information sur Internet ouvre de nouvelles opportunités en même temps qu'elle participe nécessairement à diluer l'attention portée à un·e artiste dans le monde du web. Dans un tel contexte, les artistes doivent déployer davantage d'efforts pour se faire connaître, non pas à travers un seul medium, mais à partir d'une pluralité de médias.

Si cette réalité participe à la démocratisation du milieu en permettant aux artistes, connu·e·s et moins connu·e·s, de faire parler de leur travail, il persiste néanmoins une certaine hiérarchisation tacite de ces médias spécialisés qui organisent de facto la valeur attribuée à la publication en question ainsi que la valeur de la consécration qu'elle représente. La place croissante qu'occupent les réseaux sociaux dans la gestion de carrière des artistes génère de puissantes inégalités étant donné qu'ils fonctionnent à partir d'algorithmes construits de manière à rendre davantage visible le travail qui l'est déjà. Le problème posé par le désengagement étatique à régler les géants du web (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft, Netflix) était déjà bien présent pour les artistes. La crise provoquée par la pandémie de Covid-19, à laquelle le gouvernement du Québec a répondu en encourageant le virage numérique des pratiques artistiques et des œuvres, ne fait qu'exacerber la situation préoccupante que pose la numérisation de la culture pour les artistes. Selon un communiqué du RAAV⁵⁸ émis à la suite du dévoilement du Plan de relance économique

⁵⁸ Regroupement des artistes en arts visuels du Québec. (2 juin 2020). *Communiqué – Plan de relance pour le secteur culturel*. Repéré à <https://mailchi.mp/raav/raav-lancement-de-la-programmation-de-formation-2019-4730134?e=feab456865>

du milieu culturel⁵⁹ en juin 2020, le virage numérique pose de nombreuses questions qui ont trait à la protection des droits de propriété intellectuelle et à la rémunération des artistes en arts visuels.

Le virage numérique du secteur culturel constitue une priorité étatique depuis plusieurs années, tel qu'en témoigne l'adoption du Plan culturel numérique du Québec (PCNQ) par le MCCQ en 2014. Prolongé jusqu'en 2023, le PCNQ prévoit un soutien totalisant 125 millions de dollars et vise à appuyer le secteur culturel à « investir le monde du numérique pour permettre au Québec de profiter des nombreux avantages que recèle cet univers et de demeurer concurrentiel sur les marchés mondiaux »⁶⁰. Le Plan stratégique 2019-2023⁶¹ du MCCQ révèle également la place centrale qu'occupe le virage numérique en tant que levier visant à appuyer la promotion de la culture québécoise dans un environnement mondialisé et numérique. La crise provoquée par la pandémie de Covid-19 a accéléré le virage numérique étant donné que la réponse gouvernementale dans le milieu culturel s'est traduite par la multiplication de formes de soutien aux projets et initiatives numériques⁶². Le Plan de relance économique du milieu culturel du MCCQ en témoigne aussi, les mesures⁶³ incitant à encourager ou accélérer le virage numérique à travers les disciplines artistiques y occupant un rôle de premier plan. L'accès à des aides financières demeure cependant, pour les artistes en arts visuels et pour les CAA, conditionnel à une évaluation favorable des pairs dans le cadre de dépôts de projets soumis aux organismes subventionnaires (CAC, CALQ). Selon le RCAAQ⁶⁴, cette logique est de nature à favoriser les organismes qui ont un financement plus

⁵⁹ Québec. Ministère de la Culture et des Communications. (1^{er} juin 2020). *Plan de relance économiques du secteur culturel*. Repéré à https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/adm/min/culture-communications/publications-adm/plan-action/PL_Relance_Economique_Culture_2020.pdf?1591030436

⁶⁰ Québec. Ministère de la Culture et des Communications. (29 septembre 2014). *Plan culturel numérique du Québec*. Repéré à <http://culturenumerique.mcc.gouv.qc.ca/a-propos/>

⁶¹ Québec. Ministère de la Culture et des Communications. (novembre 2019). *Plan stratégique 2019-2023*. Repéré à https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/adm/min/culture-communications/publications-adm/strategie/PL_strategie_2019-2023.pdf?1575661737

⁶² Pour nommer quelques exemples, notons par exemple le lancement du programme Connexion Création par le Conseil des arts du Canada et CBC/Radio-Canada qui vise à aider les artistes et les organismes culturels à présenter leurs œuvres en ligne, ainsi que la modification du programme Exploration et déploiement numérique du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) qui permet de l'ouvrir à un plus large bassin d'artistes et d'organismes.

⁶³ Le Plan prévoit l'allocation de 14 millions de dollars pour appuyer l'ambition et le rayonnement numérique, un montant qui a été augmenté de 2.5 millions de dollars en janvier 2021 pour soutenir le virage numérique de 70 entreprises culturelles. À titre comparatif, les fonds alloués au soutien direct aux artistes dans le cadre du Plan de relance se situent à 6.5 millions de dollars.

⁶⁴ Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec. (octobre 2020). *Enquête sur les besoins numériques des centres d'artistes autogérés du Québec*. Repéré à <https://reseauartactuel.org/enquete-sur-les-besoins-numeriques-des-centres-dartistes-autogeres-du-quebec/>

élevé, des équipes plus nombreuses, ainsi qu'une maîtrise préalable des connaissances et compétences liées au numérique.

Le virage numérique affecte directement les artistes en arts visuels ainsi que les CAA étant donné que leurs activités sont pour la très grande majorité financées par l'État. La multiplication de nouveaux programmes de subventions et de bourses soutenant les projets numériques encourage, voire force les artistes et les CAA à s'engager dans le développement de nouveaux projets qui ne cadrent pas nécessairement avec leurs pratiques ou qui nécessitent des infrastructures et/ou des compétences qui sont parfois manquantes. Plusieurs pratiques artistiques dans les arts visuels ne se prêtent pas ou assez mal à un virage numérique, et le numérique transforme radicalement le rapport entre l'œuvre et le public dans le cadre d'activités de diffusion qui se déroulent dorénavant en ligne. Dès lors qu'il ne s'agit pas des arts médiatiques, l'altération des expériences du public est susceptible d'entraîner des conséquences sur le niveau et la nature des activités de consommation culturelle qui demeurent pour le moment difficiles à anticiper.

Sur le plan individuel, l'interaction entre les nouvelles exigences de compétitivité et les évolutions technologiques affecte les manières de travailler des artistes. Les formations universitaires étant peu interdisciplinaires au Québec, plusieurs artistes ont mentionné être engagé-e-s dans des processus d'apprentissage continu où iels apprennent elleux-mêmes de nouvelles techniques de travail ou encore des manières de régler les problèmes qu'iels rencontrent en cours de production en regardant des tutoriels sur Internet, et notamment sur YouTube (artiste #1, artiste #4). Ce type d'organisation peut à la fois leur sauver du temps et de l'argent comme leur en coûter. D'un côté, cela peut leur permet d'apprendre parfois uniquement ce dont iels ont besoin pour produire une pièce. De l'autre, iels peuvent aussi perdre du temps et du matériel lorsqu'iels se trompent et doivent recommencer, certain-e-s ayant même souligné que d'embaucher un-e assistant-e détenant les compétences qui sont recherché-e-s peut s'avérer plus rentable. La dimension « do it yourself » (DIY) est apparue plus importante que le « do it ourselves » (DIO) sur le plan des phases d'idéation et de réalisation des œuvres, et ce bien qu'en réalité aucune activité ne soit réellement possible sans l'intervention directe ou indirecte d'autres intervenant-e-s au monde de l'art. Interrogé-e-s sur les réseaux de coopération que l'on observe au sein de celui-ci, les artistes ont mis de l'avant que ceux-ci se créent avant tout sur la base d'affinités. Iels sont par exemple ouvert-e-s à échanger des services, à aider ou encore à partager leurs outils avec des ami-e-s proches, mais pas à donner de

leur temps ou à offrir leur expertise gratuitement, elleux qui multiplient déjà les contrats pour subvenir à leurs besoins tout en tentant de consacrer le plus de temps possible à leur pratique (artiste #1; artiste #2; artiste #4).

L'augmentation de la compétition et les évolutions technologiques influencent également le contenu du travail artistique, notamment en ce qui concerne les activités d'autopromotion et d'autodiffusion qui se vivent souvent chez les artistes comme des obligations de plus en plus déterminantes dans le succès des carrières. Sur cette question, c'est le réseau social Instagram qui a occupé la plus grande place dans les entretiens réalisés avec les artistes. De toute évidence, Instagram a fondamentalement bouleversé non seulement les stratégies de mise en marché des artistes, des galeristes et/ou de n'importe quel autre intermédiaire, mais également le rapport qu'entretiennent les artistes par rapport à leur propre travail, au travail des autres, ainsi qu'à l'art en général. Les réseaux sociaux à la fois ouvrent la voie à différentes opportunités, notamment sur le plan du développement de relations de travail futures et parfois au-delà des frontières, ainsi que sur le plan commercial en rejoignant de potentiel·le·s collectionneur·se·s qui n'auraient autrement pas été en contact avec le travail de l'artiste en question (artiste #19, artiste #5), mais ils portent avec eux une transformation des rapports sociaux qui n'est pas sans conséquence pour les artistes et leur travail, et qui est souvent vécue comme étant aliénante.

La représentation en ligne de soi et des œuvres apparaît dorénavant comme l'une des multiples facettes de la professionnalisation des artistes, ceux-ci devant s'assurer d'une visibilité au moins régulière et au mieux constante. C'est ainsi que la consultation des profils Instagram représente désormais un incontournable dans différentes activités professionnelles du monde des arts visuels, dont préalablement aux critiques (« crits », en anglais) du travail des étudiant·e·s à l'université, ainsi que dans la sélection des dossiers retenus dans le cadre du développement des programmations des CAA.

Maybe it's not about particularly being seen in Montreal, but when I was looking at people's proposals [dans un comité de programmation de CAA], I would look at their Instagrams. Or when I would do crits at Concordia, I would look at their Instagram, because it's the best...Websites doesn't even matter anymore, that's how you see people's work. (artiste #4)

[la professionnalisation] se manifeste différemment aujourd'hui, dans le sens où il y a l'usage des médias sociaux, mais tu vas aller, tu vas poster ton post à la bonne heure pour que tel commissaire, telle personne va regarder, pis c'est comme ça. Il y a des gens qui sont extrêmement, c'est des génies à ça, à comment orchestrer ta présentation sur les réseaux sociaux de manière à générer le maximum d'attention pis qui est une construction en soi, pis qui fait partie de la professionnalisation aujourd'hui. (artiste #5)

La place croissante qu'occupe Instagram dans le développement et la gestion de carrière des artistes constitue un phénomène accueilli de manière très différente d'un-e artiste à l'autre. De manière générale, les artistes apprécient être exposé-e-s à une diversité de pratiques et pouvoir effectuer des rencontres virtuelles avec de nouveaux-elles artistes et publics. Iels ont de plus en plus recours à la plateforme, ou envisagent le faire, pour non seulement y faire la promotion, mais aussi vendre leur travail (artiste #5, artiste #6). Par contre, certain-e-s artistes interrogé-e-s dans le cadre de cette recherche se sont montré-e-s plus critiques à l'égard de l'utilisation croissante d'Instagram en tant qu'outil permettant la diffusion de leur travail. C'est notamment le cas des artistes plus âgé-e-s, moins expérimenté-e-s et souvent plus ou moins intéressé-e-s à apprendre à se servir d'Instagram de manière stratégique, ainsi que des artistes dont les pratiques se prêtent moins à la représentation photographique.

It can be fun! But I think it's like occupying too big of a place in this sphere. I'm also just quite concerned with people's ability to be present and sensitive and I think that's hurting that. I think that people have mentioned to me countless times is how difficult my work is to photograph. They're kind of like "oh, this photo doesn't do justice, but this is good". And I kind of make work... I mean it's definitely not the main focus to make things that can be photographed but there is an attention on making things that provoke a physical presence or transmit a certain energy in person that can't be captured in any other way than standing in front of it. You can't photograph that experience. (artiste #16)

Le fait qu'Instagram constitue désormais un passage quasi obligé dans la gestion des carrières artistiques transforme la notion de succès artistique, laquelle repose largement sur le capital symbolique à Montréal. C'est ainsi que plusieurs artistes interrogé-e-s dans le cadre de cette recherche ont relevé qu'Instagram éloigne encore plus la notion de succès de la qualité de la pratique artistique pour la centrer sur d'autres éléments d'ordre social telles que les habiletés à utiliser efficacement le réseau social, à élargir sa base/audience, à générer des formes d'engagement auprès de celle-ci, etc.

Moi je suis pas une personne de story [fonctionnalité d'Instagram] et tout ça, et je vois à quel point ça marche! Pis à quel point il y a des gens qui ont peut-être une pratique semi-intéressante qui sont capables de se vendre en tant que personne et que ça marche [...] (artiste #14)

La montée en importance des réseaux sociaux provoque des tensions qui s'apprécient aussi sur le plan de la nature des œuvres créées. Alors que certain-e-s artistes considèrent qu'Instagram fait dorénavant partie de leur pratique, d'autres vont plutôt privilégier un retour aux pratiques plus lentes, matérielles, proches de l'artisanat, et qui se dégagent de la culture d'immédiateté et de consommation rapide à laquelle Instagram participe activement (artiste #14).

Finalement, Instagram affecte aussi la réception des œuvres auprès du public et des artistes elleux-mêmes, lorsqu'ils visitent des expositions. L'appréciation de l'art semble s'inscrire de plus en plus dans le cadre de démarches visant l'acquisition de capital social sur la plateforme.

Tu vas dans les galeries, tu prends une photo du show, tu tag [identifies] la personne, la personne re-post [re-publie]. C'est quoi, ce geste-là? C'est très vain, c'est pas une conversation sur le travail, c'est rien, c'est « je suis allé, regarde, j'ai vu, pis toi tu vas voir que j'ai vu, pis les autres vont voir que j'ai vu pis c'est parfait, c'est réglé ». Pis ça, je trouve que ça dégrade l'expérience du travail des autres [...] (artiste #6)

Au-delà de la transformation du rapport à l'art que ce phénomène suggère, il exprime aussi une quête de visibilité des artistes, qui peuvent dès lors, grâce aux notifications émises sur Instagram, rappeler aux artistes dont ils apprécient le travail qu'ils existent et qu'ils ont visité leur exposition. La communication de cet intérêt s'inscrit dans le cadre de nouveaux rapports sociaux qui prennent place au sein de communautés virtuelles, parfois éloignées géographiquement. Le phénomène de *re-posting* dont l'artiste #6 parle ici témoigne de la nature transactionnelle que peuvent revêtir ces échanges. Les artistes vont alors s'échanger de la visibilité, la « meilleure » étant celle qui est émise par les artistes les plus réputé-e-s. Autrement dit, le fait qu'un-e artiste connu-e et célébré-e publie une photo de la pratique d'un-e autre artiste agit à titre de micro-consécration pour celui-ci, qui va s'empresse de *re-poster* la publication afin de communiquer celle-ci. Ces pratiques sont utilisées par les artistes comme des manières d'augmenter leur nombre d'abonné-e-s, et l'omniprésence des réseaux sociaux contribue à détourner ce qui est perçu comme la véritable attention que le travail d'artiste devrait recevoir.

Enfin, le fait que les réseaux sociaux fonctionnent sur la base d'algorithmes développés de manière à avantager les publications qui sont déjà populaires transforme le rapport du public aux œuvres et aux artistes. De plus en plus de publications détaillant comment « soutenir » les artistes et leur travail sur Instagram (ex. sauvegarder la publication a un effet plus important qu'aimer une image, etc.) sont relayées par les artistes afin de demander au public de transformer leurs habitudes de consommation culturelle. Se faisant, la démonétisation des œuvres et l'accessibilité permises par la numérisation de la culture a comme conséquence de transformer une activité de loisir en activité de travail dont l'objectif devient alors de permettre aux artistes d'aspirer non pas uniquement à accumuler différentes formes de capital, mais simplement à exister dans le paysage culturel. Autrement dit, la responsabilité du succès des artistes se transfère de plus en plus vers le public qui ne doit plus seulement apprécier les œuvres, mais s'assurer de jouer un rôle proactif dans leur circulation.

4.1.3 Mouvements en faveur d'une plus grande justice sociale

Les dernières décennies se sont caractérisées par l'émergence de courants de pensée et de formes d'activisme visant spécifiquement à remettre en question les principes phares de la philosophie politique libérale dans le but d'atteindre une plus grande justice sociale. Ces mouvements n'apparaissent pas dans un vacuum social. Elles sont, entre autres, le produit de l'augmentation des inégalités, de la pénétration et diffusion des principes et des valeurs portés par le courant culturel du postmodernisme aux structures sociales, à l'avancement des connaissances produites à partir de cadres théoriques et analytiques critiques (ex. théorie critique de la race, intersectionnalité, etc.), des mouvements sociaux tels que Black Lives Matter, #MeToo et #TimesUp, etc.

Ces phénomènes sont à l'origine de l'apparition et de la résurgence de luttes qui touchent directement aux questions de racisme, d'oppression, de privilège, d'équité, de blancheur, etc. Parmi les principaux fondements sur lesquels se fondent les théories critiques ainsi que les formes d'activisme qui leur sont associées, on retrouve notamment le rejet d'une conception universaliste du sujet ou de l'individu au profit d'une conception constructiviste où celui-ci détient en réalité différentes identités auxquelles appartiennent autant de consciences, l'organisation de ces identités sur la base de la reconnaissance intersubjective d'une hiérarchie complexe de formes

d'oppressions qui se déploient souvent à partir du concept de privilège. Le renversement d'une approche matérialiste à l'analyse des systèmes sociaux et des inégalités au profit d'une approche centrée sur le langage et la production des discours qui reproduisent et légitiment ces systèmes et différentes formes d'oppressions.

La réappropriation des identités en tant que catégories socialement construites est présentée comme un processus visant l'auto-détermination et l'autonomie des communautés marginalisées qui cherchent dès lors à rééquilibrer la balance du pouvoir. Ce registre de transformations influence à des degrés variables l'ensemble des structures, des normes et des valeurs sociétales, incluant le monde des arts visuels.

Ces dynamiques façonnent de manière importante l'ensemble du secteur des arts et de la culture⁶⁵. Depuis plusieurs années, les organismes subventionnaires des arts et de la culture au Canada portent une attention particulière aux enjeux touchant à l'équité et l'inclusion des groupes traditionnellement marginalisés dans la société (ex. personnes autochtones, racisées, Noir.e.s, LGBTQIA2+, en situation de handicap, etc.) (D'Andrea, 2016). La représentation des groupes minoritaires a par ailleurs été identifiée par plusieurs comme une « tendance » ou un « trend » dans le cadre de cette recherche (CAA #2, artiste #14, artiste #18). On note en effet une réorientation stratégique des priorités des différents conseils des arts qui s'inscrivent dans des perspectives de décolonisation, de justice sociale, d'antiracisme, etc. Celle-ci vise à contribuer de manière effective à la lutte contre la discrimination dans le secteur des arts et de la culture et se traduit par le développement de programmes de soutien dédiés à certains groupes en particulier, ou à certaines « clientèles » (CAA #13), telles que les femmes ou les communautés autochtones.

Ces transformations ont un impact sur les CAA, qui, au-delà de leur intérêt et engagement à contribuer aux luttes contre le racisme et la discrimination, doivent désormais répondre de différentes manières à ces nouvelles orientations afin de pouvoir se prévaloir de leur financement

⁶⁵ En 2020, le MAC a déclaré que sa politique d'acquisition porterait une attention particulière à la diversité culturelle. À la fin de l'année 2019, grâce à un don de l'artiste québécois originaire d'Haïti, Manuel Mathieu, le MBAM s'est doté du Fonds Marie-Solange Apollon visant l'acquisition d'œuvres d'artistes sous-représenté.e.s dans la collection du musée.

MBAM. (5 décembre 2019). *Création d'un fonds au MBAM pour l'acquisition d'œuvres sous-représentés dans la collection du musée*. Repéré à <https://www.mbam.qc.ca/fr/actualites/creation-dun-fonds-au-mbam-pour-lacquisition-doeuvres-dartistes-sous-representes-dans-la-collection-du-musee/>

et d'aspirer à aller chercher des subventions plus élevées. Un CAA compare le financement qu'il reçoit du CAC comparativement à un autre centre recevant une subvention 8 fois plus élevée que la sienne et dont le mandat vise à soutenir une communauté spécifique :

Mais c'est ça, le Conseil des arts du Canada, les clientèles, c'est leur truc. Tout est orienté maintenant autour des clientèles. Pas de clientèle, pas d'avenir. [...] nous on est comme « just another other fucking artist-run centre from Montreal » pis on n'a pas de focus clientèle. C'est une lecture...C'est ce qu'on sent. (CAA #13)

[...] c'est aussi une bataille politique dans le sens où on nous demande toujours dans nos subventions « qu'est-ce qu'on fait de plus pour les artistes », pis on a de plus en plus de contraintes. Donc, « est-ce que vous avez des artistes autochtones, avez-vous de la diversité culturelle, avez-vous fait un virage numérique, faites-vous de la médiation », t'sais selon le trend de l'année, là, mais il y a jamais nécessairement plus de cash qui vient avec, t'sais. C'est plus de travail toujours, parce que disons dans le cas des artistes autochtones, ils appliquent pas, fait que il faut que tu fasses le travail, pis là on le fait pas du tout, zéro point barre pour les gouvernements, c'est vraiment une initiative du centre qui était là depuis un bon moment, mais ça fait partie quand même pour certains centres des exigences qu'ils doivent toujours, auxquelles ils doivent répondre pis c'est compliqué [...] (CAA #2)

De toute évidence, la question de l'équité et de l'inclusion des structures et des programmations constitue une préoccupation importante pour les centres, qui la vivent à la fois comme une responsabilité, une contrainte et un défi important. Le champ d'action des CAA diffère selon leurs dynamiques spécifiques de fonctionnement ainsi que selon les contraintes qu'ils rencontrent. Les centres dont le mandat est tourné vers la justice sociale ciblent et attirent davantage les artistes qui s'identifient à un ou plusieurs groupes traditionnellement marginalisés. Les autres ont généralement abordé l'enjeu de l'équité et l'inclusion sur le plan de leurs programmations et non sur le plan de leurs structures organisationnelles. En matière de programmation, l'engagement des centres à présenter du travail diversifié en termes d'identités de genre, de pratiques, de cultures, etc., se révèle parfois être un « gros casse-tête » (CAA #2). Cela est d'autant plus le cas des centres qui sont situés hors des grandes villes du Québec et où la composition de la population locale est beaucoup plus homogène (artiste #29). Ces dynamiques structurelles ont un impact sur les artistes qui se voient ouvrir plus ou moins d'opportunités en fonction de leur identification à un ou plusieurs groupes minoritaires.

Pis aussi beaucoup de conversations en rapport avec you know marginalized voices, decolonization, so straight white male [...], it's bad timing, you know? Pis moi je me plains pas, I totally get it, but from a strictly commercial point of view, c'était vraiment du bad timing. It's like, what do you do with that? You just do your thing and you wait it out. Je suis conscient...I agree with these changes, they needed to be happening but you're kind of fucked at the same time. (artiste #16)

L'aspect racial, it's a different question. Il y a un privilège parce que comme je t'ai dit, c'est un système qui a été désigné pour certaines personnes. Les femmes peuvent parler de boys club aussi. Moi je vois la limite et le problème but I don't focus on it, that's how I was raised, dans le sens où je suis comme « bon, ça fonctionne pas, il y a aucune personne comme moi ici, you know what ? This is what I want to do, this is who I am, this is what I'm gonna put out pis si ça marche, ça marche, pis si ça marche pas, I'm just gonna knock on a different door, you know? ». Mais je comprends que c'est un système, it's not welcoming. (artiste #12)

Le fait que la diversité culturelle constitue l'une des priorités stratégiques des conseils des arts et que cela se traduise, chez les CAA, par le sentiment de voir « mettre les artistes dans des petites cases » (CAA #1) lors des demandes de subventions, se fait ressentir chez les artistes, qui peuvent dès lors douter de la sincérité des institutions culturelles à s'engager véritablement dans une démarche visant une plus grande justice sociale.

T'sais maintenant une grosse galerie qui va inviter un artiste noir queer, it's cultural capital. Ça dépend. Il y en a qui le font parce qu'ils sont vraiment intéressés pis ils veulent vraiment ouvrir un dialogue pis donner des ressources à cet artiste là pour vrai, pis il y en a d'autres, « oui, viens, participe », qui vont te mettre de l'avant pis qui vont te traiter comme de la merde pis qui vont absolument pas penser à changer la façon dont ils réfléchissent nécessairement pis que ça va être juste de la façade. (artiste #8)

Pour plusieurs artistes racisé·e·s, le virage en faveur d'une plus grande justice sociale mis en œuvre par les institutions culturelles est appréhendé à partir du prisme de la confiance. La perception qu'ont ces artistes de la nature des motivations institutionnelles à s'engager dans une démarche de changement façonne leur manière d'interagir avec les institutions culturelles. À la lumière des entretiens menés avec des artistes racisé·e·s, ainsi qu'à la lecture soutenue du contenu circulant sur les réseaux sociaux à cet effet, il est apparu clair que la diversification des programmations ne suffit pas pour démontrer un réel engagement à promouvoir la justice sociale. Les communautés s'identifiant à un ou plusieurs groupes marginalisés revendiquent généralement la diversification des structures décisionnaires des institutions culturelles (postes permanents, postes

d'administrateur·trice·s sur les conseils d'administration, etc.). Au moment de réaliser notre terrain de recherche, un seul CAA s'était ouvertement engagé à diversifier son personnel dans la foulée de la résurgence du mouvement Black Lives Matter à l'été 2020.

Ces trois grandes catégories qui se rapportent aux enjeux contemporains du monde des arts visuels mettent en évidence que les dispositifs de régulation du travail d'artiste créent à la fois des ressources et des contraintes pour les artistes. La hausse de la compétition façonne les trajectoires de carrière, ainsi que les relations sociales au sein du monde de l'art.

4.1.4 Évoluer dans un milieu hautement compétitif

Une large majorité des participant·e·s à cette recherche a affirmé que le monde des arts visuels constitue un marché du travail hautement compétitif. La compétition s'observe sur le plan de l'obtention du financement nécessaire à la réalisation des projets, particulièrement dans le contexte où le marché privé a été décrit par les artistes comme étant peu développé (artiste #7, artiste #10, artiste #12, artiste #18). L'accès aux principales ressources économiques du milieu, qui proviennent de l'État à travers le système de financement public, fait l'objet de concours très compétitifs.

Le niveau élevé de compétition interindividuelle génère des freins importants à l'amélioration des conditions de travail des artistes dans le contexte où la loi S-32.01 ne donne pas, sous sa version actuelle, le pouvoir au RAAV d'obliger la négociation d'ententes-cadres fixant les conditions minimales d'embauche des artistes avec des diffuseurs ou des associations de diffuseurs. Cette recherche met en évidence qu'en l'absence de mécanismes qui garantissent une standardisation effective des conditions de travail, la compétition encourage une spirale de ces conditions de travail vers le bas et freine la solidarité entre les artistes.

C'est extrêmement difficile de regrouper les artistes parce qu'il y a cette compétition-là, puis même si tu veux établir des standards et dire « ok les artistes doivent avoir accès à telle chose, ils ont tels droits, ils ont accès à tels tarifs », il y a toujours un artiste qui va couper ça pis qui va faire plus pour moins. C'est la réalité du marché. (artiste #5)

Plusieurs artistes ont souligné que le degré de compétition, jumelé aux dynamiques réputationnelles qui régulent le monde des arts visuels, favorisent une culture de la peur et de l'inaction au sein du milieu. Cette culture amène les artistes à se montrer très réticent·e·s à dénoncer certaines pratiques abusives (artiste #5), mais participe aussi à les amener à constamment autoréguler leurs propres comportements de manière à (re)produire ce qu'ils pensent ou savent attendu d'eux de manière à ne pas compromettre leurs chances d'obtenir de rares ressources.

[...] tu ne veux pas te créer des ennemis dans ce petit milieu fait que t'en avalues parce que si tu te crées des ennemis ou que tu parles trop vite et que tu dis des choses...[...] ça peut vraiment changer la façon dont on te voit pis si t'as pas une position assez solide, disons t'as pas un rôle assez permanent dans ce que tu fais, tu peux vraiment perdre des opportunités d'accroître, de t'épanouir dans tes futures opportunités. (artiste #21)

[...] cette espèce d'économie de la réputation, c'est important dans le milieu de la culture et particulièrement dans les arts visuels, ben t'as pas envie de te mettre à dos tes collègues, t'as pas envie de te mettre à dos du monde qui vont penser que t'es un idiot, qui vont penser que t'as pas les bonnes idées, que tu fais pas la bonne chose, pis éventuellement ça va juste te couper, t'auras juste pu de job, pu d'opportunités. Pis je pense que tout le monde craint un peu ça parce qu'il y a pas beaucoup de ressources. (artiste #24)

Les artistes autorégulent aussi leurs comportements de manière à ne pas apparaître comme des usurpateur·trice·s de ressources (artiste #2, artiste #24). Cela crée un important paradoxe au sein du monde des arts visuels. D'un côté, les artistes aimeraient vivre de leur pratique qui dépend généralement de l'accès à des ressources limitées. De l'autre, s'ils cherchent trop activement à obtenir ces ressources, ils se taillent une mauvaise réputation dans le milieu qui peut se traduire par la fin de leur carrière. Cela encourage une culture où même les artistes qui jouissent des meilleures réputations ont en réalité très peu accès à des ressources suffisantes pour propulser leurs carrières et leur permettre de vivre de leur art. Le rapport ambigu au succès monétaire apparaît ainsi encadré dans le monde des arts visuels, ainsi que dans la société québécoise plus largement.

Tu sais, l'académie ou la société québécoise et le système, ce système de centres d'artistes, you're supposed to be happy with what we give you. If you want more, you want to shine, tu veux une BMW avec un hélicoptère, c'est comme « woh woh woh, il y a un problème », ok? Parce que nous on est supposés se serrer les coudes pis on shine pas, là. Tu veux shiner, t'es en-dehors du groupe. (artiste #12)

La compétition interindividuelle affecte directement les relations que les artistes tissent entre elleux. Si les artistes se disent généralement en faveur du renforcement des modes d'organisation collective visant l'amélioration de leurs conditions de travail, en réalité très peu d'entre elleux connaissent le cadre institutionnel dans lequel se déroule leur travail. Pour la très grande majorité, iels ne connaissent pas la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs* (RLRQ, S-32.01). Plusieurs ignorent que le RAAV représentent leurs intérêts et la majorité ne sont pas membres de l'association. S'iels connaissent très bien les barèmes CARFAC-RAAV, iels y réfèrent pratiquement toujours comme aux barèmes CARFAC, ce qui suggère qu'iels ignorent que ceux-ci ont été élaborés conjointement avec le RAAV. De manière générale, les artistes et les représentant·e·s des CAA ont de la difficulté à définir les rôles et les devoirs de leurs associations représentatives, incluant le RCAAQ, et ne les perçoivent pas comme des vecteurs d'amélioration concrète de leurs conditions de travail.

Dans le milieu des arts visuels, j'ai l'impression qu'on est tellement précaires qu'on a peur de mordre la main qui nous nourrit. Les gens ont énormément peur de mordre. Et d'autant plus que le RCAAQ [sous l'ancienne direction générale] a beaucoup adopté une position de neutralité, alors que pour moi, un regroupement ça vise à défendre les droits des travailleurs et des artistes et ces valeurs-là de neutralité selon moi sont à l'encontre de la mission et du mandat des regroupements. (artiste #29)

D'après moi, le RCAAQ n'a pas fonctionné depuis longtemps. On ne sait pas comment ils nous appuient, on ne sait pas ce qu'ils font, ils ne sont pas transparents sur tout. (CAA #5)

Plusieurs artistes perçoivent de manière positive le « changement de garde » (artiste #29) au sein du RCAAQ, et notamment le fait qu'il y a une nouvelle direction générale depuis juillet 2020. Pour celles-ci, on observe l'adoption d'un nouveau ton, ainsi que de nouvelles mesures visant à repenser la structure et la mission du RCAAQ. L'attachement singulier des artistes aux CAA et à leur association représentative explique en grande partie pourquoi une part importante d'entre elleux se montre réfractaire à l'adoption d'un modèle syndical en matière d'encadrement des relations de travail dans le milieu des CAA (CAA #4; artiste #29). Un modèle syndical serait, selon certain·e·s artistes, trop contraignant eu égard aux réalités du travail d'artiste en arts visuels. Un certain nombre d'entre elleux ont plutôt mentionné que le revenu minimum garanti constituerait

une voie à privilégier pour améliorer leurs conditions socio-économiques (artiste #11, CAA #5, artiste #23; artiste #24; artiste #28). Cette perspective s'est régulièrement ancrée dans le cadre d'une critique plus large du capitalisme.

On voit pas vraiment ce qui se passe, on voit pas vraiment comment ils [les syndicats] défendent nos droits. Ok, on voit que les tarifs de la CARFAC augmentent de 2-3 piasses par année, ouh ! Je sais pas, je crois pas à leur réelle défense de nos droits. Je pense qu'il faut repenser les syndicats des artistes tout en repensant les regroupements des artistes. Est-ce que les regroupements doivent devenir des syndicats ? Comment les regroupements peuvent défendre les droits des artistes sans nécessairement leur apporter des contraintes ? L'Union des artistes (UDA), c'est ben trop contraignant. Les modèles actuels nous démontrent le contraire, ça apporte des contraintes aux artistes et ça fait peur aux artistes. (artiste #29)

Du côté des organismes subventionnaires, le milieu des arts visuels apparaît quant à lui comme étant relativement fragmenté et couramment limité vis-à-vis des possibilités de se doter d'une voix commune pour défendre les intérêts des artistes sur la scène publique (ORG #1). Dans le milieu de l'art actuel, les artistes ressentent par ailleurs davantage un sentiment d'appartenance aux communautés des CAA et au RCAAQ, même si ce réseau représente des associations de diffuseurs et non des artistes individuel-le-s. Deux représentant-e-s d'un CAA discutent des liens de proximité que les artistes en art actuel développent avec les centres d'artistes :

Représentant-e 1 : J'ai l'impression que beaucoup d'artistes qu'on voit sont surtout membres de centres d'artistes. C'est la première porte pour beaucoup ou de soutien de proximité.

Représentant-e 2 : Je suis artiste émergente donc mon premier instinct c'est plus d'aller vers les centres d'artistes, parce que c'est de rejoindre une communauté, de voir c'est ça, si jamais leur mandat correspond à ma démarche artistique [...] (CAA #3)

Pour ces représentant-e-s, qui se définissent aussi comme des artistes, l'attrait des artistes envers les CAA relève d'une quête visant à inscrire leur travail dans des communautés, ainsi que de la possibilité d'accéder à du soutien de proximité à la sortie de l'école. Dans un contexte marqué par la précarité du travail, on observe que les artistes se tournent vers les CAA à différents moments de leur carrière. À des degrés variables, les CAA permettent aux artistes de ne pas rompre entièrement leurs liens avec des communautés artistiques établies une fois qu'ils intègrent le

marché du travail. Les artistes peuvent ainsi, conditionnellement à un renouvellement de leur(s) adhésion(s), demeurer membres d'un ou de plusieurs CAA durant des décennies s'ils le souhaitent.

4.2 Le rapport des artistes à la précarité de leur travail

Que signifie le terme précarité pour les artistes en arts visuels? Considèrent-ils leur travail comme précaire, et si oui, quelles sont les dimensions qu'ils associent à la précarité? Notre premier objectif était ici de dégager la signification que revêt le concept de précarité pour les artistes, afin de dégager les points de convergence et de divergence au sein des récits biographiques livrés par les artistes.

Les entretiens menés dans le cadre de cette recherche ont révélé que les artistes partagent pour la très grande majorité d'entre eux une compréhension de la précarité de leur travail qui se fonde sur la notion d'incertitude. À partir de l'analyse de leurs récits biographiques, nous avons identifié deux catégories de facteurs qui se rattachent à la précarité et qui entretiennent des liens les uns avec les autres. La première catégorie a trait à la précarité de la condition d'artiste sur le plan socio-économique. Elle inclut les considérations liées à la rémunération directe et indirecte de leur travail d'artiste, à l'irrégularité du travail, ainsi qu'à l'accès à des espaces de travail abordables à Montréal. La deuxième catégorie a trait à la culture du burnout qui s'est imposée comme une réalité connue de l'ensemble des participant·e·s à la recherche et qui touche à la fois aux artistes qui présentent leur travail dans les CAA ainsi qu'à ceux qui travaillent dans les CAA. Notre recherche met en évidence que les dynamiques de précarité sont modulées par l'identification des artistes à un ou plusieurs groupes traditionnellement marginalisés sur le marché du travail, incluant les femmes, les artistes racisé·e·s, en situation de handicap, etc. En effet, plusieurs des artistes que nous avons interrogé·e·s ont relevé la persistance de mécanismes d'exclusion au sein du monde des arts visuels, ainsi qu'au sein des CAA.

4.2.1 Faire le choix de la précarité

D'emblée, la majorité des artistes que nous avons interrogé·e·s ont abordé le thème de la précarité de leur travail à partir de son sens étymologique, en se basant sur les multiples incertitudes qui pèsent sur leur profession. Ces incertitudes, qui seront présentées dans les pages qui suivent, sont souvent cadrées par plusieurs artistes sous la forme du prix à payer pour l'exercice d'un métier qui les passionne et au travers duquel iels se réalisent, participent à la production de biens publics, inscrivent leur travail dans la société, etc. Les entretiens révèlent que les artistes valorisent les dimensions expressives de leur travail bien davantage que ses dimensions instrumentales et notamment économiques.

Creativity all the way. I find it very important. I feel like I have a very high standard of living. I don't feel like I'm missing anything, I feel super lucky. [...] It's like, Jesus Christ, you just get to do whatever the fuck you want every day. C'est pas tout le monde. (artiste #4)

L'expérience de la précarité a également été exprimée chez plusieurs artistes sous la forme d'un choix consistant à rejeter des configurations traditionnelles d'emploi tout en valorisant le haut degré de contrôle dont iels disposent sur le plan de leur horaire et du contenu de leur travail. C'est ce qui est mis en évidence lorsque plusieurs avancent « je ne suis pas capable de m'asseoir à un bureau et de produire la même activité toute la journée de 9 à 5, ça ne marche pas » (artiste #4). Certain·e·s ont mentionné qu'iels savent que leur formation universitaire et leur expérience sur le marché du travail pourraient leur permettre d'accéder à d'autres métiers mieux rémunérés, mais qu'iels ne désirent tout simplement pas s'engager dans d'autres professions.

En même temps, je pourrais faire plein d'autres choses, je suis bonne dans plein d'affaires. C'est pas ça. Je sais pas ce que je pourrais faire qui me comblerait. Je pourrais faire d'autre chose, mais ça me tente pas de faire autre chose, c'est plus ça. (artiste #18)

D'autres encore ont relevé que la poursuite de la stabilité demeure inutile en raison de son caractère temporaire, voire illusoire. Cette perspective singulière rejoint la conception de Butler (2009) vis-à-vis de la nature ontologique de la précarité.

On est dans une époque néolibérale extrême, donc est-ce que c'est des vieux idéaux qui n'existent plus de créer des conditions stables et permanentes? Je le sais pas. (artiste #5)

Pour moi, la précarité c'est une manière d'être libre et d'être moins dépendante, en fait ça va ensemble. Si t'acceptes la précarité, c'est comme une forme de résilience et de liberté où tu peux t'adapter aux situations, tu fais des rencontres...J'ai l'impression que tu vis pour vrai, parce que pour moi la stabilité c'est une forme d'illusion, et je pense que c'est ça qui amène aux problèmes au niveau environnemental pis de dépendance à plein de trucs qu'on peut pas s'imaginer de vivre sans. Fait que dans ma réalité, c'est sûr que la précarité c'est pas quelque chose nécessairement de joyeux tout le temps, mais je pense que de l'accepter ça permet de voir c'est quoi l'avantage de ça. (artiste #11)

Pour l'artiste #11, la précarité du travail artistique l'amène nécessairement à devoir créer des liens, à « faire des rencontres » de manière à pallier l'incertitude quotidienne. Les relations informelles que les artistes développent avec leurs pairs, notamment dans le cadre de projets plus spontanés et éphémères où ils sont appelé.e.s à faire preuve de générosité, sont exprimées par cette artiste comme une véritable richesse du travail artistique. En parlant de ses expériences dans des milieux plus alternatifs et moins institutionnalisés que les CAA, cette artiste raconte ainsi :

Si tu vas là-bas, c'est que tu veux rencontrer les gens, le réseau de personnes qui fonctionnent dans ce milieu-là, pis c'est des rencontres super enrichissantes pis tu vas coucher chez ces gens-là, tu vas manger la bouffe qu'ils te font, t'apprends sur plein d'affaires, c'est des formes d'apprentissage vraiment intensives. (artiste #11)

La richesse de ces expériences est ici cadrée par rapport au vivre ensemble et non par rapport à la progression de carrière. Le fait « d'accepter » la précarité permet, aux yeux de cette artiste, de pouvoir s'engager pleinement dans ce type d'expériences.

Pour d'autres artistes, le choix de persévérer dans une activité précaire s'exprime dans le cadre d'un discours rejetant explicitement les impératifs d'un système fondé sur le salariat et qui est perçu comme un vecteur de (re)production de la faible valorisation de leur travail dans la société. Ici, la précarité comme forme d'activisme consiste à recentrer la critique sur des systèmes comme le salariat et le capitalisme plutôt que sur les choix individuels.

C'est de dire qu'à un moment donné, si on reste dans l'espèce de statu quo de perpétuation de travail comme indicateur de valeur sociale et de salariat, tu sais ces

formes-là ont existé dans les années 50, mais encore aujourd'hui, c'est comme si on ne reconnaît jamais la violence que ça a amené, ce système-là pis comment il est absolument hautement inégal. Qui est rémunéré pour quels actes à quelle mesure ? (artiste #24)

On est dans un système capitaliste, moi je pense ultimement que c'est un système qui ne fonctionne pas. Si tu me poses la question « c'est quoi le problème dans la vie », ben c'est le capitalisme. C'est le salariat. Ça, ça fonctionne pas. Moi je pense ultimement qu'on a besoin de repenser le système économique à la base. (artiste #27)

À travers leurs modes d'existence précaires, certain·e·s artistes critiquent les bases sur lesquelles se fonde l'économie capitaliste et la société. Ce constat est important, parce qu'il explique aussi en grande partie l'attachement des artistes aux valeurs et à la mission des CAA, ainsi que leur forte valorisation du système de financement public sur lequel iels comptent souvent pour financer leurs projets.

Chez certain·e·s artistes, la décision de s'engager dans une profession artistique précaire découle d'un véritable appel à la vocation qu'iels vivent comme quelque chose qui s'impose à elleux et qu'iels ne choisissent pas. Habituellement, le caractère créatif des artistes se déclare très tôt dans leur vie, habituellement lorsqu'iels sont encore des enfants. La création est souvent vécue comme un besoin vital, ce qui peut complexifier de manière importante leur rapport à une activité marquée par de hauts niveaux de réalisation de soi, d'accomplissement par le travail, mais également de précarité.

Moi dans ma tête, je vois ça comme une maladie mentale. C'est comme si c'est la seule affaire que je sais faire. T'sais, mon regard sur toute à peu près dans la vie, je suis tout le temps en train de penser à comment ça pourrait être mis en images, comment ça pourrait être mis en objet, comment on pourrait observer cette situation là d'une autre manière, t'sais. (artiste #7)

L'art finit tout le temps par passer en premier parce que c'est plus fort que nous. Je sais que si je fais pas de l'art, je tombe en dépression, je vais pas bien. C'est pas négociable. C'est vraiment une vocation. [...] On n'a pas tant de contrôle. (artiste #22)

De manière générale, la précarité apparaît mieux vécue en début de carrière, et ce alors que les formes institutionnelles de soutien et les opportunités professionnelles sont généralement plus nombreuses. Au fil de l'avancement de la carrière, et spécialement pour les artistes qui ne sont pas

représenté·e·s en galerie commerciale, qui ne proviennent pas d'un milieu aisé et/ou qui ne sont pas engagé·e·s dans des pratiques aisément commercialisables, il semble alors plus difficile d'assumer les conditions afférentes à l'exercice d'un métier artistique.

Je veux dire, il y a 10 ans, j'étais dans une situation précaire. Il y a 5 ans, j'étais dans une situation précaire. Je trouve que ça devient de plus en plus difficile avec le temps d'être comme « ça va, ça va aller, tu vas être correcte », mais d'être juste comme « ouais mais, c'est pas drôle t'sais ». C'est très, très usant. Usant c'est un mot parfait pour décrire ça parce que ça épuise d'être constamment dans un stress financier. (artiste #10)

Il faut soit venir d'une famille qui a de l'argent ou être ok avec un genre de précarité non-stop. Avoir zéro idée où l'argent va arriver et s'il va arriver à temps pour finir le projet. You have to kind of make peace with that, ce qui n'est pas facile à faire. (artiste #16)

Les formes de soutien institutionnel et les opportunités de présenter son travail se réduisent souvent au fil du temps, ce qui participe à écrémer graduellement le milieu. Rendue à un certain stade de la carrière, la très grande majorité des artistes aura fait le tour des opportunités de diffusion du travail qui s'offrent à elle. Les artistes continueront de présenter leur travail ponctuellement, à partir de stratégies de diffusion qui ne visent plus à exposer n'importe où afin de se faire connaître à tout prix. Plutôt, iels cibleront des institutions spécifiques en fonction de nouveaux critères tels que la qualité des ressources que celles-ci offrent ainsi que le stade de maturation de leur pratique. Leurs carrières se concentreront davantage sur des activités professionnelles diversifiées telles que l'enseignement, les contrats d'art public issus de la Politique d'intégration des arts à l'architecture du bâtiment (ou Politique du 1%), etc. Les plus chanceux·ses pourront vivre des ventes de leurs œuvres, mais cela ne concerne qu'une infime partie de ceux-ci. Plusieurs pratiques professionnelles seront délaissées, occupant un rôle et une place plus marginale dans la carrière des artistes, et d'autres seront carrément abandonnées.

4.2.2 La précarité des conditions socio-économiques

Cette recherche éclaire la précarité des conditions matérielles des artistes en arts visuels à la lumière de discours et réflexions parfois contradictoires sur la question, plus particulièrement en ce qui a trait au rapport à l'argent ainsi qu'à la rentabilité des pratiques artistiques. L'ambiguïté

des rapports qu'entretiennent la majorité des artistes interrogé·e·s dans le cadre de cette recherche face à l'argent suggère un mélange de lucidité quant aux difficultés de vivre décemment de son art au Québec et d'internalisation des valeurs de désintéressement aux bénéfices pécuniaires qui sont typiques du paradigme de l'art pour l'art.

[...] personne fait vraiment d'argent avec ça. Tout le monde a autre chose, que ce soit l'enseignement ou que ce soit carrément autre chose...Ben il y a d'autres façons, il y a les 1%, il y a plein plein de façons de se débrouiller dans ce monde-là mais personne va jamais vivre aisément à moins d'avoir déjà, d'être déjà aisé d'une façon ou d'une autre, que ça vienne de la famille ou que ça vienne de d'autre chose. (artiste #10)

La profession d'artiste étant aussi une vocation, les artistes s'engagent dans celle-ci pour différentes raisons qui dépassent largement ses retombées monétaires. En dépit de ses dimensions vocationnelles, les artistes n'ont pas manifesté d'inconfort à aborder leur pratique professionnelle en tant que métier. Au contraire, iels se sont montré·e·s très explicites quant au fait qu'iels ont déployé un nombre très important d'efforts à développer leur pratique artistique, à se forger des réseaux, à participer à différentes activités communautaires qui leur donnent le sentiment de contribuer à bâtir quelque chose de plus grand qu'eux, etc., et ce tout en mentionnant que leur souhait serait de pouvoir vivre de leur art. Leur manière d'entrevoir le développement et la gestion de leur carrière varie d'un·e artiste à l'autre. Alors que certain·e·s sont apparu·e·s plus préoccupé·e·s par leur capacité à gagner suffisamment bien leur vie pour pouvoir acheter une maison et vivre confortablement (artiste #12, artiste #25), d'autres ont plutôt insisté sur l'importance de développer un corpus d'œuvres dont iels sont fier·ère·s de manière indépendante des tendances du marché (artiste #9), d'autres encore sur le désir d'appartenir et de participer à des communautés (artiste #8; artiste #17).

4.2.2.1 Difficulté, voire impossibilité, de vivre de son art au Québec

D'emblée, les artistes interrogé·e·s dans le cadre de cette recherche qui sont intégré·e·s au monde des arts visuels ont la perception qu'il est extrêmement difficile de vivre de sa pratique artistique au Québec, même lorsque l'on jouit d'une bonne réputation. Iels justifient leur engagement dans la profession par le fait que leur motivation ne se fonde pas sur la recherche de bénéfices

pécuniaires. À l'instar de la logique économique inversée de Bourdieu (1998), beaucoup d'entre eux travaillent pour pouvoir financer une pratique artistique qui, elle, ne génère pas ou peu de profits.

Le succès dans ce monde-là n'égale pas...Ça se traduit pas en montant d'argent, pis ça je le sais, pis ça je l'ai accepté mais j'ai aussi accepté qu'il faut que je trouve des moyens de soutenir ma pratique parce que ma pratique ne pourra pas se soutenir elle-même seulement. (artiste #10)

Sans surprise, les artistes cumulent différentes activités pour subvenir à leurs besoins, allant d'emplois alimentaires à des contrats d'assistantat pour d'autres artistes, des postes d'enseignement ou encore des contrats d'art public. En prenant en considération l'éventail des activités constitutives du travail d'artiste (ex. rédaction de demandes de bourses, application à des appels à dossiers et des résidences d'artistes, production de leurs œuvres en vue de leurs expositions, autopromotion, etc.), il ne fait aucun doute que la profession d'artiste en arts visuels exige un très haut niveau d'organisation, d'autodiscipline, de rigueur, en plus de demander régulièrement d'importants sacrifices. Les emplois ou contrats secondaires agissent à titre de mécanismes stabilisateurs dans la vie d'un-e artiste. Ceux qui décident de tenter de vivre uniquement de leurs activités artistiques font aussi le choix d'avoir une situation financière extrêmement incertaine, ce qui s'avère une source de stress importante. Au-delà du revenu disponible, ce sont les projets de vie des artistes qui écopent de l'intermittence de leur travail et de leurs faibles revenus, incluant la décision de fonder de famille, qui se trouve remise en question chez certain-e-s, retardée chez d'autres, l'achat d'une maison, etc.

So that's actually one of the biggest financial precarity is that your income often isn't consistent. It's not regular and it's not consistent. So that's one of the most difficult things about I think being an artist is not even the amount you make, but that it really fluctuates from year to year. And there's an unpredictability to it. And you you don't receive a paycheck every two weeks. So banks, you know, banks look at you and don't know what to do with you in terms of like, giving you a loan to pay off debt, or giving you a mortgage to buy a house. (artiste #2)

Avoir des enfants, si je fais ça je perds des opportunités qui vont me permettre d'avancer dans ma carrière artistique. (artiste #22)

Le degré de précarité matérielle rencontré par les artistes en arts visuels dépend donc de plusieurs facteurs, incluant la nature de leur pratique artistique. Celle-ci détermine en effet de manière importante les revenus qu'ils peuvent aspirer tirer de leur pratique. À cet égard, les pratiques bidimensionnelles telles que la peinture et la photographie auraient en général moins de succès auprès des CAA et davantage auprès des galeries commerciales, et inversement pour les pratiques conceptuelles, performatives ou installatives.

C'est sûr que si on parle d'un artiste conceptuel ou d'un artiste de la performance, là c'est plus difficile d'aller s'inscrire dans un autre réseau que celui des centres d'artistes autogérés. À ce moment-là, quand t'as fait le tour, ben t'as pu trop de choix, après ça c'est les musées, une fois ou deux, après ça va prendre un boutte avant que ça revienne, fait que ça va être devenir professeur, ça va être trouver un autre emploi, c'est ça qui est difficile. (artiste #23)

La situation professionnelle la plus confortable pour un-e artiste est celle où sa pratique intéresse à la fois les institutions de diffusion axées sur la promotion de l'expérimentation comme les CAA en plus de pouvoir être relativement facile à commercialiser, ce qui génère un intérêt auprès des galeries commerciales.

Il y a des gens qui exposent uniquement dans le monde commercial, d'autres dans les centres d'artistes autogérés, mais je pense que pour avoir un vrai succès il faut que, idéalement, tu fasses partie d'un peu tout ça. (artiste #16)

[...] je suis quand même capable d'opérer dans deux mondes différents, je suis dans le monde commercial mais je suis dans l'autre monde aussi, pis pour moi ça c'est idéal. C'est idéal mais en même temps c'est comme un privilège. (artiste #10)

Cet équilibre n'est pas toujours aisé à trouver, d'autant plus que le rapport des artistes à leur pratique revêt une dimension éthique très importante qui les amènent à résister à, voire à refuser de s'engager dans des voies plus lucratives s'ils perçoivent celles-ci comme contraires à leur intégrité. Si la représentation commerciale constitue un canal de commercialisation valorisé et en général activement recherché par les artistes, les initiatives individuelles s'inscrivant dans une mouvance entrepreneuriale continuent de faire l'objet d'un certain mépris de la part du milieu (artiste #12, artiste #25). Il semble que cette internalisation des valeurs associées au paradigme de l'art pour l'art relève des pratiques, politiques et discours dominants dans le monde de l'art. En

célébrant la rémunération symbolique et le capital culturel en tant que retombées perçues comme nobles vis-à-vis du capital économique perçu comme un dispositif de corruption de l'art et de l'intégrité des artistes, ces dynamiques façonnent les schémas de représentation des artistes en induisant des luttes morales. Celles-ci s'observent notamment au sein des discours des artistes dès lors qu'ils abordent les enjeux associés aux changements de modes et de tendances dans le milieu.

[...] I think it [precarity] is because of trends. It's because of the trend setting and the shifting of what's important in the art world, it is what makes arts precarious. Because I think it's expected that you would focus on one aspect or one kind of topic in your art. But if no one wants to really address that anymore, like, all right, are you supposed to switch? Like you become this kind of almost insincere artist who's switching to what's trendy, but like, do you expect me to go down with the ship and just stay with this practice that no one is interested in? (artiste #1)

Le renouvellement des tendances et des modes dans le milieu des arts visuels est paradoxal et constitue un enjeu de pouvoir important. Les institutions les plus influentes dans ces processus sont les mêmes *gatekeepers* qui permettent aux artistes d'accéder à des bourses, des prix, à une rémunération dans le cadre d'arrangements de travail, ainsi qu'à différentes formes de reconnaissance par leurs pairs. Les dimensions statutaires et économiques de la vie d'artiste professionnel-le dans les arts visuels au Québec sont ainsi inter-reliées.

La très grande majorité des artistes consacre une part importante de leur temps à la rédaction de demandes de bourses auprès du CALQ et du CAC. Cette activité non-rémunérée ne s'accompagne d'aucune garantie pour les artistes, qui s'engagent souvent dans des activités de production avant de savoir s'ils obtiendront le financement dont ils ont besoin. La centralité du système de financement public dans le monde de l'art actuel au Québec contribue à ce que celui-ci soit caractérisé par les artistes par un « certain niveau de bureaucratie » (artiste #30). Le mode de financement des arts et de la culture s'est trouvé à l'origine de plusieurs critiques notamment sur le plan de sa logique, qui vise à financer des projets de courte durée.

[...] à un moment donné dans 7 ans, quand j'aurai 40 ans, est-ce que c'est vrai que je voudrai m'obstiner à avoir un petit peu de budget pour faire ci et ça, parce que déjà, à 33 ans, je suis épuisée de ce travail, qui, juste pour faire une chose, il faut faire 150 demandes de bourses. (artiste #21)

Si l'accès au système de financement public a été reconnu comme un privilège (artiste #5, artiste #10, artiste #20), d'autres critiques lui ont été portées. Pour certain·e·s, le système repose sur une logique qui « saupoudre » les ressources au plus grand nombre d'artistes et d'organismes (CAA #1), ce qui fait en sorte que les montants auxquels ces acteurs ont accès ne sont pas suffisants pour développer des projets artistiques d'envergure qui agiraient à titre de tremplins pour les artistes (artiste #7; artiste #23). Pour ces personnes, il serait préférable de mieux soutenir un nombre moins élevé d'artistes, ce qui aurait comme conséquences une augmentation de la compétition interindividuelle et un renforcement des fondements méritocratiques sur lesquels se fondent les modes d'attribution des ressources. Deuxièmement, dans le contexte de déséquilibre entre l'offre et la demande de travail, le système de financement public a été comparé à un « cadeau empoisonné » (artiste #14) au sens où, selon plusieurs artistes, il représente un des facteurs à l'origine de la petite taille et faible vitalité du marché privé au Québec.

[...] notre modèle de centres d'artistes est vraiment super, mais il faut développer l'autre truc. Je pense que les jeunes professionnels qui ont 45 ans, 30 ans [...] il faut qu'il y ait des incitatifs [pour] qu'elleux s'intéressent, pour qu'il y ait un marché, pour que ça vitalise l'affaire, faut pas juste que ce soit de l'art subventionné par les bourses qui vont dans les centres d'artistes, ça devient super insulaire, c'est tout le temps la même affaire pis à moment donné t'as fait le tour. (artiste #14)

Troisièmement, les artistes ont été nombreux·ses à avancer qu'il n'est pas réaliste de compter sur les bourses comme forme de soutien économique tout au long de leur carrière (artiste #5, artiste #14, artiste #20). Non seulement les orientations stratégiques des organismes subventionnaires déterminent en grande mesure les bénéficiaires et façonnent de cette manière les registres d'action des CAA et parfois ceux des artistes, mais les enveloppes budgétaires de ces organismes sont également dépendantes des priorités gouvernementales qui peuvent changer à l'intérieur d'un même mandat ou d'un mandat à l'autre (artiste #20). Quatrièmement, ce système a une influence sur les normes du milieu et plus particulièrement sur le sentiment d'aversion à l'égard des pratiques commerciales et entrepreneuriales.

Ici, [...] on est restés dans une vision romantique de l'artiste, « ah, j'ai mes prêts et bourses, je suis capable de vivre de mon art, j'ai pas besoin de faire des compromis, j'ai des bourses ». Euh, du moment où on les obtient. Donc ces gens-là parfois vont être réactifs au milieu des galeries commerciales. Il y a cette espèce de division-là parce que si tu vas aux États-Unis par exemple, un artiste [...] va faire un show dans

une galerie extrêmement niche à Los Angeles, ben en même temps il va faire un produit pour une compagnie de vêtement de yoga pour gagner sa vie parce que lui n'a pas ces bourses, donc il y a plus de fluidité. Ici, on est très collés, on est un peu coincés sur ce plan-là, le commercial. Il y a beaucoup de tension par rapport à ça. Tu vas voir, t'as des artistes hyper ambitieux qui naviguent bien entre les deux, mais il y a encore cette tension-là que t'as pas dans d'autres endroits, comme aux États-Unis par exemple, parce que t'essaies juste de trouver une façon de vivre. Fait que si tu peux faire un design, une paire de souliers Adidas pour payer ton loyer pendant 6 mois tu vas le faire. Ici ces questions-là sont encore délicates. (artiste #5)

Les valeurs des artistes, et notamment leur fort attachement aux dimensions expressives de leur travail, ont donc une influence sur le type de stratégies qu'ils vont privilégier pour améliorer leurs conditions de travail.

Pour les artistes, l'obtention d'une bourse agit comme une forme de consécration qui ouvre la voie à de nouvelles opportunités. Elle demeure toutefois largement conditionnelle à la maîtrise de certaines habiletés dont la « prose subventionnaire » (artiste #23). Celle-ci réfère à une extension du langage académique avec lequel les artistes apprennent à un degré de succès variable à parler de leur pratique artistique dès leur entrée à l'université. Plusieurs ont mentionné avoir recours à des personnes pour les aider dans la rédaction de leurs demandes de bourse, dans le cadre d'échanges de services ou en embauchant quelqu'un pour le faire pour elleux. Cette dimension de la professionnalisation de l'artiste entraîne l'apparition d'un nouveau métier spécialisé dans ce type d'activités (artiste #7, artiste #12).

Dans le contexte de l'augmentation de la précarité, la résistance des artistes aux effets de mode doit elle-même faire l'objet d'une forte autorégulation, c'est-à-dire qu'ils doivent s'assurer de conserver leur intégrité tout en continuant de demeurer « pertinent-e » (artiste #14). Cette notion qui mobilise le milieu est intimement lié aux dynamiques systémiques sur lesquelles il repose, car ce sont les interactions entre les institutions dominantes du monde des arts visuels qui déterminent de manière très importante ce qui est jugé pertinent. Ces dynamiques font l'objet de critiques importantes, notamment parce que certain-e-s artistes estiment qu'il est problématique que l'allocation des ressources soit tributaire de processus hautement subjectifs qui contribuent à une homogénéisation des thèmes artistiques.

[...] je me pose la question comment on reste pertinent parce que je pense que t'as un 10 ans habituellement, quand ça va bien, mais après ça c'est plus difficile de te renouveler. [...] Mais comment rester actuel en faisant quelque chose qui est toi aussi, pas en changeant ta pratique parce que tu veux juste suivre une mode là...(artiste #14)

[...] le type d'art qui est produit au Québec, ça paraît t'sais. C'est un peu formé par le CALQ, y'a quelque chose de redondant, au niveau des thèmes. (artiste # 7)

Selon certain·e·s, la nature méritocratique du système de financement public dans le contexte de forte compétition est de nature à pousser les artistes à juger la valeur du travail des autres, particulièrement comme ce sont souvent les mêmes artistes qui obtiennent du financement année après année. Le mode d'attribution des ressources par des comités de pairs génère des tensions et des rivalités au sein du milieu.

Qui juge du mérite? [...] C'est sûr qu'en tant qu'artiste, des fois tu vois des trucs de merde qui ont des milliers de dollars, pis tu peux pas rentrer dans cette dynamique là parce que sinon tu t'en sors pas, pis tu rentres aussi dans un type de discours aussi méritocratique. C'est dur de pas le devenir soi-même pis en même temps je trouve que c'est important justement de financer, parce que oui ça change quelque chose d'avoir des sous pour faire tes projets pis vivre pis penser à tes projets justement, mais t'sais les soutenir, ça pourrait être d'autres façons aussi. [...] Je trouve que ce serait important de revoir la façon dont on finance comme « qui a déjà été financé » pis prendre ça en compte parce que finalement il y a des gens qui les ont tout le temps, les bourses. (artiste #8)

Les revenus de création, qu'il s'agisse de revenus de vente, de bourses ou de redevances d'exposition versées par un diffuseur, sont en général très faibles, lorsqu'ils ne sont pas carrément négatifs après prise en compte des dépenses nécessaires à la production des œuvres. De plus, les revenus artistiques ont été présentés comme étant systématiquement réinvestis dans la production de nouveaux projets.

Mais mon salaire en arts visuels c'est moins – 8000\$ à la fin de l'année [...] C'est comme si j'avais un hobby, mon hobby c'est l'affaire qui coûte le plus cher dans le monde, ça prend tout mon temps, toute mon énergie. J'ai un hobby de luxe en estie [rires]. (artiste #7)

La polyactivité, la pluriactivité, ainsi que les faibles revenus associés aux carrières artistiques constituent des réalités également dues au caractère intermittent du travail artistique.

4.2.2.2 Irrégularité du travail et manque de soutien à la progression de carrière

L'activité artistique se caractérise par une succession intermittente d'engagements de travail de nature contractuelle. La durée des contrats varie, allant de quelques semaines lorsque l'on expose dans un CAA à plusieurs années dans le cadre d'une relation typique de représentation commerciale. Si l'intermittence constitue de toute évidence une facette de la précarité du travail d'artiste, et qu'elle est notamment à l'origine d'un risque de surcharge de travail, c'est surtout le fait qu'il existe peu de soutien à la progression et au maintien d'une carrière professionnelle dans le monde de l'art qui a été relevé par les artistes comme la source de précarité principale.

D'emblée, les opportunités de montrer son travail en milieu institutionnel⁶⁶ sont tellement limitées par rapport au bassin d'artistes disponibles qu'il apparaît irréaliste d'aspirer à les enchaîner les unes aux autres sur le long terme. Cela est dû non seulement au débalancement structurel entre l'offre et la demande, mais également au fait que les institutions cherchent généralement à partager ces opportunités entre le plus grand nombre d'artistes possibles et aux effets de mode.

So there's this professional precarity in the sense that you're, you're often wondering, like, will you ever have a show? Will you ever have another performance? Should I keep applying to artists-run centres where I'm not getting selected? There's only so many opportunities to present your work. And then there's trends in the art world that you just might fall out of. (artiste #2)

L'incapacité des institutions à équilibrer l'offre de travail amène les artistes à se questionner sur la structure du monde des arts visuels. Si les artistes estiment qu'il est préférable d'avoir un pied dans le milieu subventionné et un pied dans le milieu commercial, et qu'il est nécessaire de développer un profil international pour maximiser ses chances de réussite, plusieurs ne comprennent pas pourquoi le réseau commercial est aussi peu développé au Québec, et pourquoi les galeries commerciales ne poussent pas davantage le travail de leurs artistes à l'international.

⁶⁶ Les artistes participent régulièrement à des expositions éphémères et spontanées dans des lieux alternatifs qui apparaissent et qui disparaissent rapidement dans la ville. Nous traitons de ces espaces dans la troisième section de ce chapitre lorsque nous présentons les stratégies d'amélioration du travail qui sont développées par les artistes. Le « milieu institutionnel » réfère ici aux centres d'art, aux CAA, aux musées, etc., bref, aux institutions qui sont financées par l'État qui sont relativement pérennes.

Les Québécois sont complexés dans le sens que, et artistiquement là, ce que je veux dire par là c'est que they will look outside for the credibility of what they're creating inside et that's a big problem parce que le message que t'envoie c'est I don't believe in my own people. Ce complexe là aussi m'a fait comprendre que the international perspective that I want with my work va pas venir du Québec. Parce que même pour leurs propres artistes québécois they're not doing it. Tout ça pour dire, pourquoi il n'y a pas 3 Arsenal à Montréal? It's not because we don't have the money. Parce que les collectionneurs vont préférer aller à Basil acheter des Américains à 150 000\$, why not bring these people up? Pis ça c'est un complexe. (artiste #12)

Au-delà de la diversification des acteurs qui participent au monde des arts visuels, c'est également la pertinence de l'offre de services des institutions existantes, qui est très homogène, qui a été questionné par certain-e-s artistes. Alors que les institutions culturelles incontournables du monde des arts visuels se concentrent sur l'offre de services de diffusion, iels ont mis de l'avant qu'il serait bénéfique d'introduire une plus grande variété de services aux artistes de manière à soutenir le travail de différentes manières.

[...] en gros c'est [les centres d'artistes] des centres d'expositions, ils présentent des expos, ils essaient de faire des choses autour, mais c'est pas leur mission principale, l'engagement là-dedans n'est peut-être pas exactement ce qu'il devrait être. Pis c'est là où les centres d'artistes, je le sais pas pourquoi il y a quelqu'un qui a décidé qu'un centre d'artistes, il fallait que ça soit une galerie avec 10 expos par année. T'sais, je veux dire, ça pourrait être quelque chose d'autre. Ça pourrait être du monde qui ont même pas de local pis qui disent « nous autres on organise des entrevues avec des artistes, on fait ça de manière vraiment professionnelle, on en fait 10 par année, c'est filmé pis ça c'est un truc que quand l'artiste a ça, il peut envoyer ça par email à du monde à Berlin » pis ça devient quelque chose qui supporte ton travail. (artiste #7)

Aux yeux d'une grande part des participant-e-s à cette recherche, la structure actuelle du milieu, ainsi que ses logiques de fonctionnement, sont déficientes sur le plan de sa capacité à offrir les conditions nécessaires pour que les artistes puissent s'épanouir dans leur carrière une fois qu'ils sont lancé-e-s. Un-e représentant-e d'un CAA s'interroge ainsi :« à quoi ça sert de rendre les artistes professionnels d'un point de vue technique, pratique, mais pas d'un point de vue sustainable? » (CAA #3).

Une autre des dimensions qui se rattache à l'intermittence du travail d'artiste dans un monde de travail hautement subventionné a trait aux conditions dans lesquelles le travail d'artiste se déploie. Dans cette recherche, la bureaucratisation a été décrite par les artistes comme le fait de devoir

consacrer une partie importante de leur temps à remplir des demandes de bourses auprès des conseils des arts. Nous avons rencontré à la fois des artistes très intégré·e·s au monde de l'art qui reçoivent généralement les bourses auxquelles iels appliquent et d'autres qui n'en ont jamais reçues malgré être passé·e·s à travers le processus à de nombreuses reprises.

L'organisation du travail par projets se caractérise par un stress important, ainsi que par une certaine fatigue. Certain·e·s artistes en viennent ainsi à se questionner quant à savoir « à quoi ça sert » d'exercer leur métier si celui-ci se caractérise par une longue séquence d'applications à des bourses, particulièrement dans le contexte où plusieurs ne croient pas qu'iels seront aptes à obtenir du financement tout au long de leur carrière. Cela est dû à différents facteurs, notamment à l'incapacité à s'adapter aux « modes » qui guident l'attribution des bourses au sein des comités de pairs, ainsi qu'à la vulnérabilité du système de financement public des arts et de la culture face aux changements dans les orientations idéologiques du gouvernement.

Je sais pas honnêtement combien de temps ce système qui est soutenu par le gouvernement va fonctionner. On dirait que j'ai l'impression que les premières coupures, ça va être dans ce milieu-là. [...] Je considère qu'on est au mieux de ce qu'on aurait pu être et que ça va juste aller en descendant. (artiste #11)

La précarité des revenus et l'intermittence du travail contribue au partage d'une conception spécifique du succès qui repose sur la capacité à se maintenir en carrière. Chez les artistes, cela s'est exprimé sous la forme de la capacité à faire preuve d'endurance face à la précarité. Le parcours de carrière est marqué par tellement d'incertitudes que c'est le cas même pour les artistes plus fortuné·e·s.

Je pense que ce qui va te permettre de faire ton chemin c'est ton niveau de persévérance, man, peu importe ton privilège. Ça dépend de quel type de privilège tu parles, si tu parles de privilège économique, si tes parents ont de l'argent, t'as un petit peu plus de chances d'aboutir que quelqu'un qui est sur le BS, là. [...] C'est l'endurance qui te fait réussir en art, c'est ça aussi qu'on te dit pas. (artiste #12)

La capacité à « endurer » la précarité ne se vit pas de la même manière chez les artistes. Plusieurs ont mentionné rencontrer des enjeux qui se rapportent à leur statut familial, à leur race, à leur genre, au fait d'avoir des enfants, etc. Cette capacité s'amenuise également souvent au fil du temps.

4.2.2.3 Gentrification et difficulté d'accéder à des espaces de travail abordables

Les résultats de cette recherche montrent que les artistes considèrent les difficultés croissantes d'accéder à des espaces de travail abordables à Montréal comme une facette importante de la précarité qu'ils rencontrent au quotidien. Selon le collectif d'artistes des ateliers Casgrain et des ateliers Belleville, « l'organisme Ateliers créatifs estime qu'entre 400 et 600 artistes y ont perdu leur espace de travail depuis 2018 en raison d'expulsions et de hausses de loyers »⁶⁷. Cet enjeu n'est pas nouveau et il constitue une préoccupation de plus en plus importante chez les artistes, les CAA, les organismes subventionnaires et les décideurs publics.

[...] pour moi en ce moment, [...] il y a une crise, la précarité de l'artiste est encore plus grande, parce que par rapport au développement immobilier à Montréal, la gentrification de certains quartiers, [...] des centaines d'artistes sont évincés à chaque année à cause de la spéculation immobilière. Jusqu'à date, la Ville [de Montréal] n'a rien fait, il y a eu des promesses il y a eu des annonces, mais si un artiste a pas un milieu pour créer, qu'est-ce qui va arriver? (artiste #5)

Au cours des dernières années, sous l'effet de l'accélération de la gentrification de plusieurs quartiers, de nombreux pôles artistiques de Montréal ont disparu ou ont perdu en vitalité à la suite de la vente d'immeubles et/ou de l'augmentation massive des loyers d'ateliers pour les artistes (ex. 10 rue Ontario Est, usine Cadbury, 5445 rue de Gaspé dans le secteur Saint-Viateur Est, 305 rue Bellechasse dans le quartier Rosemont-la-Petite-Patrie, etc.). Des collectifs d'artistes se sont formés dans le but de conclure des accords commerciaux qui leur permettraient de sécuriser leur accès à des espaces de travail abordables, dont le Regroupement Pied Carré aujourd'hui géré par le promoteur immobilier à but non lucratif Ateliers créatifs. Malgré la signature d'ententes entre les regroupements d'artistes et les promoteurs immobiliers, c'est la question des taxes foncières imposées par la Ville de Montréal qui constitue aujourd'hui leur cheval de bataille⁶⁸. Les ateliers

⁶⁷ Collectif d'artistes des Ateliers Casgrain et Ateliers Belleville. (3 juin 2021). *Pour la pérennisation des ateliers d'artistes*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/606972/montreal-pour-la-perennisation-des-ateliers-d-artistes>

⁶⁸ En 2013, l'organisme Pied Carré a ainsi conclu un accord historique avec la firme immobilière Allied de manière à sécuriser les baux des ateliers d'artistes occupant 4 étages de l'édifice durant 30 ans. Dans le cadre de cette négociation, les prix des ateliers sont passés de 3 à 4 \$ à 12 à 15 \$ le pied carré. Aujourd'hui, la signature de l'usufruit qui concerne les ateliers situés au 5445 rue de Gaspé n'est plus tellement célébrée, car elle ne s'est pas avérée suffisante pour stabiliser les prix des loyers. Un mémoire déposé par le Regroupement Pied Carré dans le cadre des consultations

d'artistes sont taxés de la même manière que les locaux commerciaux. Le transfert des augmentations des taxes foncières aux artistes-locataires les amènent à devoir quitter leurs locaux, même dans les cas où des ententes avaient été négociées auparavant. Cet enjeu a un impact majeur sur la structure du monde des arts visuels à Montréal, et notamment sur la vitalité du pôle artistique de Gaspé, où six CAA logent dans l'édifice adjacent situé au 5455 de Gaspé.

On est moins en relation avec des artistes émergents avec qui faire des projets, ou des artistes en mi-carrière avec qui fait des projets. C'est parce que les prix ont trop augmenté, il n'y a plus personne qui peut se louer quelque chose ici. Ici maintenant tu loues un espace en coworking en bas, gros comme ça, pour 400\$. (CAA #13)

Les artistes, dont la présence sur un territoire est de plus en plus perçue comme le principal facteur à l'origine de la gentrification de certains quartiers, doivent fréquemment se relocaliser en raison de leur participation à la revitalisation urbaine qu'ils provoquent et qui entraîne une hausse générale du coût des services et des loyers. À l'heure actuelle, plusieurs initiatives sont développées par plusieurs acteurs. L'accès à des espaces de travail abordables ne constitue pas un luxe pour une part importante des artistes en arts visuels. Certain-e-s travaillent avec des matériaux toxiques, d'autres n'ont pas la place nécessaire pour réaliser leurs œuvres à la maison, d'autres encore voient la séparation entre leur lieu et vie et leur lieu de travail comme une condition essentielle à la création.

Moi j'ai une pratique d'atelier, donc c'est l'affaire la plus importante. Si j'ai pas d'atelier, j'ai pas de travail [...] C'est du bricolage, j'arrive pis je moule des affaires pis il se passe des choses. J'ai pas le choix d'avoir un lieu qui est versatile que je peux faire autant de la céramique, que du bois, que du métal, que du dessin, fait que j'ai besoin d'avoir un lieu aussi qui est hors de chez nous. Fait que pour moi, c'est un must. (artiste #23)

À Montréal, de récentes initiatives ont été développées par la Ville de Montréal, notamment en partenariat avec le gouvernement du Québec et le Conseil des arts de Montréal, dans le but de

publiques concernant la Politique de développement culturel 2017-2022 de Montréal, métropole culturelle, mentionne qu'entre 2013 et 2017, les taxes municipales ont augmenté de 300%.

Regroupement Pied Carré (13 avril 2017). *Consultations publiques mars/avril 2017. Politique de développement culturel 2017 – 2022. Montréal, métropole culturelle.* Repéré à http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/COMMISSIONS_PERM_V2_FR/MEDIA/DOCUMENTS/MEM_REGROUPIEDCARRE_20170413-2.PDF

pérenniser les ateliers d'artistes dans la métropole. Le 17 mai 2021, la Ville et le MCCQ ont annoncé l'investissement de 30 millions de dollars pour la pérennisation des ateliers d'artistes. Leur programme est destiné à financer des améliorations locatives pour des ateliers d'une taille minimum de 5000 pieds carrés dans le cadre d'ententes de 20 ans au minimum, en prévoyant 5 millions de dollars spécifiquement dédiés à alléger l'augmentation des taxes foncières durant un maximum de 2 ans. En janvier 2020, la Ville de Montréal et le CAM ont annoncé une augmentation importante du budget du programme de soutien Subvention aux artistes en arts visuels et en métiers d'art⁶⁹ qui est ainsi passé de 235 000\$ à 735 000\$. Cette augmentation permet de faire verser 13\$ par mètre carré, comparativement à 5.83\$ auparavant. De plus, sont dorénavant admis dans le cadre de ce programme les espaces d'entreposage, qui seront éligibles à un volet de financement distinct à la hauteur de 3\$ par mètre carré. Les deux organismes ont également lancé un projet pilote d'accompagnement de collectifs d'artistes pour la mise sur pied de projets immobiliers d'ateliers⁷⁰, ainsi que quatre ateliers gratuits pour les artistes s'intitulant « les baux et les arts » et visant à appuyer les artistes dans la négociation et la gestion de leurs baux⁷¹.

Pour les artistes, ces initiatives ne permettent toutefois pas de lutter adéquatement contre la gentrification et ses effets, même si elles atténuent ceux-ci durant une période déterminée. Plusieurs artistes ont mentionné qu'il serait préférable d'obtenir un soutien à l'acquisition de bâtiments qui serait géré par eux-mêmes ou par la Ville de Montréal (artiste #5, artiste #7, artiste #25). Pour d'autres, la lutte menée par les artistes contre les effets de la gentrification gagnerait à être menée conjointement avec d'autres catégories de personnes et de travailleur-se-s vulnérables qui en sont aussi victimes, de manière à créer des liens durables entre le milieu des arts et le milieu communautaire (artiste #20).

Les CAA, qui constituent un acteur majeur du monde des arts visuels à Montréal, sont directement concernés par la gentrification, car ils se préoccupent de leur accessibilité auprès des communautés artistiques. L'augmentation des prix de leurs loyers et de leurs taxes foncières constitue une

⁶⁹ Conseil des arts de Montréal. (23 janvier 2020). *Bonification de la subvention aux artistes en arts visuels et en métiers d'art*. Repéré à <https://www.artsmontreal.org/fr/nouvelles/2020-01-23/bonification>

⁷⁰ Conseil des arts de Montréal. (2020). *Projet pilote d'accompagnement de collectif d'artistes pour la mise sur pied de projets immobiliers d'atelier*. Repéré à <https://www.artsmontreal.org/fr/programmes/ateliers-artistes>

⁷¹ Réseau art actuel. (27 janvier 2021). *Formations gratuites « les baux et les arts »*. Repéré à <https://reseauartactuel.org/formations-gratuites-les-baux-et-les-arts/>

contrainte très importante vis-à-vis des soutiens qu'ils offrent aux artistes, car les centres doivent concentrer une part importante de leurs ressources à l'augmentation de leurs revenus, qu'il s'agisse des subventions ou de leurs revenus autonomes.

On a aucun désir de nous éloigner de notre communauté et notre membership ne peut plus habiter dans le quartier en majorité. C'est devenu trop gentrifié. [...] C'est pas juste une question d'argent pour nous, c'est une question de communauté. Est-ce qu'ils peuvent vivre ici? Est-ce qu'on va perdre des membres si on va trop loin? Si on va dans un autre quartier il faut vraiment y penser. C'est quoi notre rôle? Si on va à Chabanel, qu'est-ce qui va arriver? Est-ce que ça va devenir comme Mile-Ex? [...] Et si on est trop loin des autres centres, qu'est-ce que ça va faire? (CAA #5)

On payait 63 000 dollars en 2013-2014 pour tout ce qui est lié à la location, taxes, frais d'exploitation, tout. L'année passée on a passé à 173 000\$, presque trois fois ce qu'on a payé il y a 5 ans. Ils [les propriétaires du bâtiment] ont décidé de mettre un maximum d'augmentation de 22% [des frais liés à la location] par année, mais c'était énorme pour nous, c'était impossible à surmonter. Donc ça a fait que d'un côté, on devait aller chercher plus de subventions, de l'autre côté on devait aller chercher plus de membres, développer les services dont la formation. (CAA #11)

Certains CAA constituent des acteurs centraux de la lutte contre les effets de la gentrification sur les ateliers d'artistes, et notamment ceux qui participent au regroupement Pied Carré (voir la section 3 sur les stratégies d'amélioration du travail). Leur association, le RCAAQ, a également joué un rôle important dans les discussions qui ont entouré le développement des nouvelles initiatives menées par le CAM et la Ville de Montréal.

4.2.3 La culture du *burn out*

La culture du *burn out* constitue une réalité largement connue au sein du monde des arts visuels. Elle est intimement liée à la précarité des conditions socio-économiques et à l'intermittence de l'activité artistique, mais, selon les artistes, elle est aussi largement tributaire des normes en vigueur dans le milieu. Les nouvelles opportunités de travail dans leur activité principale de création n'étant jamais garanties, les artistes acceptent en général toutes celles qui leur sont offertes, ce qui peut les amener à subir une importante surcharge de travail lorsque ces projets se cumulent ou se succèdent, d'autant plus que ceux-ci se juxtaposent plus souvent qu'autrement à des emplois alimentaires para ou extra-artistiques (artiste #10, artiste #18). En effet, alors que la

compensation monétaire du travail artistique se retrouve pratiquement systématiquement réinvestie dans les projets, que ce soit via le remboursement de dettes acquises dans le cadre de projets antérieurs ou via l'achat de matériel nécessaire à la réalisation des œuvres, il s'ensuit que les périodes intenses de travail ne se soldent généralement pas par une période de repos, car les artistes doivent continuer à travailler pour subvenir à leurs besoins (artiste #4, artiste #24).

J'ai pas de vie, c'est-à-dire que j'ai pas de famille, j'ai pas de loisirs, j'ai pas de vacances, je fais que ça tout le temps. Pis moi l'idée de l'enseignement c'était que un, j'avais les premiers signes d'un burn out l'année passée. Je me suis dit «je peux pas continuer comme ça, je peux pas travailler 90 heures par semaine toute ma vie », parce que je vais rater une partie de ma vie aussi, il y a pas que ça. Pis on dirait que la seule raison pour quoi je réussis, c'est parce que j'ai rien d'autre dans ma vie. J'ai pas de relations personnelles, puis ce que ça veut dire c'est que je suis toujours en mode « what's next, what's next » pis là si dans les six prochains mois j'ai pas des choses en vue, je me mets à paniquer, pis je cours encore plus. Fait que t'es tout le temps dans cette logique de productivité, fait que t'arrêtes jamais parce que tu sais jamais quand ça va arrêter dans le futur. (artiste 5)

D'une année à l'autre, les artistes peuvent essayer plusieurs refus comme iels peuvent au contraire obtenir autant de contrats lorsqu'iels envoient des dossiers d'application. Plusieurs artistes interrogé·e·s dans le cadre de cette recherche ont mentionné se faire fortement encourager à appliquer à toutes les opportunités possibles lorsqu'iels poursuivent leur formation universitaire (artiste #6, artiste #10, artiste #12)). C'est donc la stratégie qui est habituellement employée par les artistes émergent·e·s lorsqu'iels sortent de l'école. Or, cette stratégie, qu'elle soit adoptée à la sortie de l'école ou plus tard en carrière, peut entraîner une importante surcharge de travail et un épuisement professionnel chez les artistes lorsqu'elle se traduit par la réception de plusieurs réponses positives ou négatives.

T'sais, à un moment donné t'envoie 40 dossiers pis tu reçois 40 lettres de refus, quand t'en reçois 5 le même jour, ça fait mal. Ça décâlisse profondément, pis là il y a eu une période tampon, pis après ça j'ai fait une expo à [galerie commerciale], pis là quand j'ai envoyé mes dossiers j'en ai envoyé 8 pis j'en ai eu 7 sur 8. J'étais comme « c'est n'importe quoi » [rires], je veux dire, c'est complètement débile. Toutes ces expos-là, je les ai faites collées. Je les ai toutes faites. C'est un peu ridicule mais en même temps quand t'as envoyé des dossiers pendant 6 ans pis que t'as eu juste des refus, tu dis oui, t'sais. (artiste #7)

La nature irrégulière du travail joue donc un rôle majeur dans la culture du *burn out*, même si l'épuisement professionnel peut être lié à différentes réalités de la vie d'un-e artiste. Lorsque la question de la précarité du travail a été abordée durant les entrevues, plusieurs artistes ont souligné que cet enjeu doit être contextualisé aux situations de vie des artistes qui présentent des défis différents. À plusieurs reprises, le cas des artistes qui élèvent un ou des enfants, seul-e-s ou en couple, a été relevé comme un facteur important à prendre en compte (artiste #23, artiste #27).

Moi j'ai pas de famille, j'habite tout seul, c'est sûr que j'ai quelque chose de plus flexible que quelqu'un qui a un enfant. Alors ça dépend tout le temps, c'est sûr que si t'as un enfant à charge, que t'es monoparental et que t'essayes de vivre de l'art, ça va être plus tough que si t'habites dans une commune pis ça te coûte 200 piasses de loyer. (artiste #23)

De manière générale, l'ouverture des carrières à l'international et les évolutions technologiques, en décuplant le bassin d'artistes auquel-le-s il est possible d'avoir accès, exacerbe l'économie de la visibilité dans laquelle les artistes doivent compétitionner les un-e-s contre les autres. L'augmentation de la compétition à laquelle les artistes se trouvent confronté-e-s dans le cadre de la course aux opportunités de travail et à la reconnaissance s'accompagne de ce qui s'apparente à une exigence d'autoreprésentation du soi constante, de manière à maximiser leur visibilité. Cette exigence se trouve évidemment facilitée par les technologies et plus particulièrement par les réseaux sociaux.

Je suis un peu dans une place maintenant où je trouve que a lot of artists making work and putting work out in the world because they feel like they have no choice or they want to or it's just the way that is, you have to be seen, you have to stay visible, you have to keep things going. (artiste #16)

L'économie de la visibilité amène les artistes non seulement à diffuser leur travail, mais également à se mettre elleux-mêmes en scène de manière à maximiser leurs chances de développer des publics engagés qui en retour diffuseront également leur travail et deviendront peut-être des clien·t·s. Les artistes développent et entretiennent ainsi une image à la manière d'une entreprise et de son image de marque. Iels se montrent ainsi en train de travailler, le fait de travailler incessamment agissant comme un signal de succès professionnel et étant largement célébré dans les communautés artistiques. Cette réalité contribue à une culture du travail parfois toxique, où les artistes

camouflent leur fatigue professionnelle dans le but de maintenir une image d'eux-mêmes articulée sur le socle de l'hyper-productivité. En-dehors des dynamiques structurelles qui peuvent expliquer au moins partiellement les risques d'épuisement professionnel, on trouve également un ensemble de normes en vigueur dans le milieu.

Je suis encore en train d'essayer de trouver une solution parce que je voudrais continuer à faire cette chose parce que c'est cette chose me donne de la vie, mais si c'est une chose qui m'épuise et qui me tue en même temps...Le genre de burn out est vrai parce que j'ai tellement travaillé fort pour que ça marche. [...] Il y a quelque chose qui est célébré d'une certaine façon, « j'ai fait tout ça, j'ai fait ça, j'ai pas le temps », pis tout le monde est comme « wow, ça va super bien ». Pourquoi on célèbre cet épuisement-là? Je sais pas. C'est ça que je veux dire quand je veux dire qu'on a une idée du succès qui est tordue, c'est genre, ça prend tu que tu vides complètement tes énergies pour qu'on soit comme « bravo », t'sais? (artiste #10)

Les artistes vivent cette surcharge de travail comme une conséquence naturelle des exigences entourant leur carrière. La disponibilité en tout temps et la représentation constante d'eux constituent ainsi des normes qui se rattachent à l'exercice de leur métier.

4.2.3.1 L'éthique du Labour of Love

La précarité entraîne bien souvent l'auto-exploitation des artistes qui se dotent de justifications typiques de l'éthique du *Labour of Love* face à leur surcharge de travail, comme si le fait d'exercer un travail qu'ils aiment devrait nécessairement s'accompagner de formes de pénalités économiques ou sociales. L'éthique du *Labour of Love* est également mise à profit dans les appels, de la part des artistes ou de leurs collectifs, à s'engager corps et âme dans le travail gratuit qui agissent comme un signal d'engagement communautaire. Cette dynamique sous-tend le fait de voir dans le bénévolat et le travail gratuit un signe de dévotion envers le milieu des arts visuels (CAA #12).

[Precarity] is a shared experience, but it's a hidden experience, because if you're promoting yourself on Instagram or something like this, you're supposed to be making it appear that your career is always on the way up. But in terms of what you project to other artists, you're supposed to kind of suggest that it's a steady climb upwards, right? Because like, you're putting your passion in a program or you're making a job out of

what you love or something, you know, just [this] kind of stuff, right? It's like, [...] what it functionally ends up being is it's just an excuse for a different kind of exploitation. (artiste #13)

Moi en ce moment j'essaie d'encadrer mon travail un petit peu plus, parce que t'as vu le même « love what you do, never work a day in your life » ? C'est comme « work every day of your life ». Moi je travaille tout le temps et ce n'est pas healthy donc à ce moment-là j'essaie de prendre mes fins de semaine. [...] J'ai vécu quelques burn out dans les dernières années, j'ai pas envie de continuer comme ça. C'est vrai que moi j'adore mon travail mais en même temps j'ai besoin de ne pas travailler. (artiste #3)

La perception selon laquelle travailler sans cesse et enchaîner les projets (faiblement rémunérés) constitue une forme de succès, ainsi que le narratif du *Do What You Love* (DWYL) sur lequel se fonde un ensemble de pratiques favorisant les risques de vivre un ou des épisodes d'épuisement professionnel, sont très présents dans le milieu des arts visuels. La déconstruction de ces narratifs et des normes qui leur sont associées, apparaît comme une condition à l'amélioration des conditions de travail des artistes.

L'économie de la visibilité, dont l'importance se trouve à la fois exacerbée et contrainte par les technologies, transforme donc les rapports sociaux. Plusieurs artistes ont révélé que les pratiques, les discours et les normes du milieu contribuent à rendre celui-ci froid et hostile, contrairement à l'image projetée des communautés artistiques comme étant des espaces où les artistes prennent soin de leurs pairs.

People are less concerned about burning artists out and less concerned about actually helping people sustain a long term...A long term ability to develop serious bodies of work. I think people try to cash in and...More than cash in. It's more than that, it's also people do sincerely care, but having this attention span which is shrinking. They'll care for a moment, you know. Just the idea of like what I would actually have to sacrifice to try to exist in a world that I have so many problems with is just like crazy. I mean it's really crazy and I'm not well, I was depressed and anxious all the time. (artiste #16)

Pour les artistes, la précarité caractérise également les travailleur·se·s culturel·le·s, et notamment ceux qui travaillent dans les CAA.

Au début oui, tu te dis « ok je suis au début, ça va ». Tu continues, les choses avancent, se passent bien, mais les conditions s'améliorent pas nécessairement. Mais je sais pas, ça c'est une question pour tout l'ensemble de l'écosystème de ce milieu-là, parce que

je le vois que c'est semblable dans les centres d'artistes. Tout le monde, ben c'est pas tout le monde pareil partout, mais tout le monde travaille beaucoup avec très peu de moyens jusqu'aux limites de leurs capacités d'énergie personnelle. Tout ça, c'est quand même épouvantable quand tu y penses, ça brûle... (artiste #10)

Dans ces conditions, le fait que les artistes aient généralement une préférence pour le travail para-artistique culturel constitue un facteur de risque important sur le plan de l'épuisement professionnel.

4.2.3.2 Normalisation du travail gratuit au sein du milieu culturel

Les résultats de cette recherche suggèrent que la normalisation du travail gratuit constitue une norme dans le milieu des arts visuels, et que les CAA sont susceptibles d'y contribuer. Cela peut se manifester de différentes manières : recours fréquent à des stagiaires non-rémunéré-e-s en échange d'une opportunité de professionnalisation (CAA #13), normalisation du travail supplémentaire non-rémunéré à titre de signal d'engagement communautaire (CAA #8, CAA #12), recours fréquent à un discours présentant n'importe quelle opportunité professionnelle (contrat, emploi, bénévolat) au sein des centres comme un privilège (CAA #10), etc. Dans le contexte où les CAA sont considérés comme des institutions phares du monde des arts visuels, le recours à ces dispositifs est sujet à générer un certain malaise, voire une frustration, chez les artistes qui doivent déjà composer avec un haut degré de précarité dans l'exercice de leur pratique artistique professionnelle. Pour d'autres, le recours au travail gratuit doit être contextualisé.

Moi je me suis déjà fait caller dans des bureaux « écoute, ici c'est un travail de la passion, faut que tu donnes, faut toute toute que tu donnes » pis ils [les centres d'artistes autogérés] fragmentent vraiment ça que t'es chanceux d'être ici pis faut tout que tu donnes au complet. Tandis que c'est le contraire. (artiste #17)

Faire de l'overtime pour voir une performance, être dans un vernissage, voir une pièce de théâtre, c'est pas comme faire de l'overtime pour être assis à l'ordinateur à ton bureau à trier des dossiers d'assurances, là, t'sais. Oui, c'est sûr que la job est plus stimulante. (artiste #29).

Pour certain·e·s artistes, la (re)production d'un milieu « basé sur l'exploitation des ressources humaines » (artiste #17) découle de la précarité institutionnelle qui fait en sorte que les institutions sont incapables de redistribuer leurs ressources d'une manière équivalente à l'investissement personnel qu'exigent leurs emplois, ainsi que de l'abondance de l'offre de travail.

Vu qu'il y a cette abondance quasi-infinie de ressources humaines, formée par le capitalisme, ben ils [les centres d'artistes autogérés] sont comme « ok whatever, on va le brûler lui, pis on va la prendre elle, pis on va en prendre un autre », pis quand tu regardes le schéma général, c'est comme ça que ces structures-là réussissent à vivre pis à survivre. (artiste #17)

Les institutions culturelles, incluant les CAA, semblent ainsi participer à (re)produire un discours romantique entourant le travail culturel et artistique et ils en bénéficient directement. Si ce discours peut résonner auprès des plus jeunes communautés d'artistes qui intègrent le marché du travail, il se trouve remis en question par les artistes lorsqu'ils acquièrent davantage d'expérience.

4.2.4 Mécanismes d'exclusion fondés sur l'appartenance à un ou plusieurs groupes traditionnellement marginalisés

Les résultats de notre recherche suggèrent que les artistes ne sont pas tou·te·s égaux·les devant la précarité. En effet, la précarité rencontrée et racontée par les artistes est façonnée par l'interaction entre différents facteurs dont leur âge, leur genre, leur origine ethnique, leur statut de minorité visible, etc.

Plusieurs artistes s'identifiant à des groupes minoritaires, ainsi que les femmes artistes, se sont dit·e·s confronté·e·s à des obstacles additionnels dans le cadre du développement et de la progression de leur carrière. Les mécanismes d'exclusion sont collectivement produits et maintenus par les interactions des acteurs dominants dans le monde des arts visuels. Plusieurs participant·e·s à cette recherche ont mentionné que dans le cadre de la réalisation d'une formation universitaire en arts visuels, les étudiant·e·s sont très peu introduit·e·s au travail d'artistes racisé·e·s et parfois même de femmes artistes (artiste #8, artiste #26, artiste #30). Les jeunes artistes racisé·e·s sont sujet·te·s à rencontrer des formes d'oppression dès leur entrée à l'université, lesquelles peuvent s'exprimer de manières variées, allant de la rencontre de stéréotypes aux critiques

récurrentes sur leur travail qui, selon elleux, pourraient s'expliquer notamment par le manque de connaissance des traditions et pratiques artistiques non-blanches.

[...] j'étais au bacc pis mes profs me disaient « toi t'es Africaine donc tes influences devraient être [...] [tel] photographe africain, tu devrais faire du noir et blanc » et je me suis fait dire ça, [...] on veut te cantonner [...] Je parlais à une amie proche pis elle avait ces mêmes désirs que moi, pis elle me disait « je me suis retrouvée vraiment pas soutenue [...], finalement ça reste des structures qui sont pas faites pour des gens comme moi pis je suis pas capable de m'exprimer ou comme juste le fait que le langage académique c'est imposer une façon de s'exprimer that doesn't necessarily fit everybody ». (artiste #8)

[...] j'ai assisté [un professeur], et j'ai hérité de son plan de cours, et il parle juste d'artistes mâles blancs de 60 ans et plus. Je suis comme.... « ah, amenez des filles, des queers, tout le monde, regardez l'art! ». Je pense que ça fonctionne, ma job, de leur ouvrir les yeux sur d'autres formes de photographie. (artiste #26)

Dans les dernières années, des efforts importants ont été menés par les organismes subventionnaires pour introduire des nouveaux programmes de soutien aux artistes qui s'identifient à certains groupes marginalisés, ainsi que pour favoriser leur représentation au sein des programmations des diffuseurs. Cette tendance atteint graduellement les universités, qui portent non seulement une attention particulière à recruter du personnel enseignant racisé, mais également à aborder les enjeux d'exclusion au sein du monde des arts visuels, incluant les questions qui touchent au racisme et au sexisme (artiste #30).

Les CAA ne font pas exception à ces dynamiques. Ils peuvent en effet être à l'origine de pratiques jugées problématiques par les artistes issu·e·s de communautés traditionnellement marginalisées. Par exemple, une artiste explique que la mouvance en faveur d'une plus grande justice sociale encourage les institutions culturelles, majoritairement dirigées par des personnes blanches, à solliciter les artistes racisé·e·s pour leur demander d'effectuer du travail additionnel qui profite à leur rayonnement sans les rétribuer sur le plan économique ou symbolique. Ce phénomène est couramment exacerbé par les exigences posées par les conseils des arts en matière de représentation des artistes issu·e·s de la diversité culturelle et des communautés autochtones.

En ce moment, il y a un gros trend d'aller extraire ces informations-là chez les communautés sous-représentées parce que les gens veulent tous présenter des artistes, ces artistes-là parce que c'est d'actualité, mais ça vient pas d'eux et ça vient pas d'une

recherche profonde et notre recherche à nous elle est un peu effacée là-dedans. Nous ce qu'on a fait comme effort de recherche et de réflexion, on est invisibles là-dedans. Ça reproduit un peu des situations de hiérarchisation. (artiste #21)

La représentation d'artistes racisé·e·s au sein des programmations artistiques constitue une tendance relativement récente. Certains artistes ont mentionné qu'il y a quelques années à peine, on observait une représentation beaucoup moins importante des groupes minoritaires dans les institutions phares du monde des arts visuels.

J'avais pas tout de suite réalisé que « ah merde, il y a pas de Noir·e·s dans les centres d'artistes, il y a aucun Noirs dans les galeries », j'avais même pas compris ça. [...] Wow, j'avais même pas calculé le truc, donc non seulement je me battais contre une machine qui ne m'intéressait pas, mais qui n'était pas formatée pour moi non plus. Donc c'était comme, une chance que je suis allé à droite plutôt que d'aller à gauche parce que I would have never made it. (artiste #12)

En-dehors des actions qui ont été prises pour diversifier les programmations artistiques, les centres n'ont à notre connaissance pas de politique officielle visant à établir des cibles claires en matière de représentation des groupes minoritaires à même leur personnel et leurs structures décisionnelles. Si certains collaborent avec des organismes communautaires pour développer leurs registres d'action et se former aux pratiques anti-oppressives, ce type de pratiques constitue l'exception et non la norme au sein du réseau des CAA. Les déficits de régulation du milieu, ainsi que la perception selon laquelle les pratiques, discours et politiques organisationnelles faisant la promotion d'une plus grande équité et inclusion constituent des écrans de fumée visant à satisfaire les exigences des organismes subventionnaires, contribuent à ce que les artistes racisé·e·s puissent se montrer méfiant·e·s à l'égard des déclarations de solidarité dans le milieu. De manière très évidente, les artistes racisé·e·s qui ont participé à cette recherche ont avancé ne pas se reconnaître ni se retrouver dans les institutions dominantes du monde des arts visuels et leurs publics, ce qui suggère que la communauté artistique que dessert la majorité des CAA serait en réalité assez homogène sur le plan de la race.

Déjà, t'arrives dans un endroit de consommation d'art, pis il y a pas de diversité par rapport à qui est là. Je pense que déjà ça, ça en dit long à tous les niveaux. C'est qui les artistes qu'on présente ? C'est quoi une institution d'art ? Qui sent qu'il peut aller là ? Qui a un intérêt pour ça ? Puis tu vis ça, fait que déjà [...] t'es préoccupée par le regard, t'es déjà préoccupée par ta personne, fait que t'es déjà pas juste dans une conversation

fluide, pis là tu fais un effort d'être là pis tu fais un effort d'être présente pis t'es comme invisible et super visible en même temps. (artiste #8)

La maîtrise des codes sociaux constitue un facteur déterminant dans le succès d'une carrière artistique, et ce, au-delà du talent et de la qualité du travail. Ce type d'habileté n'est pas distribué équitablement au sein de la société et les dispositifs par lequel cela peut être développé au courant d'une carrière nécessite souvent du temps et du capital. La centralité qu'occupe la capacité à créer, entretenir et développer des réseaux professionnels désavantage de nombreuses personnes en fonction de différents critères, dont une situation de handicap ou le fait d'avoir une famille.

Je vais faire quoi pour réussir dans ce milieu-là? Pour avoir une carrière qui fonctionne? Pour avoir assez d'argent pour vivre, pour avoir un studio, alors que je sais très bien que je ne peux pas produire au même rythme que les autres produisent et que je peux pas socialiser autant que les autres le font parce que tout ça me rend malade. Alors comment je vais faire? Je ne sais pas encore, et ça me fait peur, parce que clairement ce système-là ne va pas s'adapter à moi, c'est moi qui faut qui s'adapte, mais c'est un handicap invisible. (artiste #28)

Plusieurs artistes ont ainsi mentionné qu'ils aimeraient assister au développement pérenne de mécanismes facilitant leur participant au monde des arts visuels, dont des services de gardiennage durant les événements qui leur permettent de réseauter, et notamment dans les vernissages et dans les résidences d'artistes (artiste #14; artiste #18).

En plus des dynamiques liées à la race et aux situations de handicap, plusieurs participantes à cette recherche ont souligné la persistance de stéréotypes et de formes de discrimination, notamment salariale, à leur endroit (artiste #26). Certaines artistes ont mentionné avoir l'impression de devoir se prouver davantage que leurs collègues masculins (artiste #22, artiste #28), qu'il existe de nombreux boys club dans le monde des arts visuels (artiste #5, artiste #6, artiste #8), lesquels se traduisent par la tendance à offrir et à réserver les meilleures opportunités de carrière entre hommes (blancs). Le fait que le succès et la progression de carrière reposent dans une large mesure sur des dynamiques relationnelles et informelles constitue un facteur sujet à désavantager les femmes dans le contexte où les postes décisifs au sein des *gatekeepers* (direction générale, conseils d'administration, commissaire de musée, etc.) sont majoritairement occupés par des hommes. Selon certaines participantes, malgré la récente mouvance en faveur d'une plus grande équité et justice sociale qui contribue à la transformation effective des pratiques dans le milieu des arts

visuels, il persiste un besoin de se distancier de l'héritage romantique du paradigme de l'art pour l'art qui contribue à (re)produire une figure masculine de l'artiste.

Des conservateurs qui vont dire à tel ou tel artiste « ah, je vais venir dans ton atelier, on va boire un whisky et on va jaser de ton travail », ils vont jamais offrir ça à une fille. Jamais, jamais. Ça ne va jamais se passer, ça ne sera jamais comme ça, friendly, chummy, chummy. Je trouve ça dérangeant aujourd'hui. Comment ça se peut que ce soit encore le cas, cet écart-là? La dynamique homme-homme, homme-femme, femme-femme, ce n'est pas la même de toute façon. (artiste #28)

Il y a encore des artistes qui sont attachés à la vision romantique de l'artiste, l'artiste qui crée par trouble, que la création est reliée à la souffrance qui est très 20e siècle. [...] on s'entend que c'est encore, c'est une position de privilège qui n'existe plus. Donc moi je suis complètement contre ça pis c'est une réalité qui appartient beaucoup à la génération masculine, ça appartient beaucoup au mâle alpha masculin, on peut s'auto-suffire de sa présence pour générer, bon je veux pas tomber dans les discours féministes [rires] mais c'est une réalité. (artiste #5)

Dans le cadre de cette recherche, certaines pratiques se présentant comme des formes de soutien destinées aux membres d'un groupe ont également été rapportées par des artistes femmes. Ces pratiques incluent la création d'espaces articulés sur le partage d'expériences et la diffusion d'information concernant des opportunités professionnelles (artiste #28). D'autres artistes femmes ont mentionné qu'il serait pertinent pour celles-ci de se regrouper, compte tenu du fait qu'elles échangent déjà ensemble à propos du boys club, mais qu'il est difficile de se regrouper dans le milieu des arts visuels (artiste #6). Des artistes s'identifiant comme queer ont également mis de l'avant la place très importante qu'a joué le mentorat de personnes appartenant aux mêmes communautés, non seulement sur le plan du développement de leurs pratiques, mais également sur le plan de leur développement personnel et de leur bien-être (artiste #20).

Les pratiques d'échange ne sont évidemment pas l'apanage des groupes de femmes et autres groupes minoritaires, mais la particularité des initiatives mises sur pied par ces groupes demeure que leur caractère collectif et leurs objectifs s'inscrivent dans le cadre d'une logique d'aide mutuelle. Si d'autres pratiques fondées sur l'échange ont été rapportées dans le cadre de cette recherche et ont été observées dans le milieu entre les membres des groupes dominants, notamment dans le cadre des relations de mentorat, il demeure que celles-ci revêtent un caractère plus stratégique pour les artistes. Celles-ci peuvent difficilement être totalement déconnectées d'une

logique de mobilité sociale et font généralement l'objet d'un calcul coûts-bénéfices sur le plan individuel.

Le fait que les mandats de plusieurs CAA montréalais s'adressent à des communautés spécifiques telles que les femmes et les artistes autochtones suggère une certaine compréhension et reconnaissance des dynamiques d'exclusion que l'on peut observer au sein du monde des arts visuels. D'un autre côté, les résultats de cette recherche montrent que non seulement quelques centres sont considérés par les artistes comme étant à l'origine de communautés soudées, mais que ces communautés, à l'exception de celles qui visent explicitement des individus s'identifiant à un ou des groupes minoritaires, (re)produisent des mécanismes d'exclusion qui se fondent sur le genre et la race.

La section suivante présente les résultats qui se rapportent à la place qu'occupent les CAA aujourd'hui dans le monde des arts visuels à Montréal, ainsi que dans les carrières d'artistes, de manière à relever les manières dont leurs propres registres d'action se trouvent affectés par l'environnement institutionnel, ainsi que par la précarité.

4.3 Les centres d'artistes autogérés dans le monde de l'art et dans les carrières d'artistes à Montréal

Cette recherche montre que les CAA occupent une place incontournable dans le monde des arts visuels pour différentes raisons, dont le nombre limité de diffuseurs sur le territoire montréalais. L'augmentation de l'offre de travail par rapport à la demande exacerbe la compétition entourant les ressources variées qui sont offertes aux artistes par les CAA. Les centres les plus réputés sont sujets à connaître une augmentation significative des demandes lors de leurs appels à projets, ce qui nécessite la mobilisation de ressources additionnelles, notamment au sein des comités de programmation qui sont partiellement constitués de membres bénévoles, pour les analyser et les sélectionner (artiste #3; CAA #2). Cela renforce également le pouvoir symbolique dont les CAA jouissent sur le plan de la consécration et de la constitution de la réputation des artistes qui sont sélectionné·e·s. La valeur de la consécration varie en fonction de la position qu'occupe un centre au sein du milieu: « [...] toutes les validations ne sont pas égales, quand on connaît bien le milieu, on sait ça » (CAA #1).

La place que les CAA occupent dans les carrières des artistes professionnel·le·s en arts visuels dépend quant à elle du type de parcours désiré et/ou entrepris par les artistes. On observe en effet une segmentation des parcours professionnels qui se fonde sur différents facteurs et qui explique pourquoi et comment certain·e·s artistes vont débiter leur carrière à partir des CAA et graviter autour de ces institutions à des degrés variables au courant de leur carrière, alors que d'autres vont chercher à bâtir la leur à l'extérieur des institutions dominantes ou des *gatekeepers* du monde des arts visuels.

Dans le premier cas, les CAA vont jouer un rôle déterminant dans le déploiement de leur carrière, autant au niveau de leur intégration dans celle-ci, de leur accession au statut de pair, ainsi que du développement et de l'entretien de leur réputation au fil du temps. Les artistes dont la carrière s'insère dans le parcours « typique » (artiste #12) correspondent aux « professionnel·le·s intégré·e·s » d'Howard S. Becker (1982). Le fait que ces artistes puissent être lié·e·s à un ou plusieurs centres durant des décennies, en s'y impliquant ou en y travaillant de différentes manières et à différents degrés, constitue une spécificité du monde de l'art actuel montréalais. Si le travail artistique demeure avant tout contractuel et indépendant, les CAA constituent des espaces où les artistes peuvent venir et revenir plus ou moins régulièrement, et s'investir dans des activités qui se déroulent, selon le centre en question, dans un cadre démocratique. En ce sens, les centres offrent une infrastructure physique et relationnelle où peuvent émerger des *workplace politics* spécifiques et participer à une (re)politisation du travail. Les centres permettent aux artistes, dont la nature du travail demeure relativement solitaire, de garder des liens plus ou moins pérennes avec des communautés. Ceci constitue une ressource importante pour les artistes.

À mon avis, il y a une solitude du côté de l'artiste. Quand tu as la possibilité d'avoir des rencontres entre pairs, avec des artistes qui ont les mêmes angoisses, quand tu regardes les autres travailler, ça va créer une synergie qui te permet de débloquer ou d'aller dans des chemins que tu n'aurais pas osés. (CAA #11)

D'un autre côté, les CAA jouent un rôle marginal dans le parcours professionnel de ces artistes qui se détournent, en totalité ou en partie, de leur réseau. Ces artistes correspondent davantage aux « franc·he·s tireur·se·s » de Becker (1982). À ces deux configurations de trajectoires professionnelles correspondent des conditions matérielles, des rapports au travail artistique ainsi que des objectifs différents, notamment sur le plan des conditions d'existence. Sans surprise, les

stratégies entreprises par les artistes pour améliorer leurs conditions de travail diffèrent également en fonction de ces dynamiques. Nous débutons par esquisser le parcours professionnel typique des artistes en art actuel, afin de mieux comprendre la place qu'occupent les CAA dans le développement de carrière des professionnel-le-s intégré-e-s. La fin de cette section présente le parcours des artistes qui font carrière à l'extérieur du réseau des CAA.

4.3.1 Le parcours idéal-typique de l'artiste professionnel-le en arts visuels à Montréal

Les artistes rencontrent dans le cadre de leurs carrières des défis, des obstacles, des contraintes, mais aussi des opportunités qui diffèrent d'une personne à l'autre en fonction d'une pluralité de facteurs incluant leur pratique artistique, leur stade de carrière, leur statut socio-économique, leur âge, leur genre, leur race, etc. Il est néanmoins possible d'esquisser, à partir des récits des artistes que nous avons interrogé-e-s, un parcours professionnel idéal-typique d'une carrière réussie. Un-e artiste décrit ce parcours idéal réservé aux « québécois pure laine » dès la sortie de l'université, où on prépare déjà les étudiant-e-s à appliquer dans les CAA (artiste #10; artiste #12; artiste #30).

Donc tu fais un deux, trois ans, à appliquer [dans les centres d'artistes]. Si t'as de la chance, tu traînes autour des bonnes personnes, so it happens que t'as ton show. Ça, c'est quatre, cinq ans après ton bacc, t'es dans la mi-vingtaine, là. Si t'as de la chance, là, si t'as de la chance. Donc tu fais ça, là tu commences à rouler. Et t'as les centres d'artistes à l'extérieur [de Montréal]...Fait qu'avant que t'arrives à Montréal, t'as un gap de 2 ans encore, 2 ans, 2 ans et demi, parce qu'il faut que tu fasses quelques trucs à l'extérieur, que les gens en parlent en peu. Là, tu rentres à Montréal, comme huit ans après. Ça, c'est si t'es pris T'appliques, t'as ton truc, t'exposes, là ils te donnent ton cachet, on parle de toi un peu, pis une fois que t'es rentré dans un centre d'artistes, un bon centre d'artistes, tu peux facilement rentrer dans les autres, tu comprends? Pis la réalité, c'est que comme tu sais comment écrire, parce qu'il y a une manière d'écrire les projets aussi, pis c'est à force d'envoyer et d'échouer, d'envoyer et d'échouer, que tu comprends comment ça fonctionne. [...] Là il [l'artiste] a mi-trentaine, je vais te dire c'est quoi qui se passe. Si c'est idéal, la patate qu'on te vend là, c'est qu'il devrait se faire prendre par une galerie, ok? Au Québec, ok? Parce que son travail circule, parce qu'il a un beau discours, parce que, parce que. Donc lui, il a 35 ans, il se fait pogner par une galerie. Pendant qu'il se fait pogner par une galerie, il commence à vendre et il commence à faire des subventions pour créer des projets, pis là il vend dans les galeries. Là, il commence à faire de l'argent, pis c'est là qu'il commence à être une star pour de vrai, pis t'sais, au lieu d'aller manger au Tim Hortons il va manger au Plaza, c'est hot là, t'sais. Là, il est hot, tu comprends? Ben ça, c'est cette combinaison de subventions et de la galerie, ça c'est si la galerie vend, si son travail est alléchant. Entre subventions et ça, il va avoir une bonne vie. S'il veut une famille, là c'est le bon

moment. Là, il doit être entre 35 et 40 [ans], donc là, c'est le moment où ça se passe. Donc lui, s'il se fait pagner par une galerie maintenant, ce qui va se passer pour el==lui c'est ça. Donc, en touchant entre les galeries, les subventions, donc là il va commencer à rentrer dans le 1% [le Programme d'intégration des arts à l'architecture des bâtiments], il va commencer à faire des trucs publics où il va toucher un peu plus d'argent. [...] Là, maintenant, les commissaires commencent à parler de toi, le travail est important, t'as des beaux articles ici et là. Si t'as de la chance, si t'as une bonne galerie, les musées commencent à venir voir ton travail, à acheter ton travail. By the time que t'as 50 ans, le top top, c'est que t'as un solo au MACM. Ça, c'est le 1%, là je te donne le parcours idéal de A à Z, 50 ans, mais là tu continues à faire de la subvention parce que le marché n'est pas assez fort à Montréal ou au Québec pour permettre à un artiste de survivre donc tu continues à faire des subventions. T'as une renommée, man. T'as 50 ans, t'as ton show au MAC, t'es invité dans les partys, t'es juge sur quelques comités pis, I mean, from that point on, he won't go higher than that, Quebec standards. (artiste #12)

Ce parcours soulève des points intéressants pour notre recherche, bien que les parcours demeurent hautement individualisés. Certain·e·s artistes qui sont intégré·e·s au monde de l'art ont par exemple choisi de ne pas s'engager dans une formation universitaire ou se sont engagé·e·s dans celle-ci après plusieurs années de pratique. Iels ont mentionné que leurs décisions leur ont permis de développer leur art à l'extérieur des codes académiques, ce qu'iels perçoivent comme une chose positive.

Le langage théorique est arrivé plus tard, j'étais déjà un être libre, dans le sens...Je veux pas dire ça comme un dogme, « je suis un être libre », mais ça m'a donné une sorte de liberté pour développer mon travail, le solidifier, mais même sur le plan conceptuel, de manière très organique. (artiste #5)

The idea of not studying, it was almost, in a way, to let myself develop my voice without being exposed too strongly to those outside of my queer creative lineage. C'était un peu comme un processus de purification je dirais [rires]. (artiste #20)

En dépit de ces différences, la grande majorité des personnes que nous avons interrogées détient un profil qui correspond au profil idéal-typique de l'artiste. Nous souhaitons revenir sur celui-ci afin d'analyser brièvement ses principales dimensions.

Premièrement, le parcours idéal-typique de l'artiste laisse entrevoir qu'il existe des liens étroits entre les *gatekeepers*, c'est-à-dire les universités, les CAA, les conseils des arts, ainsi que les autres institutions telles que les musées et les galeries commerciales. Les artistes que nous avons

interrogé·e·s ont souligné que l'institution universitaire les prépare et les encourage à appliquer massivement dans les CAA dès leur sortie de l'école afin d'obtenir une première expérience dans un contexte reconnu par les pairs.

Pour certain·e·s, cette proximité, ou cette relation de « connivence » (artiste #12) entre les CAA et les universités, a comme fonction de déterminer ce qui constitue de l'art et ce qui mérite d'être soutenu au fil de la carrière. La (re)production de ces normes a une influence sur les savoir-faire et les savoirs-être des artistes, ainsi que sur leurs conditions d'activités. Elle fait l'objet de rapports de force entre des acteurs qui ne jouissent pas du même pouvoir, certain·e·s s'estimant parfois à la remorque des institutions.

Qu'est-ce que j'étudie à l'école, à Concordia? J'étudie pas des notions esthétiques, des couleurs, même pas non plus des concepts artistiques, des systèmes qui sont propres aux happenings ou des choses comme ça. La chose que j'étudie à 95% c'est mon statut en tant qu'artiste, le problème de l'artiste, comment je fais pour produire quelque chose, comment je fais pour me produire moi-même en tant qu'artiste. (artiste #17)

Malheureusement, on est tellement modulés par ce qui nous est externe, c'est comme si on n'était pas maîtres de notre propre monde. (artiste #29)

Le monde des arts visuels a ainsi été qualifié « d'opaque » (artiste #8) pour les artistes qui l'intègrent, ceux-ci insistant sur le fait qu'il y a « beaucoup de normes » (artiste #28) et de non-dits qu'ils apprennent et doivent maîtriser au gré de leur parcours. En apprenant à maîtriser le langage académique, les normes et les conventions qui ont trait aux manières de se présenter à titre d'artiste et de parler de sa pratique artistique, ainsi qu'à situer sa pratique dans un contexte sociohistorique, les artistes maximisent par exemple leurs chances d'être sélectionné·e·s dans un CAA. Non seulement cela leur permet d'affronter « l'épreuve de l'exposition solo » (Bédard, 2014 : 239), cela leur permet également de se qualifier au statut d'artiste professionnel·le auprès des conseils des arts, et ainsi de pouvoir appliquer sur des bourses de création, de production, de déplacement, etc.

À partir de leur expérience sur le terrain, et souvent à la suite d'une succession d'échecs, les artistes apprennent à mieux comprendre les règles du jeu, et notamment à maîtriser la « prose subventionnaire » (artiste #23) qui facilitera leur obtention de ressources. Cette dimension est

d'autant plus importante que, comme le souligne cet extrait, le marché est tellement peu développé au Québec que même les artistes qui réussissent doivent généralement continuer à appliquer sur des programmes de bourses pour financer leur pratique. Les artistes qui arrivent à entrer dans un « bon » centre d'artiste, c'est-à-dire un centre bien réputé, se positionnent encore mieux au sein du milieu. Cela favorise leurs chances de se faire remarquer par d'autres institutions telles que les galeries marchandes et les musées. Cet aspect du parcours idéal-typique est important, parce qu'il met en évidence que même pour les artistes qui gravitent autour des CAA, c'est-à-dire des institutions centrées sur l'expérimentation et la prise de distance vis-à-vis du marché, il est tout de même préférable de chercher à obtenir une représentation commerciale. Les opportunités de représentation commerciale étant limitées, celle-ci constitue un mécanisme supplémentaire de consécration de l'artiste, en plus de généralement faciliter l'exportation de son travail à l'étranger.

Il est primordial de rappeler que dans le milieu québécois des arts visuels, l'accès aux ressources se trouve habituellement régi par des institutions qui délèguent les décisions à des comités de pairs. Les réseaux de pairs se forment dès l'entrée à l'université au gré des différentes phases de professionnalisation des artistes qui apparaissent comme autant d'épreuves contribuant à l'écroulement du milieu. La professionnalisation des artistes constitue un processus multifacette qui permet aux artistes d'accéder au titre de pair et de persévérer dans leur carrière. Elle détermine leur éligibilité à un ensemble de ressources fortement convoitées, même si cet accès n'est jamais garanti. La création de réseaux professionnels ainsi que le développement de la réputation, en tant que dynamiques inter-reliées, apparaissent comme les mécanismes les plus à même d'influencer favorablement les chances d'accéder aux ressources du milieu. La petite taille du milieu favorise la formation de liens très étroits entre les *gatekeepers* tels que universités, les CAA, des musées, des associations professionnelles, des conseils des arts, etc.

Je pense que l'accès au financement, l'accès à tout, passe quand même par un réseau qui semble très sérieux, qui protège d'une certaine manière la culture et les orientations et les progrès dans les arts visuels. C'est protégé par certains piliers, les jurys de pairs, les centres d'artistes, les programmes de subventions pis d'une certaine manière, c'est pas du copinage, c'est pas du favoritisme, il y a vraiment une reconnaissance. (artiste #24)

La proximité entre les institutions dominantes du monde des arts visuels contribue à une certaine standardisation des normes esthétiques (artiste #7), mais également des carrières artistiques. La

réussite de la carrière apparaît de moins en moins liée au talent ou aux qualités intrinsèques des œuvres, mais plutôt à la professionnalisation des artistes. Celle-ci s'exprime à travers la capacité de ceux-ci à effectuer des « bons choix » (artiste #5, artiste #14, artiste #17, artiste #18) : « aller à la bonne école, établir les bonnes connexions, exposer aux bons endroits, se représenter en ligne de la bonne façon » (Rodriguez, Journée sans culture, 2016 : 51). Ces dynamiques contribuent à déterminer non pas uniquement les comportements qui sont légitimes à adopter, mais également qui peut participer au monde de l'art.

[...] si tu vends pas ton cochon au marché de la façon qu'il faut le faire, ben ça marchera pas. Tu pourras pas avoir d'argent, pas avoir d'expositions, tu pourras pas faire ben des affaires. Pis oui, il y a des façons alternatives de faire de l'art, mais c'est souvent pas des façons qui donnent assez de ressources pour qu'un artiste se mette à vivre. (artiste #17)

[...] au niveau d'avoir accès, t'sais avoir des bourses, avoir des shows, avoir un network, je pense que ça découle tout de « qu'est-ce qu'on valorise comme esthétique, qu'est-ce qu'on pense qui est une esthétique valable qui mérite d'être vue, qui mérite d'être explorée, qu'on interagisse avec ça, quel genre de questions on met de l'avant » pis c'est ça, je pense que vu qu'on est dans cette espèce de carcan, il y a une idée de ce qui, ce avec quoi on veut engager. (artiste #8)

La professionnalisation apparaît comme revêtant un caractère à la fois stratégique, arbitraire, parfois laissé au hasard et sujet à être partiellement déterminé par le statut socio-économique. En effet, le fait d'avoir par exemple étudié dans une université prestigieuse à l'étranger constitue dans certains cas un avantage stratégique qui n'est pas accessible à tou-te-s les artistes sur le plan économique. Deuxièmement, cette représentation du parcours idéal-typique suggère une longue temporalité de déploiement des carrières artistiques au sein du monde subventionné des arts visuels. On y apprend que l'obtention d'une exposition dans un CAA peut prendre jusqu'à 4 ou 5 ans suivant l'obtention d'un baccalauréat, voire 8 ans dans le cas des CAA de Montréal qui connaissent une plus forte demande. Il est davantage probable, comme le souligne Bédard (2014 : 240), que la temporalité des carrières artistiques soit plutôt aléatoire, même si dans tous les cas celles-ci se caractérisent par une série d'épreuves où les artistes sont appelé-e-s à persévérer malgré l'incertitude. Notre recherche met en évidence qu'au fil du temps les artistes sont confronté-e-s à une baisse notable du nombre d'opportunités et de ressources auxquelles iels peuvent avoir accès pour continuer à progresser dans leur carrière. Cette étape, qui peut survenir dès la fin de la

trentaine pour les artistes, en amène plus d'un·e à devoir envisager une réorientation de leur carrière, incluant ceux qui étaient les plus en demande quelques années auparavant.

Le troisième élément qui nous apparaît important dans cette description du parcours idéal-typique est la mise en évidence que le succès dans les carrières artistiques québécoises ne se traduit généralement pas par une abondance matérielle, ni par des formes de consécration symbolique qui semblent particulièrement valorisées. C'est notamment le cas de l'obtention d'une exposition au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM). Plusieurs artistes se sont montré·e·s très critiques vis-à-vis du rôle que joue le MACM dans les trajectoires de carrière des artistes locaux (artiste #7; artiste #9; artiste #12; artiste #16). Le fait que le MACM, depuis les années 2000 jusqu'à plus récemment, ait consacré peu de visibilité aux artistes locaux, semble avoir progressivement amené ceux-ci à se détourner de l'institution lorsqu'ils envisagent le déploiement de leur carrière.

Ces éléments mettent en évidence que les artistes attribuent une valeur aux institutions et aux systèmes dans lesquels leur travail prend place. Ce processus façonne leurs objectifs et le parcours de carrière dans lequel ils vont chercher à s'engager. Différent·e·s artistes ont relevé se sentir peu inspiré·e·s par les perspectives de succès au Québec, et ne pas jouir, dans leur entourage proche ou éloigné, de modèles de carrières réussies qui les motivent à persévérer dans le monde subventionné (artiste #7; artiste #12). Certain·e·s ont même souligné qu'en raison de la configuration actuelle du monde des arts visuels, il semble préférable de quitter le Québec si l'on souhaite poursuivre une carrière professionnelle.

Nous présentons maintenant les résultats de notre recherche qui ont trait à la place des CAA dans les carrières des artistes. Nous présentons les résultats de manière à refléter la temporalité habituelle de la carrière artistique typique, c'est-à-dire à partir de l'intégration en carrière des jeunes artistes. Cet exercice nous permettra, par la suite, de mieux comprendre les rôles que jouent les CAA dans le développement, par les artistes en arts visuels, de stratégies dédiées à l'amélioration de leurs conditions de travail.

4.3.2 Le rôle des CAA dans l'intégration des artistes sur le marché du travail artistique : temporalité des carrières et dynamiques de sélection

Les artistes ont été nombreux à souligner le rôle central qu'ont joué les CAA dans le lancement de leur carrière : « ça a changé ma vie » (artiste #4), « ma carrière aussi a été créée en centres d'artistes » (artiste #5). Les CAA agissent à titre de « plateformes de placement » (ORG #1) pour les artistes qui intègrent le marché du travail artistique. Des artistes ont questionné la pertinence, pour les universités, de pousser les artistes à intégrer les CAA dès leur sortie de l'école en raison de la place spécifique qu'ils occupent au sein du monde des arts visuels. Cette critique a été formulée à partir de la réalisation de l'importance, pour le développement d'une carrière artistique professionnelle, de s'atteler à développer des débouchés commerciaux relativement tôt en carrière.

Ce que les centres d'artistes font, ça joue un rôle de tremplin pour le secteur privé, les galeries, parce que t'as pas d'autres contextes professionnels où tu peux montrer ton travail à l'extérieur d'une galerie. Donc c'est comme si on te disait « faut que tu passes par là », mais en même temps ils [les centres d'artistes] se positionnent comme à l'extérieur du marché, donc c'est comme, ils veulent que tu fasses des trucs qui se vendent pas, mais c'est dans ces espaces-là que les galeries regardent les artistes. Donc c'est comme une contradiction qui fait que toi en tant que jeune artiste, c'est fucké dans ta tête, tu comprends? (artiste #12)

Je dirais même que rétroactivement je me suis fait dire des choses, lancé dans des directions que je pense qui étaient des mauvaises décisions, des mauvais conseils. [...] les professeurs parlaient ouvertement [du fait que les galeries commerciales dans cette région particulière du Québec n'étaient pas intéressantes], pis j'ai toujours eu comme une forme d'aversion envers les galeries commerciales. J'ai capitalisé beaucoup sur les centres d'artistes peut-être pour cette raison-là. [...] J'ai l'impression qu'aujourd'hui, je me dit peut-être que j'aurais dû m'investir un peu plus dans cette direction-là. [...] Je pense que de rentrer dans une galerie intéressante c'est un travail qui peut prendre 10-15 ans pis j'ai commencé ça il y a 2-3 ans, fait que j'ai quand même beaucoup d'années de retard dans tout ça.

Une part importante d'artistes qui ont participé à cette recherche jouit du privilège de la représentation commerciale ou s'est montrée intéressée par celle-ci, en autant qu'elle ne les amène pas à dénaturer leur pratique (artiste #5; artiste #7; artiste #12; artiste #23). La représentation commerciale est perçue comme un dispositif permettant de développer plus facilement, et mieux, certains profils de carrière. C'est notamment le cas des artistes qui aspirent à entrer dans des

collections institutionnelles au Québec et au Canada, mais également de ceux qui aimeraient exporter leur travail à l'international.

Plusieurs artistes interrogé·e·s ont souligné que les institutions universitaires n'inculquent pas aux étudiant·e·s le même rapport au monde commercial. La culture de l'UQAM, où les parcours de formation sont davantage centrés sur l'acquisition et la maîtrise d'un bagage théorique, serait plus réfractaire au monde commercial, alors que la culture de Concordia, davantage centrée sur la pratique en studio, se montrerait plus ouverte à celui-ci (artiste #18; artiste #25). Ces dynamiques sont essentielles à prendre en considération dans le développement des schémas de représentation des artistes, et notamment de ce qu'ils considèrent souhaitables en termes de pratiques liées au développement et à la gestion de leur carrière, ainsi qu'en termes de succès.

Le fait que les CAA soient perçus et constituent des portes d'entrée dans le monde des arts visuels est non seulement dû au fait que l'institution universitaire encourage les artistes à les intégrer dès l'obtention de leur diplôme, mais également aux mandats des CAA qui se concentrent souvent sur la relève artistique et les pratiques émergentes. Si les pratiques émergentes n'ont en réalité rien à voir avec l'âge et que les CAA présentent le travail d'artistes de toutes les générations, ces facteurs contribuent à renforcer la position centrale qu'ils occupent en début de carrière professionnelle dans les arts. Si les conseils des arts et les CAA s'appuient sur une variété de définitions de l'artiste émergent·e, il semble que pour les centres, le critère déterminant demeure de n'avoir jamais eu d'exposition solo auparavant (CAA #1). Or, étant donné que le monde des arts visuels offre davantage d'opportunités professionnelles et de ressources aux artistes de la relève (CAA #5, CAA #8, artiste #25), l'éloignement des mandats des CAA vis-à-vis des concepts de relève ou de pratiques émergentes permettrait potentiellement d'étendre leur soutien aux artistes dans une perspective de plus long terme.

Ben un artiste de la relève, à cause des types de subventions disponibles et les enjeux contemporains dans le milieu de l'art, a beaucoup d'opportunités en ce moment. Ce ne sont pas nécessairement des bonnes opportunités, mais ce sont des opportunités. Quand quelqu'un devient très connu, il a des opportunités plus larges, peut-être dans un musée, dans un contexte où on va présenter une œuvre qui était déjà créée. Mais on a peu de possibilité de travailler sur quelque chose de plus expérimental et en fait on a moins d'opportunités vraiment de présenter nos œuvres. Il y a un genre de gap entre les artistes de la relève et les artistes qui ont « made it » si on peut dire. (CAA #5)

Cela apparaît d'autant plus pertinent qu'il est bien connu dans le milieu qu'il n'est pas possible ni souhaitable d'exposer au sein du réseau des CAA pendant plusieurs années consécutives, à défaut de se faire faire voir comme un·e usurpateur·trice de ressources rares (CAA #8, artiste #1, artiste #24). En ce sens, les jeunes artistes qui auraient la chance d'être sélectionné·e·s par plusieurs CAA très tôt en carrière seraient susceptibles de connaître par la suite d'importantes barrières à la diffusion professionnelle de leur travail dans le réseau des CAA, et ce pour plusieurs années. De plus, cette question liée à la tendance à réserver de nombreuses ressources à des pans d'artistes plus jeunes se trouve de plus en plus critiquée (artiste #2), notamment car elle serait à l'origine d'un renforcement des inégalités auprès des groupes marginalisés pour qui les carrières peuvent prendre plus de temps à se développer⁷².

Ces dynamiques se trouvent exacerbées par le haut degré de compétition qui entoure l'accès à des opportunités professionnelles dans les CAA. Certains centres reçoivent annuellement plusieurs centaines d'appels à dossiers (artiste #3; CAA #2), alors que le nombre d'artistes présenté·e·s dans le cadre d'une programmation régulière compte habituellement une dizaine d'artistes. À ce débalancement entre l'offre et la demande de travail s'ajoutent des contraintes organisationnelles qui encouragent, voire forcent les CAA à constituer leurs programmations parfois plus de deux ans à l'avance de manière à maximiser leurs chances d'obtenir des subventions.

Un centre d'artistes autogéré, tu appliques, le processus c'est 2 ans, c'est 2 ans! J'applique, là, en 2019, on me donne ma réponse au printemps 2020 pour une expo à la fin 2020-2021. T'sais je veux dire, what?! Pis pourquoi ils font ça? Parce qu'à la fin de leur exercice budgétaire, à la fin de l'année fiscale, ben ils peuvent dire, et donc au renouvellement du prochain, donc à la période où ils appliquent pour des bourses, ils peuvent dire « ah ben nous savons déjà ce que nous montrons », mais c'est pour ça! C'est pas normal! C'est pas normal qu'ils fondent leur structure culturelle pour *fit*ter les demandes...C'est complètement ridicule. Pis nous on est quoi, les artistes? On est complètement à la remorque de ça, tu comprends? Le gouvernement demande ça, donc les centres d'artistes font ça, donc nous on suit. (artiste #9)

Ben là je te dirais que c'est devenu encore plus exigeant parce que depuis 3-4 ans, le CAC exige qu'on fasse une programmation 4 ans à l'avance, mais ils acceptent jusqu'à

⁷² En février 2021, le prestigieux Prix Sobey pour les arts a annoncé le retrait de la limite d'âge fixée à 40 ans pour appliquer au prix pour cette raison.

Weaver, J. (17 février 2021). *Sobey Art Award removes age limit to combat challenges to the pandemic*. CBC. Repéré à <https://www.cbc.ca/news/entertainment/sobey-art-award-age-limit-1.5917301>

3 ans. Ils disent que tu n'as pas besoin d'être si précis, mais toi tu vises à aller chercher le jack pot. Plus t'es précis, plus ça aide. T'sais, avant, les centres d'artistes, dans les années 70-80, ils s'appelaient entre chums pis « tu viens tu faire une performance ? Veux-tu faire une expo? », c'était plutôt simple, quand tu lis les PV [procès-verbaux] de Véhicule Art [premier centre d'artiste au Canada]. Tout ça était un peu improvisé et c'était la nature même de ces centres d'artistes. Et ça, c'est pas venu de nous, c'est venu des exigences de financement. [...] On a beaucoup, beaucoup de pression dans un système de financement néolibéral en termes d'efficacité et de résultats. (CAA #14)

Non seulement les artistes estiment que cette modalité de fonctionnement contrevient à « l'urgence » qui accompagne bien souvent l'activité créatrice (artiste #9), mais celle-ci retarde considérablement l'intégration en carrière.

Les entretiens qui ont été menés montrent qu'il existe une forte hiérarchisation des centres au sein du RCAAQ. Certains centres sont régulièrement qualifiés par les artistes comme les « meilleurs » centres. Les raisons évoquées pour justifier ce classement varient, allant de l'excellence des expositions à la personnalité des personnes qui les dirigent au fait qu'ils organisent les meilleures fêtes. La réputation des centres est prise en considération par les artistes lorsqu'ils appliquent à des appels à candidatures et à projets, car celle-ci se répercute inmanquablement sur la leur. L'objectif pour les artistes est alors de travailler en amont pour obtenir une exposition dans un lieu jouissant d'un certain prestige aux yeux de leurs pairs.

L'abondance de l'offre de travail est sujette à encourager les centres à retenir les candidatures ou les projets qui sont les mieux présentés en fonction des normes qui prévalent à un certain moment. Le niveau de professionnalisation relativement élevé dont les jeunes et moins jeunes artistes doivent de plus en plus faire la démonstration pour obtenir une exposition dans un CAA suggère que ceux qui maîtrisent le langage académique disposent d'un avantage compétitif vis-à-vis d'autres artistes aux profils moins scolarisés, voire autodidactes. Ces dynamiques ne sont pas toujours appréciées par les artistes, dont certain·e·s souhaiteraient que les CAA soutiennent plus et mieux des personnes dont les profils ne correspondent pas nécessairement à celui du parcours-typique.

S'il y a 40 appels à dossiers, ben on s'entend que souvent ceux qui vont gagner vont être ceux qui sont les plus éloquents, ceux qui ont le meilleur dossier. Donc oui, c'est un espace d'exploration, mais ça reste que quand même il faut être capable de bien maîtriser un certain format de présentation, c'est-à-dire écrire un texte de démarche,

écrire une présentation, faire un dossier visuel, ça fait partie de la professionnalisation de l'artiste pour le meilleur et pour le pire. Ça fait partie de la professionnalisation de l'artiste et ceux qui sont les meilleurs à faire ça en général sont ceux qui vont tout avoir les expositions. Donc avoir une exposition dans un centre d'artiste aujourd'hui correspond à une professionnalisation de l'artiste aussi. (artiste #5)

J'aimerais ça voir un peu plus de monde qui ne sont pas des artistes occuper des places dans la programmation des centres d'artistes. Pour moi c'est intéressant, ayant travaillé dans la programmation dans les centres d'artistes, ça m'intéresse vraiment du monde qui n'utilise pas nécessairement la place du centre comme acheminement de leur carrière. Le carriérisme pour moi c'est un peu l'ennemi de ce que j'aimerais faire. (artiste #20)

Des stratégies peuvent être mises sur pied par les artistes pour se faire voir ou pour faire voir leur travail. Celles-ci incluent l'autopromotion sur les réseaux sociaux et plus particulièrement sur Instagram, participer le plus possible aux activités organisées par le milieu dont les vernissages, travailler bénévolement dans les CAA, etc. L'ensemble de ces stratégies permet, selon les artistes, non seulement de favoriser leurs chances d'accéder à des opportunités de montrer leur travail, mais également à des emplois dans les CAA, lesquels sont prisés dans le milieu. Ici, toutes les stratégies ne se valent pas, celles étant dédiées à l'intégration en présentiel au sein des communautés des CAA apparaissant comme les plus efficaces.

Je pense que les gens du milieu de l'art me connaissent à cause de mon Instagram pis [nom d'une artiste], je sais pas si tu la connais, mais elle me disait « comment ça t'as pas plus de shows, on dirait que tout le monde te connaît, tout le monde parle de toi », mais je vais jamais dans les vernissages, ou presque, fait que la grosse présence en ligne a clairement à voir avec ma reconnaissance, mais ça tisse pas des liens de communauté. C'est là où je me sabote un peu parce que genre j'arrive dans un vernissage pis les gens me connaissent, mais ils savent pas je suis qui, ils connaissent juste mon image. (artiste #6)

[...] le milieu des CA est ouvert mais pas en même temps. Faut que tu y ailles, il ne va pas venir vers toi. Le milieu des arts ne va pas venir vers toi, ça peut être super intimidant. Fait que si tu veux aller là, ça [s'intéresser aux CAA] c'est une manière de faire, ça c'est une manière de faire, les gens réussissent à pénétrer le milieu, parce que tu vas pas exposer, tu vas pas présenter tes affaires si personne te connaît pis personne sait t'es qui pis que tu t'intéresses pas à c'est quoi le milieu non plus. Faut que les gens sachent t'es qui, faut qu'ils te découvrent, qu'ils voient ton travail. [...] Moi je pense que ça passe par faire du bénévolat. (CAA #8)

Se faire connaître par le milieu à travers la participation à des activités sociales qui se déroulent généralement le soir, dont les vernissages, ou encore via du travail bénévole (par exemple, « faire le bar » lors d'un événement organisé par un CAA, participer à un ou des comités, siéger sur un conseil d'administration, etc.), constituent à la fois des vecteurs de professionnalisation ainsi que d'exclusion qui sont sujets à désavantager certain·e·s artistes. C'est le cas des artistes ayant des responsabilités familiales, ceux pour qui la socialisation peut constituer un défi plus important dû à une situation de handicap et ceux qui s'identifient à des groupes minoritaires qui ne se retrouvent ni dans les communautés des CAA, ni dans la composition de leur personnel, ni dans leur public.

Je trouve ça compliqué et il n'y a pas vraiment beaucoup d'aide. J'aimerais ça qu'il y ait de l'aide, tsé comme mettons tu l'amènes avec toi et on a un service de gardiennage, c'est tellement rare. [...] De l'aide aux artistes qui ont des enfants parce qu'il y en a de plus en plus et il n'y en a pas tant. Ça change quand même quelque chose. En tout cas ce sont vraiment les choses qui m'affectent directement. (artiste #14)

À l'exception de la question de l'accessibilité aux vernissages pour les parents (CAA #2) et pour les personnes en situation de handicap physique (CAA #3, CAA #4), ces dynamiques n'ont en général pas été relevées par les CAA qui ont participé à cette recherche. Ceux-ci ont plutôt normalisé cette dynamique d'avantage comparatif à s'impliquer dans la vie des centres, sans reconnaître les potentielles dérives de cette logique susceptible de (re)produire un système essentiellement méritocratique. La propension du monde des arts visuels à façonner des trajectoires de carrière partiellement déterminées par la capacité des artistes à s'engager dans des activités non-rémunérées soulève également différentes questions liées au statut socio-économique des artistes (Blais, Jourdain et Pacho, 2015; Sandoval, 2018). Les artistes ont, à maints reprises, souligné que le statut de classe joue un rôle majeur dans leurs trajectoires de carrière et leur succès, notamment parce que le fait d'appartenir à une classe aisée permet d'aller étudier dans les meilleures écoles (artiste #18, artiste #22), de voyager pour développer des réseaux internationaux (artiste #8) et d'avoir accès à des filets de sécurité permettant de mieux affronter la précarité économique (artiste #10, artiste #13, artiste #16).

Pour les artistes qui réussissent, à un moment ou un autre de leur carrière, à intégrer les CAA, cela leur ouvre la voie à l'acquisition d'une foule d'expériences qui leur permettront d'approfondir

leurs connaissances du marché du travail artistique, des réalités associées à l'exercice d'une pratique professionnelle dans les arts, ainsi que de développer leurs réseaux professionnels, de se faire un nom dans le milieu, etc.

[...] si on est membre d'un centre pis qu'on est sur un comité de sélection, ça permet de voir « ok c'est comme ça que ça passe, c'est ça qui se passe en ce moment dans le coin ou à l'international ou c'est ça qu'on peut offrir » ou si je suis dans un comité de philanthropie, « c'est ça aussi qui est disponible pour les financements ». Il y a ce côté-là qui est vraiment intéressant. C'est du travail bénévole, mais c'est aussi beaucoup d'apprentissage en même temps qui se fait, pis si en effet il y a des ateliers et tout ça, il y a une personne technique qui peut t'aider aussi pour continuer à développer ta pratique ou apprendre des nouvelles pratiques. Et puis je dirais aussi qu'il y a la réflexion qui est intéressante, si tu as des mandats qui sont vraiment engagés ça te permet de réfléchir à c'est quoi un art engagé ou une pratique culturelle engagée, je trouve que ça te permet de construire ton propre discours en tant qu'artiste après. (CAA #3)

[...] j'avais fait un stage là pendant mon bacc, j'étais intéressée à la structure des centres d'artistes, pis j'étais comme « j'aimerais ça être à l'intérieur de tout ça et voir comment ça se passe » et ça a été une super grosse école pour moi en fait. J'ai appris beaucoup, beaucoup, parce que tu vois j'avais jamais écrit de demande de bourse avant [...]. Ça m'a appris ce genre d'écriture-là, pis comprendre c'est quoi les objectifs des programmes, comment répondre aux questions, être capable d'orienter tes propres idées de manière compréhensible, fait que ça pour moi, ça a été une grosse, grosse école. (artiste #10)

Ces expériences sont d'autant plus essentielles que les artistes estiment que l'institution universitaire ne les prépare pas adéquatement aux réalités du marché du travail artistique (artiste #7; artiste #8; artiste #9; artiste #16; artiste #18). En ce sens, les CAA pallient un manque important dans le milieu. Ils offrent des opportunités professionnelles dont l'éventail varie d'un centre à l'autre : des expositions, des ateliers et des conférences, des emplois, des stages, des résidences, etc. Nous présentons ici les résultats qui se rapportent à différentes expériences en centres d'artistes.

4.3.3 Obtenir une opportunité professionnelle dans le cadre d'un appel à projets (exposition, résidence, etc.)

L'obtention d'une exposition ou d'une autre opportunité professionnelle au sein d'un CAA constitue une forme de consécration qui agit favorablement sur la réputation des artistes. Cela s'accompagne d'un capital économique étant donné que les CAA, même s'ils se montrent généralement réfractaires à l'affirmer, constituent des employeurs. En vertu de la loi S-32.01, une fois que les artistes sont sélectionné-e-s pour exposer leur travail dans un CAA, ou encore pour participer à une résidence, à des ateliers, etc., un contrat doit être signé entre les parties.

Les CAA se réfèrent au Barème des tarifs minimums CARFAC – RAAV pour établir les frais qui seront payés aux artistes. Les barèmes des droits d'exposition sont établis en fonction de différents critères, dont la taille du diffuseur ainsi que son budget de fonctionnement, si le diffuseur fait l'objet d'une entente particulière négociée dans le cadre de la loi S-32.01, la nature nationale ou internationale des expositions, le type d'exposition (individuelle ou solo, rétrospectives, projets ou petites expositions qui ne sont pas présentées à titre d'exposition individuelle, se déroulant dans des petits lieux, une œuvre unique telle qu'une performance, une exposition collective, etc.). De manière générale, les CAA de Montréal entrent dans la catégorie I de diffuseurs, laquelle regroupe les institutions détenant un budget de fonctionnement de moins de 500 000\$. Cela signifie qu'un·e artiste qui y présente une exposition solo touchait, en 2020, une redevance de 2 077\$ pour une exposition d'une durée maximale de 3 mois.

Les artistes perçoivent différents revenus une fois l'œuvre terminée et prête à être diffusée ou vendue, ce qui implique de devoir s'acquitter d'importantes dépenses au courant de la phase de production, voire de s'endetter, sans aucune garantie de retour sur ces investissements. Considérant le temps que les artistes investissent dans la réalisation des œuvres qu'ils présentent, ainsi que le coût du matériel requis pour leur production, les frais d'exposition prévus au Barème CARFAC – RAAV est plutôt faible (ORG #2). À cet égard, il est pertinent de noter qu'il est précisé dans le barème des tarifs minimums RAAV – CARFAC que les redevances concernant les droits d'exposition ne comprennent pas les coûts liés à la production des œuvres qui devraient demeurer négociables. Cela signifie que lorsque les artistes déposent un dossier de candidature auprès des CAA en vue d'obtenir une exposition, ils pourraient normalement accompagner ceux-ci d'un

budget qui prévoit les coûts de production qu'ils prévoient nécessaires à la réalisation de leur projet. Or, cette recherche montre que dans un contexte marqué par une très forte compétition interindividuelle, les artistes ne prévoient pas de budget de production et utilisent plutôt leur redevance d'exposition pour couvrir ces types de frais.

[...] théoriquement ton cachet, faut jamais que tu le réinvestisses dans ton budget. T'es supposé toujours te le garder, mais on s'entend que tout le monde le fait parce que il y a tellement de demandes pour exposer dans un centre d'artistes que les gens n'osent pas demander, ils ont peur de se faire refuser, fait que ils prennent sur eux. Fait que ils disent « je vais pas demander trop comme ça je vais pouvoir exposer », mais en même temps c'est pas comme ça que c'est supposé fonctionner là. T'es pas supposé être à perte tout le temps non plus.[...] Ben oui, regarde [le centre] Clark, ils reçoivent 300 dossiers par année. Je veux dire ils en prennent 5 ou 10 là...On s'entend, là, si t'arrives pis tu dis « mon expo, ça va coûter 10 000\$ plus mon cachet », ben [on] va dire « sorry, j'ai quelqu'un d'autre qui va exposer ». (artiste #14)

Des artistes ont mentionné qu'au fil du temps, une fois qu'ils ont acquis une bonne réputation, il peut être possible de négocier l'accès à certaines ressources additionnelles auprès des centres (artiste #7, artiste #24). Cette stratégie n'est cependant jamais garantie et pourrait potentiellement être mal perçue par les CAA.

En-dehors des redevances d'exposition, dont le montant apparaît systématiquement respecté à travers le réseau, le montant total payé aux artistes demeure contingent aux capacités budgétaires des CAA. En effet, le barème constitue un outil indicatif, mais son respect ne constitue pas une obligation légale. Différents CAA ayant participé à cette recherche ont avancé qu'ils sont incapables, à partir de la taille actuelle de leur budget respectif, de respecter l'ensemble des frais minimums établis dans le barème.

Si on va voir la grille CARFAC, c'est impossible pour nous de tenir ça, c'est juste impossible. Ce qui est sûr c'est qu'on la tient vraiment au niveau des droits d'exposition, mais après ça là ça varie vraiment d'un centre à l'autre. (CAA # 12)

Mais moi, très réalistement là, je vous dirais, en 1999 le cachet qu'on offrait à un artiste pour une exposition solo est le même que celui qu'on offre maintenant. [On] se targuait d'offrir le double de ce que CARFAC recommandait. On n'a pas été capables de suivre. (CAA #1)

Les entretiens révèlent que la faible mixité et la petite taille des budgets des centres sont à l'origine de bon nombre de problèmes rapportés par les participant-e-s. Cela se répercute sur leur capacité à simultanément s'engager dans des formes de développement organisationnel et améliorer les conditions qu'ils offrent aux artistes, à la fois à ceux qui y occupent un emploi et qui à ceux qui ont été sélectionné-e-s pour participer à un de leurs projets.

Dès qu'on a une augmentation au fonctionnement on se dit « ah ben on va faire plus de projets artistiques! » et oui, les ressources humaines sont considérées, mais on veut réaliser les deux. C'est comme, on coupe la poire la deux, je dirais. On augmente un peu les conditions de travail et on augmente un peu aussi les conditions d'accueil d'artistes. (CAA #10)

Depuis environ deux ans, depuis notamment une augmentation du CALQ, on a commencé à verser des honoraires professionnels de travail quand les artistes viennent faire leur montage à la galerie. Fait que ça, pour moi, c'est une politique qui vise à reconnaître que le temps que l'artiste passe, la semaine qu'il passe à faire son montage, c'est du temps qui a une valeur, et c'est une manière d'améliorer la condition de l'artiste au-delà des droits d'exposition, évidemment. (CAA #12)

La perspective des CAA sur les voies qui permettraient de respecter l'ensemble des frais prévus au barème, et voire même d'aller au-delà des minimums qui y sont prévus, met en évidence que le réseau demeure fortement attaché au modèle de financement qui a été mis en place il y a plusieurs décennies. En effet, un entretien réalisé auprès d'un-e représentant-e institutionnel-le montre que pour le réseau des CAA, la question de leur rôle dans l'amélioration des conditions socio-économiques des artistes passe par l'augmentation de leur financement par l'État.

Nous autres, en tant que centres d'artistes, nos membres ce sont des petits groupes d'artistes et on a toujours défendu l'obligation du droit d'exposition. Ça a fait partie de notre raison d'être et on l'a défendue avec les associations d'artistes canadiennes, CARFAC, entre autres, et on a toujours encouragé nos membres à payer les barèmes en question, mais on n'a jamais, on n'en a jamais fait une obligation. C'est-à-dire la loi [S-32.01] oblige à payer un droit, mais la loi n'oblige pas le montant. Parce qu'on dit si la loi veut nous obliger à payer un montant précis, il faut qu'elle nous en donne les moyens. (ORG #2)

Je pense qu'il faut qu'il y ait des organismes qui défendent les droits [des artistes]. En fait, c'est pas tant auprès des diffuseurs qu'ils doivent défendre, c'est auprès des bailleurs de fonds. C'est pour ça que tantôt je disais « cessez de nous presser comme des citrons, on est dans la même situation que vous ». (CAA #1)

Cette perspective s'est également trouvée à s'exprimer lorsque nous avons investigué les liens qui existent entre les CAA et le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV). Notre recherche met en évidence qu'on y observe des liens très faibles, voire inexistants, ainsi qu'une certaine tension à l'égard du RAAV qui repose directement sur le refus des CAA de se percevoir comme des employeurs. Le fait que les CAA soient des collectifs d'artistes les amènent à justifier leur opposition à l'égard des démarches du RAAV visant notamment à négocier des ententes-cadres qui fixeraient des conditions minimales d'embauche des artistes.

Moi j'ai personnellement des difficultés avec le RAAV parce que c'est basé sur un modèle d'opposition entre...C'est basé sur un modèle syndical et les centres d'artistes sont gérés par les artistes, alors l'idée d'avoir le RAAV versus le RCAAQ, je trouve ça absurde. [...] Moi je suis artiste. [...] Lorsqu'on a une institution, ça peut arriver de l'abus. Lorsqu'il y a deux personnes sur place, il y a une politique, il y a un défi, des tensions, la possibilité d'un conflit, d'un abus. Mais je pense que le milieu est trop petit pour avoir des artistes qui se battent contre des centres d'artistes, ça n'a pas de sens à mon avis. C'est sûr qu'il faut être vigilant. Il faut se souvenir que quand moi je rencontre un artiste à [nom du CAA], moi je suis payé. C'est un peu pitoyable ce que je suis payé [rires], mais cette personne-là n'est pas payée pour être là, alors oui je pense que c'est important d'avoir des systèmes, des personnes, des organismes pour revendiquer le statut de l'artiste auprès des structures, mais quand les structures il s'agit des artistes eux-mêmes, ça devient un peu absurde. (CAA #4)

L'attachement des CAA à un modèle de financement où l'État agit à titre de substitut au marché, voire de mécène, est à la fois intimement lié aux registres de valeurs qui animent les centres d'artistes ainsi qu'aux conditions sociohistoriques de développement du monde des arts et de la culture au Québec et au Canada.

Le Québec se distingue dans l'espèce de communautarisme ou de travail plus avec la communauté, [d'un] travail plus de commissariat [...] qu'on a pu observer dans l'Ouest Canadien où ils travaillent par exemple avec des gens un peu comme un conservateur de musée, ça fait que c'est des orientations différentes [...]. (CAA #12)

Pour les CAA de Montréal, il n'est pas toujours évident d'entretenir une culture communautaire et de satisfaire aux exigences en matière de professionnalisation que leur imposent les bailleurs de fonds. Un centre raconte ainsi avoir dû s'engager dans des démarches visant à redorer son image auprès des conseils des arts qui le percevaient comme « un centre communautaire pour personnes âgées » (CAA #11). Pour ce·tte représentant·e de CAA, cette perception menaçait la capacité du

centre à obtenir des ressources économiques. Les stratégies mises en place pour professionnaliser le centre se sont par exemple attelées à recruter davantage de membres, notamment issus·e·s de la relève, à développer son offre de services en matière de formation, mais également à augmenter les prix des services aux membres de manière à répondre aux enjeux financiers que le centre rencontrait à l'époque. Plusieurs de celles-ci ont été perçues par certain·e·s membres comme des dispositifs qui participent à éroder la culture communautaire du centre.

On avait aussi une certaine résistance de la part de membres qui se sentaient très confortables...L'atelier est très grand, les prix étaient très abordables. Il y avait trop de privilèges. L'organisme donnait trop de facilité à mon avis aux artistes, ils étaient un peu gâtés, mais la situation économique du centre était très difficile. C'était pas tout le monde qui comprenait qu'on ne pouvait pas continuer comme ça, à tout donner gratuitement. Il y avait une peur qu'on perde le caractère communautaire, le sentiment d'appartenance au centre. (CAA #11)

L'attachement de certains centres et de leurs membres à leur culture communautaire peut également être perçu comme une résistance au changement auprès des organismes subventionnaires. Face à l'augmentation de la compétition inter-organisationnelle pour les subventions dans le milieu des arts, un entretien mené auprès d'un de ces organismes subventionnaires révèle que le manque de volonté ou l'incapacité à s'adapter aux nouvelles réalités de l'époque pourrait éventuellement constituer une menace sur le plan du financement des CAA. Nos entretiens révèlent que parmi les CAA, on note l'importance de se démarquer au sein d'un système de financement de plus en plus compétitif où certains centres se trouvent aujourd'hui évalués aux côtés de petits musées ou de galeries universitaires.

C'est vrai que les conseils des arts vont devoir continuer à être là, mais il y a de plus en plus de demande là, nous on a reçu 35% de demandes de plus en 5 ans. Et notre budget n'a pas augmenté de 35%, il a bien augmenté là, on est dans des bonnes années, mais donc nécessairement il faut que les centres d'artistes à un moment donné se réinventent dans leur manière de fonctionner. [...] La vraie difficulté, c'est dans les organismes où il y a une très forte dépendance aux fonds publics, dans un environnement où le financement public ne va pas suivre de manière...C'est pas un constat d'échec, c'est que la réalité frappe à un moment donné, donc il faut aller chercher les ressources dont notre modèle organisationnel a besoin, et surtout quand il s'appelle autogéré, il appelle à l'autogestion par la communauté. Donc ça oblige à avoir un modèle plus ouvert encore à la communauté. (ORG #1)

La façon dont certains se sont redéfinis dans un écosystème fait en sorte qu'ils sont vitaux pour le système de manière globale. Mais il y en a plein qui ont beaucoup de mal, c'est certain que dans un très haut niveau de compétitivité, ça devient difficile pour ces centres. Il y en a pour qui ça passe ou ça casse. (CAA #14)

Les capacités organisationnelles des centres se trouvent limitées par une inflation qui augmente à un rythme plus rapide que la taille des subventions qu'on leur accorde. Si plus récemment les centres ont pu compter sur des augmentations de leur budget de fonctionnement auprès de certains organismes subventionnaires, particulièrement auprès du CAC, celles-ci n'arrivent cependant pas à compenser les pertes qui ont été enregistrées au fil du temps. Comme le mentionne un-e représentant-e d'un CAA, « un financement sans aucune indexation est un financement à la baisse » (CAA #1).

Ces conseils-là [le CALQ et le CAC] sont quand même influencés par les mouvements politiques mondiaux et le néolibéralisme a impacté la façon dont ils pensent et la façon dont ils gèrent les choses. C'est toujours une question de « qu'est-ce que qui va découler de ça [des projets] » ? Quand on a démarré [tel projet], il y avait beaucoup de discussion sur les revenus autonomes. Comment générer des revenus autonomes ? Puis c'était un peu une lacune dans le sens où il y a de plus en plus d'artistes au Canada parce qu'il y a des universités et des collèges d'art qui en génèrent de plus en plus, mais les budgets restent à peu près pareils depuis longtemps. Il y a des augmentations parfois qui sont annoncées, mais il faut regarder ça en détail pour vraiment savoir ce qui se passe. Et on peut dire facilement qu'il n'y a pas des énormes augmentations depuis des décennies. (CAA #4)

Le type de subvention est ici important. La subvention au fonctionnement, plus difficile à obtenir, offre une certaine stabilité aux CAA. En comparaison, la subvention au projet exige un investissement très important de ressources de la part des centres, tout en les maintenant dans une situation marquée par une forte incertitude. La compétition inter-organisationnelle amène les centres à adopter et reproduire des normes connues comme des facteurs leur permettant de maximiser leurs chances d'obtenir des subventions au fonctionnement, tel que fournir un aperçu de leurs programmations plusieurs années à l'avance (ORG #2).

C'est sûr qu'il y a une disparité au niveau des centres que moi je trouve désolante. Je peux pas comprendre les conseils d'encourager ça. Si on veut soutenir des organismes, on sait que les loyers vont coûter tant, qu'il faut un minimum de tant de personnes pour être capable de faire rouler la place, je pense qu'il y a des conditions minimales de

base qui devraient être rencontrées et soutenues et encouragées par les conseils des arts et c'est pas tout à fait ce qui se passe, ce que je trouve déplorable. (CAA #12)

Il y a beaucoup de rivalité dans les centres d'artistes. Il y avait au départ une volonté d'accompagnement, de solidarité et tout ça. Théoriquement, il y en a encore une, mais c'est de la grosse crise de bullshit. Le CAC nous l'a bien dit à un moment donné, « vous êtes en compétition ». Fait que c'est ça. On est en compétition, c'est ça la réalité. (CAA #13)

Il existe de grandes disparités entre les budgets dont disposent les CAA. Cela contribue à créer, à l'intérieur du réseau, une hiérarchie des centres qui se transforme au gré des changements dans les orientations stratégiques privilégiées par les organismes subventionnaires. Bien que les demandes de subvention des CAA soient sujettes à une évaluation par un comité de pairs, ce sont les priorités stratégiques des conseils des arts qui constituent le premier filtre d'accès à ces ressources. Les grandes différences que l'on peut observer entre les budgets des centres se répercutent sur le type de services et d'activités qu'ils sont capables de mettre en place. Ceci ne signifie pas pour autant que la collaboration entre les centres est absente. Ceux-ci vont notamment se prêter de l'équipement, ainsi que s'échanger des ressources et des expertises (CAA #3, CAA #4, CAA #11 CAA #12). La collaboration s'observe davantage entre les centres qui partagent certaines valeurs au niveau de leurs mandats (CAA #9, CAA #3) ou encore qui servent des communautés artistiques spécialisées dans certaines pratiques notamment numériques (CAA #4). Elle semble également facilitée par la proximité géographique des centres et plus récurrente au sein des pôles artistiques où se situent plusieurs d'entre eux.

Non seulement l'État contrôle, récompense et/ou punit les CAA par rapport aux activités qu'ils entreprennent et aux clientèles qu'ils sont en mesure de servir, mais il accorde également de plus en plus une attention aux conditions de travail qui sont offertes par les CAA à leur personnel (artiste #29). Dans ce contexte, les « bons » CAA qui sont récompensés par le renouvellement ou l'augmentation de leur financement apparaissent être ceux qui sont aptes à gérer leurs maigres ressources de manière à simultanément augmenter les conditions salariales de leurs employé-e-s tout en développant leurs activités, ce qui s'avère évidemment très difficile sans accéder à de nouvelles ressources.

Ces résultats suggèrent, comme le soutient cet artiste, qu'il y a eu dans les dernières décennies un accroissement du pouvoir de l'État dans le milieu culturel.

Au lieu que le pouvoir vienne du bas, donc de la création, des gens, de la sueur, du prolétaire finalement, ben il s'est renversé à la plus haute strate de notre société culturelle, le gouvernement : CALQ, CAM, SODEC, name it. Parce que, pis là ça s'est développé avec le temps, mais au final, pis ça je pense que c'est sûrement le point le plus horrible de la chose, c'est que maintenant...Les centres d'artistes sont devenus imputables. (artiste #9)

En conformité avec les tendances présentées dans le premier chapitre, les entretiens avec les représentant-e-s des CAA ont révélé que les centres sont de plus en plus pressurisés par les bailleurs de fonds afin qu'ils augmentent la part de leurs revenus autonomes dans leurs budgets. Cette tendance est revenue à plusieurs reprises lors de nos entretiens et a été présentée par des CAA comme l'expression d'une nouvelle culture entrepreneuriale typique des politiques culturelles contemporaines. Les centres mettent sur pied différentes activités visant à satisfaire à cette exigence d'augmentation de leurs revenus autonomes, dont des levées de fonds et des encans-bénéfices. Dans l'ensemble des cas, les CAA ont affirmé que ces activités se révèlent fortement énergivores et ne génèrent que très peu de revenus (CAA #2, CAA #10, CAA #13). Les activités de philanthropie se heurtent également à l'idéologie des centres, ainsi qu'à la tradition sociohistorique de soutien public aux arts et à la culture.

Représentant-e 1 : Je pense au Québec surtout parce qu'on fonctionne avec un système de subvention d'argent public, ce qui fait aussi que c'est pas nécessairement bien vu, on est très contre la philanthropie...

Représentant-e 2 : C'est aussi un problème que je vois dans les centres d'artistes, peut-être pas tous, mais de embrace argent et art, d'assumer qu'on va demander l'argent, parce que je pense que beaucoup de membres ou d'artistes ou du milieu en général partent aussi du fait qu'on va pas chercher au privé parce qu'on est propres.

Représentant-e 1 : Exactement. Je pense que la relation justement avec l'argent est très malaisante. C'est un tabou. (CAA #3)

La perception qu'ont les artistes des fonctions que revêtent les CAA s'est transformée sous l'effet de ces tendances. Un artiste raconte que même s'il y a « toujours des artistes dans la baraque »,

notamment sur les conseils d'administration, il n'estime pas que cela est suffisant pour considérer que les CAA sont gérés par des collectifs d'artistes. Pour cet artiste, c'est l'État qui gère les CAA et qui impose une « hégémonie culturelle » (artiste #9).

Ce n'est plus des centres d'artistes, le nom est complètement dépassé et complètement révolu. [...] Finalement les centres d'artistes se sont juste institutionnalisés, c'est tout. C'est ça qui est arrivé. Pis c'est pas nécessairement au détriment des artistes, mais c'est peut-être au détriment finalement, de la communauté, du marché, ils ont normalisé ce qui était à voir, ils ont normalisé les façons d'appliquer, les façons de présenter. (artiste #9)

Longtemps on se basait sur le principe du membership ou d'être membre de centres d'artistes comme une façon d'être une famille et d'être associé à quelque chose, mais le membership dans les centres est clairement en descente pis je pense pas que les gens sont très impliqués quand ils sont membres d'un espace. (artiste #24)

Certains centres se sont également questionnés sur leur identité organisationnelle, et plus particulièrement s'ils constituent toujours des « centres d'artistes autogérés ». Pour un-e représentant-e, c'était le fait que l'organisme ne soit plus géré majoritairement par des artistes qui a provoqué cette réflexion. Pour un-e autre, c'était le fait que les membres participent en réalité très peu aux prises de décision et aux activités stratégiques du centre. Dans les deux cas, les centres ont préservé leur structure et leur affiliation au RCAAQ en raison de la composition majoritairement constituée d'artistes de leurs conseils d'administration et de la proximité de leurs relations avec les artistes. Ces questionnements sont intimement liés à la professionnalisation des centres, laquelle est notamment à l'origine du glissement de la gestion des organismes entre les mains d'historien-ne-s de l'art, de gestionnaires culturel-le-s, etc. (CAA #14).

Certain-e-s artistes interrogé-e-s dans le cadre de cette recherche ont souligné que les contraintes rencontrées par les CAA menacent la vitalité du milieu à long terme. Confrontés au défi de se développer tout en améliorant simultanément les conditions qu'ils offrent à leur personnel, contraints pour plusieurs à reproduire les mêmes activités d'année en année faute de ressources ou encore à en développer de nouvelles sans disposer des ressources appropriées pour les mener à bien, il est difficile pour les centres d'offrir des formes de soutien durable aux artistes tout en contribuant à l'effervescence du milieu. C'est dans ce contexte que certain-e-s artistes ont abordé la « culture de la médiocrité » dans le secteur des arts visuels (artiste #24, artiste #27).

Et je pense que, vraiment, tous les artistes sont d'accord sur cette question-là, les conditions de travail dans le travail culturel sont nulles à chier. Pis après ça, on s'est comme un petit peu retrouvés dans cette situation là parce que tout le monde se fait demander d'être compétitif et de montrer qu'ils sont capables de faire toujours plus avec des budgets toujours plus serrés qui augmentent pas réellement avec l'inflation avec le temps. [...] Pis ça garde aussi une sorte de médiocrité, d'une certaine façon. (artiste #24)

Les centres d'artistes ont souvent la fâcheuse tendance, qui est informée par le gouvernement, à être des grenouilles qui se prennent pour des bœufs « ah, on va faire un site web avec une archive de 25 ans », mais on n'a pas de cash pis on emploie des gens qui sont pas nécessairement spécialisés là-dedans. (artiste #17)

Les artistes sont susceptibles d'être affecté·e·s de différentes manières par les contraintes budgétaires des centres : réduction des heures de travail, recours accru à des stagiaires non-rémunéré·e·s pour faire fonctionner les structures, réduction des plages d'exposition, surcharge de travail, etc. (CAA #13, CAA #10). Ces dynamiques ont un impact sur le sentiment de communauté perçu par les artistes au sein des CAA.

En raison de leur structure organisationnelle et de leur mission, entendue au sens large, il n'est pas surprenant de relever que l'ensemble des représentant·e·s des CAA qui ont participé à cette recherche a souligné à de nombreuses reprises leur contribution à « la communauté ». En théorie, aux CAA se grefferaient des communautés plus ou moins soudées d'artistes et de travailleur·se·s culturel·le·s partageant à la fois des caractéristiques sur le plan du travail et de l'emploi et des valeurs telles que l'entraide. Si le degré de cohésion de ces communautés repose sur une multiplicité de facteurs, dont leur degré d'inclusion vis-à-vis des différents sous-groupes qui composent le monde des arts visuels (voir la section 4.5), les entretiens menés dans le cadre de cette recherche montrent de manière très claire que la capacité des CAA à offrir un espace d'échanges entre les artistes et les travailleur·se·s culturel·le·s sur le travail artistique constitue à la fois une des ressources clés des CAA et une condition ouvrant la voie à l'émergence et au maintien des communautés artistiques. Ces échanges sont activement recherchés par les artistes car c'est notamment à travers eux qu'ils peuvent faire évoluer leur pratique artistique.

Je préfère de loin arriver dans un centre dans lequel il y a une bonne entente et je me sens bien accueilli et je me sens aidé, épaulé et qu'il y a un intérêt et une curiosité et c'est là pour moi que j'ai un salaire, bien plus que des conditions qui seraient très

structurées. [...] Moi tout l'engagement professionnalisant de faire des tables rondes, de donner des conférences, de demander aux artistes de parler de leurs pratiques, étonnamment pour moi c'est pas le meilleur moment...T'sais, ça peut exister, ça peut être là aussi, mais je pense qu'il y a des centres qui le font déjà très bien, qui sont des familles et qui t'accueille. (artiste #24)

Dans le fond ce qui m'intéresse c'est pas avoir un show pour avoir un show, c'est de rencontrer des gens pis avoir un échange pis avoir une expérience, ça sonne vraiment cheesy mais c'est plus parce que comme...On n'a pas de revenu, on n'a pas de sécurité, if I'm not gaining anything from this, what's the point? (artiste #8)

Aux yeux des artistes, le degré de soutien que les CAA peuvent apporter aux artistes qui y exposent leur travail repose sur d'autres facteurs qui sont de nature relationnelle et qualitative. Encore ici, on note que l'engagement envers la communauté constitue l'un des facteurs qui permet de déterminer le niveau et la qualité des relations, des services et conditions offertes aux artistes.

Il y a peut-être aussi la manière dont tu gères, dont tu vois l'esprit de communauté. [...] Donc à ce moment-là, c'est tu une question de budget, de priorité, de comment tu perçois l'aide, ton travail, par rapport aux artistes? Ça, ça peut jouer j'imagine. (CAA #12)

D'autres facteurs ont encore été relevés, incluant la personnalité des membres du personnel (artiste #9, artiste #18) ainsi que leur intérêt général envers les préoccupations et les intérêts des artistes (artiste #9). De toute évidence, la réputation des personnes qui gèrent les CAA est également extrêmement importante dans le réseau et se répercute sur la réputation des centres eux-mêmes. Est-ce que ces personnes fréquentes des vernissages à l'extérieur des centres où elles travaillent ? S'intéressent-elles aux nouveaux lieux de diffusion qui sont créés par les artistes souvent de manière temporaire ? Prennent-elles un temps jugé adéquat pour répondre aux questions des artistes, pour les conseiller, pour leur offrir différentes formes de soutien technique ou relationnel ? Toutes ces questions sont importantes aux yeux des artistes.

Les expériences qui ont été relatées dans cette recherche par les artistes en matière d'accès à des espaces d'échanges privilégiés sont très diversifiées. Les artistes ont généralement connu des bonnes et des moins bonnes expériences dans les CAA. Les premières ont été presque systématiquement attribuées à quelques CAA en particulier qui jouissent d'une excellente réputation dans le milieu et de conditions budgétaires favorables vis-à-vis d'autres centres aux

budgets inférieurs et aux capacités organisationnelles plus limitées. Les moins bonnes expériences en CAA ont généralement trait, selon les artistes, à un manque de collégialité, un accueil froid, un manque d'échanges entre le personnel et l'artiste, etc.

C'est un peu, tu rentres là, t'es content, tu montes ton show, mais après c'est « get the fuck out, décâlisse, c'est fini merci bonsoir ». Ce « merci bonsoir » là est contraire à ce qu'est la pratique artistique, qui est quelque chose qui est sensé être supporté sur une période plus longue. Je pense que ce qui manque pour les artistes c'est quelqu'un pour en faire la représentation. Les galeries commerciales le font, mais avec une certaine forme de travail. (artiste #7)

On dirait que c'est des lieux facilitateurs, « voici notre espace », tu l'occupes, pis après ça « ciao! ». C'est fini. [...] J'ai eu des super belles expériences, t'as le côté DIY que tu t'arranges, chaque trou que tu fais, tu les repatches, mais t'as pas des rencontres...Je sais pas, c'est plus froid, je sais pas comment dire. [...] Ça n'a pas besoin de sous pour ces affaires-là. C'est vraiment juste une question d'hospitalité pis d'accueillir la personne pis de mettre en relation l'artiste. (artiste #11)

Plusieurs artistes interrogé·e·s dans le cadre de cette recherche ont attribué leurs mauvaises expériences ou celles dont iels ont été témoin au manque de ressources des CAA et au fait que les ceux qui sont moins bien financés ont souvent recours à un programme de subvention salariale d'Emploi-Québec pour composer leurs petites équipes. Ce programme offre des premières expériences de travail de courte durée aux artistes et travailleur·se·s culturel·le·s. Leur logique de fonctionnement implique donc un renouvellement rapide et constant des équipes de plusieurs centres à Montréal, ce qui serait susceptible d'avoir des effets négatifs sur la qualité des services et les échanges entre les pairs.

[...] les employés je pense que c'est des programmes de paie, fait qu'ils se relaient à chaque 6 mois, fait que c'est pas les mêmes personnes. Vu que tout commence à se préparer un an et demi, deux ans, à l'avance, je pense que j'ai vu 3 personnes sans que les informations se relaient, tout ça. [...] Tu sens que tout est écrit en point form pis la personne fait juste passer à travers. Ben tu le vois, il y a vraiment un genre de duo-tang pis c'est tout là...Pis je pense qu'il y a personne qui ose confronter parce que tout le monde est là juste 6 mois, fait que pourquoi tu vas essayer de changer les affaires? (artiste #11)

Les subventions d'Emploi-Québec pour les premiers emplois, c'est de la marde, ça tue le milieu. C'est tellement, vraiment, une mauvaise idée. C'est une politique qui a été pensée pour autre chose, qui est accessible aux centres d'artistes et quand tu rentres ça

dans le modèle des centres d'artistes, ça brise quelque chose. [...], ça donne des postes tournants. Ça dit « la personne aux communications, ça va toujours être une personne jeune, inexpérimentée, qui va avoir une fausse première job » parce que la job est dépendante à Emploi-Québec, alors ça coupe des postes à tout le milieu, de candidats de postes potentiels. T'sais, on parlait de la culture de la médiocrité, ça fait partie de ça. (artiste #27)

Les opinions des participant·e·s à cette recherche sur la question du programme de subvention salariale d'Emploi-Québec ne sont pas uniquement négatives. Certaines personnes ont ainsi souligné que ce programme permet à de jeunes artistes d'intégrer les CAA et ainsi de développer des réseaux professionnels qui leur ouvriront la voie à des opportunités futures (CAA #8, artiste #29). Sur le plan individuel donc, ces programmes pourraient avoir des effets positifs sur les carrières de certain·e·s artistes, alors que sur le plan institutionnel ils pourraient plutôt entraîner des effets négatifs sur le plan de la qualité des services offerts par les centres, y compris de ceux qui sont de nature relationnelle.

Alors que les CAA se revendiquent d'être à la fois à l'origine et au service de « la communauté », il apparaît important de se questionner sur ce à quoi fait référence cette communauté. Certain·e·s des artistes que nous avons interrogé·e·s ont admis ne pas savoir s'ils étaient membres d'un CAA ou encore ont mentionné figurer sur une liste de membres d'un CAA sans s'y être impliqué·e·s dans les dernières années. D'autres ont encore fait la distinction entre des centres où les membres s'impliquent réellement, en soulignant que la structure de membres d'un CAA ne devrait pas être confondue avec une communauté. Aux yeux des artistes, la majorité des CAA seraient davantage associées à des « cliques » et non à des communautés qui seraient caractérisées par des liens forts. Cette perspective est partagée par plusieurs artistes qui considèrent que le monde des arts visuels fonctionne dans son ensemble à partir de cliques qui se constituent dès l'université et où la dimension affinitaire détermine de manière importante l'accès des artistes à des ressources. Lorsqu'il a été employé par les artistes, le terme « clique » revêtait généralement une connotation négative. Il servait à exprimer comment les aptitudes relationnelles et l'accès à un certain type de réseau professionnel s'avèrent parfois plus importantes que le talent artistique dans la consécration des artistes.

[...] je pense qu'il y a plein de petits réseaux à Montréal, mais c'est beaucoup des cliques, en fait, qui se font rouler elles-mêmes, plus que nécessairement des communautés. (artiste #8)

T'as ta clique de bacc[alauréat] pis, si t'es chanceux, les gens de ta cohorte vont évoluer dans le milieu de l'art en se faisant un réseau, pis ben les réseaux vont s'échanger un peu, moi c'est comme ça que je le vois un peu. [...] Tsé c'est tellement un milieu où le décorum est pas très présent, c'est des personnalités, c'est des egos, pis si tu t'entends pas bien avec quelqu'un d'un centre d'artistes, ben ça va influencer ta carrière, j'ai l'impression. (artiste #6)

Dans le cadre des entretiens avec les représentant·e·s des CAA, le recours à l'expression « la communauté » référerait sans équivoque non seulement aux équipes et aux membres des CAA, mais aussi à l'ensemble des artistes, des travailleur·se·s culturel·le·s et des publics intéressés à l'art actuel. Or, dans le contexte où plusieurs artistes racisé·e·s ont mentionné ne pas se retrouver ni dans les structures des CAA ni dans leurs programmations (artiste #8; artiste #12), et que les relations qui lient les artistes aux CAA sont de nature professionnelle et sporadique, l'allusion à « la communauté » apparaît comme une expression dont le sens mérite une attention particulière. À l'exception de quelques centres, incluant par exemple ceux dont la communauté de membres s'opère à partir d'une cooptation qui leur confère un certain prestige ainsi que ceux qui servent des communautés spécifiques tels que les CAA féministes ou engagés dans des démarches anti-oppressives, les entretiens réalisés dans le cadre de cette recherche n'ont pas indiqué que les artistes ressentent un sentiment d'appartenance particulier vis-à-vis des CAA. Une part importante d'artistes les voient plutôt comme des structures au service de leur professionnalisation et développement de carrière.

4.3.4 Obtenir un emploi dans un CAA

Au-delà des artistes qui sont sélectionné·e·s pour participer aux projets menés par les CAA, ce sont aussi les artistes qui gèrent le centre qui se retrouvent affecté·e·s par les conditions matérielles des CAA. On ne peut aborder la question des rôles que jouent les CAA dans les carrières artistiques en faisant abstraction des emplois-abris que les centres fournissent aux artistes.

Les emplois dans les CAA procurent une forme de stabilité financière à un petit nombre d'artistes et de travailleur-se-s culturel-le-s en plus de leur offrir un horaire de travail qui leur permettent en théorie de concilier travail alimentaire et pratique artistique (CAA #1, CAA #3, CAA #10). Les conditions de travail offertes par les CAA sont variables et dépendent de plusieurs facteurs dont la taille de leurs budgets, leurs orientations stratégiques et leur structure organisationnelle, certains centres ayant adopté une structure non-hiérarchique où on observe une distribution égale des salaires. La manière d'aborder l'enjeu de la structure et des conditions qui s'y rattachent varie ainsi d'un centre à l'autre, certains centres avançant par exemple que la valorisation du travail des artistes et l'amélioration de leurs conditions socio-économiques passent plutôt par une structure organisationnelle hiérarchique, où l'on retrouve des postes de direction, de manière à favoriser l'accès du personnel à de meilleures opportunités d'emploi dans le futur. Cet enjeu est loin d'être trivial pour le réseau des CAA, comme le souligne un-e représentant-e d'un CAA qui a participé à la recherche :

[...] on se confronte par rapport à une idéologie du centre qui est très démocratique pis qui ont l'impression qu'une direction va à l'encontre d'une démocratie, alors que c'est pas nécessairement le cas. Alors c'est déjà des considérations intéressantes, éthiques par rapport à même juste un titre, qu'est-ce que ça peut vouloir dire, amener, comment ça peut être perçu, qu'est-ce que ça peut t'amener comme avantages pour le futur pis comme relations avec tes pairs aussi pis avec des commanditaires, etcetera. (CAA #2)

Les résultats de cette recherche montrent que la question du ou des rôles que peuvent jouer les CAA sur le plan de l'amélioration des conditions de travail des artistes est avant tout abordée par les centres à partir des emplois qu'ils offrent à leur personnel. Plusieurs centres ont aussi abordé l'enjeu de la qualité des emplois à partir d'une perspective féministe, soulignant que ceux-ci sont majoritairement occupés par des femmes (CAA #2, CAA #3, CAA #10). Si les CAA offrent des emplois convoités, l'augmentation des exigences qui leur sont imposées par les bailleurs de fonds dans le contexte où leurs ressources ne sont pas augmentées de manière équivalente entraîne des répercussions importantes sur la qualité des emplois qui y sont offerts.

[...] c'est cool de dire qu'est-ce qu'on fait pour nos artistes, mais considérant qu'on est des centres d'artistes et que c'est des artistes, travailleurs culturels, qui travaillent au centre, on peut pas en faire plus avec moins parce que nous on s'appauvrit pis on est des artistes. Fait que, « qu'est-ce qu'on fait pour nos artistes? », ben c'est aussi de s'occuper du staff pour mieux encadrer les autres artistes. Parce que si t'es un staff qui

est brûlé pis écoeuré tu peux pas être dans le soin pis l'empathie. Tu peux, mais c'est beaucoup plus difficile. (CAA #2)

Il y a quand même du monde qui ont des conditions fucking de merde. Ouais, dans les centres qui ont moins de ressources, ils ont pas moins de travail. Ils ont moins d'heures pis moins de staff pis ils ont de la job. Pis il faut que tu tracasses encore plus la tête parce que t'as pas de marge de manœuvre, fait que c'est plus difficile. Ça dépend où tu tombes, pis combien de temps tu veux rester. (CAA #8)

Si la qualité des emplois qui sont offerts dans les CAA varie d'un centre à l'autre, plusieurs artistes ont avancé que les salaires qui sont offerts au sein des centres sont souvent faibles par rapport au niveau de qualification des personnes qui occupent ces emplois. Plusieurs CAA ont cependant déployé des ressources importantes dans les dernières années afin d'améliorer les salaires de leurs employé·e·s, tout en se dotant de politiques organisationnelles qui encadrent leur augmentation. Les employé·e·s n'ont pas toujours accès à des avantages sociaux, bien que certains centres offrent des petits « budgets santé » ou aient des politiques spécifiques liées aux congés de maternité, par exemple. Si la précarité des conditions de travail ne soit en rien l'apanage des CAA, mais bien une condition se rattachant du travail culturel au sens large, celle-ci peut continuer de s'exprimer de manière importante au sein des centres.

[...] je pense qu'on reste dans notre milieu donc on trouve ça normal, de pas être beaucoup payés, de pas avoir de bonnes conditions, de façon générale. Je parle pas juste du salaire. On n'a pas d'assurances, la retraite c'est une autre histoire, les heures supplémentaires, faire des réunions tout le temps les soirs, être disponible la fin de semaine tout le temps. (CAA #10)

À un moment donné, j'avais parlé à une compagnie d'assurances et ils m'ont dit « ah, c'est ben dur d'assurer justement le communautaire pis les centres d'artistes parce qu'il y a trop de dépressions ». Il y a ben des dépressions, ben des burn out, fait que ça coûte cher de nous assurer. (CAA #8)

On constate ainsi que s'il y a pour les artistes des avantages indéniables à travailler dans un CAA, notamment sur le plan de la conciliation entre travail et pratique professionnelle et du partage de certaines valeurs communes, les réalités de l'emploi dans plusieurs centres ne sont pas toujours favorables. Plusieurs artistes ayant participé à cette recherche ont occupé par le passé des emplois dans les CAA et les récits de leurs expériences ne sont pas toujours positifs. Il a notamment été

question de l'importante surcharge de travail que subissent les employé-e-s, de l'obligation d'effectuer un ensemble de tâches à la fois hors du champ de compétences des artistes mais également hors des responsabilités initialement prévues lors de leur embauche, du manque de reconnaissance de leur travail, lequel s'exprime à la fois sur le plan économique et symbolique. (artiste #17, artiste 21). Plusieurs CAA se sont montrés très sensibles aux réalités parfois difficiles du travail culturel, qu'ils attribuent généralement à leurs contraintes budgétaires.

Je suis déçu parce que je regarde [mon employé] et il a des dettes, il n'arrive pas. Je ne peux pas améliorer ses conditions de travail. C'est ça qui me rend triste et qui me rend malade moi-même. Moi, je suis en train de brûler. C'est très angoissant de ne pas savoir si on arrive à payer toutes les choses dans l'année et qu'on doit travailler comme des fous quand on est épuisés et que tout le monde se solidarise même si on est épuisés. On peut demander une intensité de travail comme ça pendant un an, mais pas pendant 2 ans. L'année passée, ça a explosé. J'ai perdu 2 coordonnateurs. Ça a vraiment éclaté, c'est devenu très tendu entre nous. Pour moi c'est terrible, c'est la pire chose que tu peux me dire, que je ne suis pas sensible à la situation des autres. (CAA #11)

Dans un tel contexte, pourquoi donc persévérer à travailler dans le réseau des CAA? À l'exception du fait qu'il y a globalement peu d'emplois culturels par rapport à l'offre de travail, les représentant-e-s des CAA ont mentionné leur désir de contribuer à la communauté artistique. Chez certain-e-s, le fait de travailler au sein d'un CAA constitue en soi une manière d'affirmer leur propension à s'engager dans des modes d'existence alternatifs, centrés sur l'entraide et la collectivité. Bien souvent, ce désir ne s'affirme pas uniquement sur le plan de l'emploi, dans d'autres sphères de la vie.

C'est pas le cas pour tout le monde, mais moi je suis allée à l'université, j'avais plusieurs choix devant moi. Pas en tant que « art » ou « pas art », mais dans le milieu des arts, j'ai décidé d'aller vers cette façon de travailler, parce que pour moi c'est important cet aspect communautaire, associatif, coopératif. Ça affecte tout, j'habite dans une co-op, je suis pour les CPE, mes enfants vont à l'école publique, être capable de faire partie de quelque chose c'est important pour moi. (CAA #5)

D'autres représentant-e-s des CAA ont également exprimé leur désir de contribuer à la communauté dans le cadre d'un discours qui cadre tout à fait avec l'éthique du *Labour of love*. Il est ainsi apparu que le travail gratuit peut, dans certaines situations, être cadré comme une forme d'engagement communautaire qui est hautement valorisée, notamment chez les artistes qui

travaillent dans les CAA. L'engagement communautaire témoigne de valeurs et de croyances spécifiques vis-à-vis du rôle et de l'importance que les CAA jouent au sein du milieu de l'art.

[...] quand tu travailles dans un centre d'artistes, [...] surtout si tu fais ça pendant un boutte, que c'est pas un petit passage, [...] ça veut dire que tu y crois à cette affaire là, ça veut dire que t'as de l'amour pour ça pis que tu y crois pis c'est important de contribuer et de participer. Ouin, c'est important d'être généreux, il y a comme quelque chose qui vient avec ça. (CAA #8)

Dans les centres d'artistes, for sure, ce qui m'a attirée, c'est l'esprit de communauté pis le dévouement parce que n'importe qui, qui travaille dans un centre d'artistes, je pense qu'il y a un certain... Certainement, un sens de la communauté et de dévouement indéniables.

[Question] Et la dévotion, tu la vois à quel niveau ?

Travail invisible, bénévolat, redonner à la communauté, non seulement aux travailleurs culturels mais aux artistes, parce que là on jongle entre deux milieux selon moi. (CAA #12)

Or, les résultats de cette recherche montrent que si les artistes et les travailleur·se·s culturel·le·s joignent souvent les CAA en raison d'un désir de s'engager auprès de leurs collègues et de mettre à profit leurs énergies pour quelque chose de plus grand qu'eux, la situation devient généralement rapidement intenable pour ceux qui se retrouvent dans des centres qui ont peu de ressources. Les artistes qui sont en emploi dans les CAA le reconnaissent aussi.

Représentant·1 : Moi par exemple j'ai encore ma pratique qui est active, mais je suis surchargée, c'est sûr qu'il y a beaucoup de sacrifices que je dois faire, donc c'est toujours d'essayer de balancer tout ça, mais c'est qu'à un moment donné ça va craquer, c'est pas quelque chose qui est viable à long terme.

Représentant·e 2 : Je sais que les centres d'artistes ça peut être un fantasme au début, mais c'est pas forcément le rêve. On peut facilement être déconnecté de l'aspect artistique parce qu'on est en surcharge de travail. (CAA #3)

La grande majorité des participant·e·s à cette recherche, incluant les acteurs institutionnels, s'est montrée consciente de la culture du *burn out* qui sévit dans le réseau des CAA et de ses liens avec

l'éthique du *Labour of Love*. La culture du *burn out* est liée à la surcharge de travail et au manque de ressources, mais également au décalage entre les compétences acquises par les artistes à l'université et celles qui sont requises pour gérer un organisme culturel.

C'est ça que moi j'appelle le burn out, c'est que les gens continuent par obligation, par devoir envers la communauté mais ils devraient juste arrêter. Moi je le vois comme ça. (ORG #1)

Il y a une culture du burn out dans les centres d'artistes et il y a une liste de tâches qui est souvent plus grande que ce qu'on est capable de faire comme équipe. Je pense que comme on est des structures qui sont moins institutionnalisées, il y a tendance à avoir des personnes qui ont pas forcément la même formation et aussi souvent on est des artistes donc on va apprendre sur le tas. (CAA #9)

Pour pallier la précarité institutionnelle dans un contexte marqué par le manque de ressources, certains centres expérimentent dans les limites de leurs contraintes budgétaires avec de nouvelles pratiques organisationnelles et de nouvelles lignes directrices lors de la constitution de leur programmation de manière à promouvoir une culture de travail plus saine qui relève d'une éthique du soin (CAA #5; CAA #9). De manière concrète, ces transformations peuvent s'exprimer de différentes manières : engagement à prendre des pauses d'une durée ferme, manger les repas ensemble lors de la pause du midi, faire la promotion de pratiques artistiques qui soient liées à l'idée de ralentir la cadence de travail, instaurer des politiques interdisant toute forme de travail gratuit, qui, sans être nécessairement rétribué sur le plan monétaire, devra par exemple faire l'objet d'un échange de services, etc. D'autres CAA vont faire le choix d'augmenter les salaires de leurs employé·e·s en dépit de leurs contraintes budgétaires, la rétention de leur personnel leur apparaissant comme une priorité et un levier permettant d'améliorer la situation organisationnelle à plus long terme (CAA #11).

4.3.5 Le rôle des CAA dans le développement de carrière des artistes

Les CAA peuvent revêtir des rôles variés à différents moments de la carrière des artistes en arts visuels. Nous concentrons ici notre analyse sur leur rôle à titre de diffuseurs, parce que les opportunités de diffusion sont centrales dans l'émergence et le développement de la réputation, ainsi que des carrières artistiques.

Les entretiens avec les artistes montrent qu'au fil du temps, leurs comportements à l'égard des CAA se transforment. Alors qu'ils sont encouragé-e-s au début de leur carrière à appliquer systématiquement à tous les appels à candidatures et à dossiers, après quelques années les artistes choisissent plus sciemment les appels auxquels ils postulent. Certain-e-s accordent une plus grande importance à l'adéquation entre le lieu physique et le projet en question (artiste #9; artiste #10; artiste #16; artiste #14) ou encore préfèrent laisser plus de place aux jeunes générations d'artistes (artiste #5). Cette dynamique n'est cependant pas que le reflet de la volonté des artistes. Elle demeure également intimement liée aux dynamiques de fonctionnement des CAA qui vont également soutenir le travail du plus grand nombre d'artistes et de ceux qui ne jouissent pas nécessairement d'une grande visibilité. Une fois qu'un-e artiste a présenté son travail dans quelques CAA de Montréal durant une certaine période de temps, il apparaît raisonnable d'assumer qu'iel ne sera pas sélectionné-e dans un CAA de Montréal durant quelques années.

[...] it's unlikely that you would repeatedly present your work at an artist-run center, partly because there are so many artists, and centres try to distribute their exhibition times sort of as equally as we can. (artiste #2)

Un artiste dont on adore le travail mais qui vient d'avoir 10 expositions d'affilée, ben il ne sera pas prioritaire dans le choix, parce qu'à un moment donné, c'est comme, on va vouloir privilégier un artiste dont on trouve la proposition pertinente et qu'on ne voit pas beaucoup versus quelqu'un qu'on vient de voir énormément. (CAA #12)

Non seulement les centres se préoccupent d'offrir des opportunités à des artistes qui ne jouissent pas d'une grande visibilité, mais il n'y a généralement pas de suite à ces opportunités. Certes, il est possible que certain-e-s artistes développent des relations parfois plus pérennes avec des membres du personnel d'un CAA, mais cela concerne généralement davantage ceux qui ont pris part à des activités de gouvernance auprès du centre, ou qui y ont travaillé elleux-mêmes par le passé. Autrement dit, pour les artistes qui présentent du travail dans un CAA, il n'y a généralement pas de suite à leur exposition.

Faut pas oublier que nous, souvent je dis « c'est un one shot deal ». On va travailler longtemps avec un artiste pour développer un projet, à l'occasion il y a des publications, souvent on va rester en bon contact, parfois il y a de...cet artiste va revenir pour autre chose, une participation à une expo collective. On n'a pas d'engagement à

long terme avec les artistes. On travaille sur un projet avec les artistes, on développe pas une relation à long terme [...] (CAA #1)

Je pense qu'il y a une limite aussi aux opportunités qu'on peut offrir dépendamment du niveau que tu as dans ta carrière d'artiste. Comme, par exemple, c'est sûr et certain que c'est vraiment avantageux pour les personnes qui sont émergentes, mais après je pense que quand tu es rendu à une mi-carrière ce sont des enjeux qui sont vraiment plus complexes. Là tu fais face à des institutions qui sont beaucoup plus établies, à des processus de sélection qui sont plus difficiles aussi. Donc je pense que les centres d'artistes ont une limite à tout ça par rapport au développement des artistes, au perfectionnement, au rayonnement. (CAA #3)

Cette réalité a fait l'objet de critiques de la part de certain·e·s, et plus particulièrement de la part de ceux dont les pratiques sont plus difficilement commercialisables. Dans le contexte où certaines pratiques peuvent plus facilement compter sur des formes de soutien offertes par des institutions telles que les galeries commerciales, certains artistes se sont interrogé·e·s quant à savoir pourquoi les CAA n'offrent pas des formes plus durables de soutien aux artistes dont les pratiques sont plus expérimentales ou installatives, étant donné que le mandat des centres consiste précisément à soutenir celles-ci (artiste #7). Si en théorie les centres peuvent vendre des œuvres en-dehors de leurs activités de levée de fonds, cette pratique demeure peu connue, affichée et elle survient peu souvent (CAA #12). Certain·e·s participant·e·s à cette recherche ont mentionné qu'il pourrait être pertinent d'introduire plus de diversité dans les services offerts par les CAA, ainsi que dans leurs mandats, ce qui permettrait de répondre à un plus grand éventail de besoins.

Le fait qu'il existe peu de projets visant à faire circuler le travail des artistes entre les institutions et à l'extérieur de Montréal, voire du Québec et du Canada, a été relevé par certain·e·s représentant·e·s des CAA comme un angle mort du rôle que jouent les centres sur le plan du déploiement des carrières artistiques (CAA #8, CAA #14). Les collaborations existent, mais elles se font plutôt rares. Or, les initiatives permettant à un·e artiste de présenter une exposition dans différentes institutions lui permettent d'accéder à une visibilité beaucoup plus importante à l'intérieur et/ou à l'extérieur de Montréal, ainsi que de multiplier les redevances perçues. Selon un·e représentant·e d'un CAA, ce type de collaboration est de plus en plus difficile à mettre en place, étant donné que bon nombre d'institutions préfèrent mettre en valeur leurs propres collections, ou encore jouir du crédit associé au commissariat des expositions afin de se démarquer

sur le plan national ou international (CAA #14). Dans ce contexte, les coproductions apparaissent une voie intéressante, bien que dans ces cas-là les expositions circulent dans un nombre restreint d'institutions.

Or, la perspective du changement au sein des CAA fait l'objet de différentes lectures au sein des communautés artistiques. Les CAA estiment qu'à titre de collectifs d'artistes, et en fonction des ressources limitées dont ils disposent, le changement ne peut survenir que grâce à l'implication des artistes.

Ceci étant dit, si on veut avoir des centres différents, impliquons-nous dans les centres et essayons d'induire le changement. Je veux dire, les centres d'artistes ne sont pas des organes non-ancrés. Si tu crois que les centres d'artistes actuellement ne répondent pas à tes besoins en tant qu'artiste, ben si tu veux qu'un centre se transforme, tu peux peut-être commencer à vouloir t'impliquer. Si tu t'impliques pas et que tu restes à l'extérieur pis que t'attends un service... On n'est pas juste un centre de services. (CAA #12)

Sur ce point, certain·e·s artistes ont souligné que le pouvoir de l'État sur les capacités organisationnelles des CAA constitue une pression trop importante pour que des initiatives provenant de la base puissent réellement déboucher vers un changement significatif et pérenne. D'autres encore ont mentionné que les frontières sont de plus en plus poreuses entre les musées, les galeries commerciales et les CAA, suggérant que les centres ne s'inscrivent plus autant dans leur projet communautaire initial (artiste #5, artiste #7). Pour d'autres encore, les CAA constituent des modèles de diffusion qui correspondent au projet de générations antérieures d'artistes qui ont toujours leur place, mais qui ne remplissent plus nécessairement ce rôle d'ancrage communautaire dans les arts visuels. Les CAA ne sont pas toujours perçus comme des vecteurs de changement dans le monde de l'art.

Je vois même pas la possibilité de transformer quelque chose parce que je pense pas que le problème est à l'intérieur du centre d'artistes tant que la source qui subventionne le centre d'artistes. (artiste #7)

Mais qu'est-ce que ça change si les centres d'artistes ne sont plus là? C'est pas une menace pour le milieu. Il y a plusieurs personnes qui ont créé les centres d'artistes. Un centre d'artistes peut mourir et la nouvelle génération veut créer autre chose que les centres d'artistes. Les centres d'artistes ont été créés par une autre génération que nous et c'est leur projet. C'est récent moi que j'ai cette position-là. Moi aussi j'aime ça les choses qui perdurent dans le temps, je trouve que c'est important, et je voulais moi

aussi contribuer à ça et j'étais attaché à ça et mon identité en tant qu'artiste était liée à mon attachement aux centres d'artistes, mais plus je regarde ça plus je me dis, écoute, ça c'est le projet d'une autre génération, qui ont leurs problèmes et ces problèmes se répètent aujourd'hui. Moi je crois qu'on doit changer les choses et si un centre veut se renouveler, ben il peut se renouveler. (artiste #27)

Ces extraits soulignent que certain·e·s artistes entrevoient le changement comme étant souhaitable à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des CAA. La question devient alors à partir d'où peut s'opérer le changement organisationnel de structures autogérées si les communautés artistiques qui sont en théorie leurs principales bénéficiaires n'en voient pas l'intérêt et se prévalent de leurs services de manière de plus en plus instrumentale.

Certains centres semblent cependant bénéficier d'un plus grand engagement de la part des communautés qu'ils servent. C'est notamment le cas des centres historiquement perçus comme des « centres communautaires » où la culture organisationnelle s'appuie sur le principe selon lequel les artistes qui se trouvent dans une situation moins précaire sont appelé·e·s à « soutenir le centre de manière additionnelle » (CAA #11). Il peut notamment s'agir d'effectuer plus de bénévolat ou encore de contribuer davantage financièrement au centre. Les centres dont les mandats sont tournés vers la justice sociale semblent également davantage aptes à mobiliser leurs membres. Leurs structures organisationnelles sont généralement davantage horizontales que les autres. Par exemple, certains centres travaillent en « non-hiérarchie » et avancent que toutes leurs décisions sont prises par des comités d'artistes au sein desquels l'objectif consiste à atteindre un consensus.

Finalement, une autre voie par laquelle le changement organisationnel peut survenir a été identifiée par les artistes comme la collaboration entre les CAA. Plusieurs centres se préoccupent de « faire bouger l'écosystème dans lequel on est » (CAA #3) ou encore de « montrer l'exemple » (CAA #2). Des exemples de collaboration consistent par exemple à partager des ressources organisationnelles au sein du réseau des CAA, et notamment les politiques de ressources humaines (politique anti-harcèlement, politique concernant les congés de maternité, les congés maladie, etc.).

Ça a aussi été partagé dans le milieu en fonction des centres qui discutent pis ceux qui discutent pas, mais on essaie de garder cet aspect de réseautage et d'influence qu'on peut faire pour être phase avec notre temps, mais aussi du coup améliorer les conditions

des artistes parce que les travailleurs dans les centres d'artistes sont aussi des artistes. Ça fait partie du mandat au final de travailler de cette façon. (CAA #3)

Cet extrait souligne qu'au sein du réseau des CAA, le dialogue n'implique pas tous les centres. De plus, il souligne encore une fois que le changement organisationnel visant l'amélioration du travail d'artiste est envisagé avant tout à partir des situations du personnel et non des communautés artistiques qui se greffent aux CAA.

4.3.6 Les artistes qui s'engagent dans des parcours alternatifs

La structure et les logiques de fonctionnement du monde subventionné ne font pas l'unanimité chez les artistes, dont certain·e·s ont fait le choix de se distancier du réseau des CAA et des autres institutions phares du milieu. Ces artistes détiennent des profils variés : certain·e·s étaient pleinement engagé·e·s dans un parcours typique et ont fait le choix de s'en détourner; d'autres ont toujours été engagé·e·s dans des parcours alternatifs et aimeraient intégrer le monde de l'art avec plus ou moins de succès. C'est notamment le cas de certaines personnes autodidactes ou d'autres qui sont arrivées récemment au Québec, qui ne maîtrisent pas la langue française, etc. Chez les artistes qui ont choisi de s'engager dans des parcours alternatifs, on observe une remise en question très claire des logiques de fonctionnement du milieu, et notamment de la nécessité de se plier aux nombreuses règles d'un milieu qui leur apparaissent « profondément brisé » (artiste #7) ou encore un système « qui ne marche pas » (artiste #12), érigé à partir de l'exploitation des artistes et des travailleur·se·s culturel·le·s (artiste #17, artiste #25).

Moi ce que je trouve plate dans ce monde-là, qui est tout relié aux centres d'artistes et aux galeries commerciales à Montréal, au Québec, personne là-dedans est capable de vivre de son art comme du monde. [...] Un super système qui au bout du monde vit à cause qu'il y a des artistes, mais qui ne permet pas aux artistes d'accéder à un statut d'artiste en tant que profession. [...] Partez-vous vos propres affaires pis vivez vos propres affaires, arrêtez de suivre les modèles, vous voyez ben que ça marche pas le système que vous avez suivi depuis l'école, des centres d'artistes pis d'exposer...Oui, vous avez full d'expos dans votre CV, mais personne les a vues, vous étiez 13 personnes qui se connaissent à ton vernissage pis, ben, ok, c'est le fun, pis je chie pas là-dessus, je trouve ça cool qu'il y ait des expos, mais faut que ça serve à de quoi, à promouvoir le travail d'un artiste, pas juste à mettre une ligne dans un CV. (artiste #25)

Les éléments de critique que ces artistes portent au milieu subventionné sont nombreux. Iels s'entendent généralement sur le fait qu'il leur apparaît absurde que les artistes concentrent leurs énergies à intégrer un milieu qui ne dispose pas des ressources nécessaires pour leur permettre de vivre de leur art. Iels reconnaissent la valeur d'exposer dans des institutions qui jouissent d'un prestige important dans le milieu, mais iels critiquent l'absence de retombées de ces opportunités en termes de développement de carrière et d'accession à un meilleur statut. La question des publics occupe un rôle central. Pour plusieurs artistes que nous avons interrogé·e·s, les publics des centres d'artistes sont de petite taille et très homogènes, habituellement constitués des mêmes personnes qui sont elles-mêmes des artistes qui exposent ou qui cherchent à exposer dans les CAA. Cette dynamique contribue à accentuer la perception selon laquelle le monde de l'art actuel est non seulement élitiste, mais que sa configuration ne permet pas suffisamment de développer des ponts entre différents milieux de manière à favoriser un essor de la carrière des artistes, notamment via la création de nouveaux réseaux.

Ce serait le fun qu'il y ait des médecins pis des avocats qui viennent aux vernissages, ce serait le fun qu'il y ait des gens de tous les milieux, je veux dire médecins avocats mais des communautés aussi plus précaires, que ce soit plus accessible, pis je pense qu'une fois que c'est plus accessible, mieux connu, démystifié, moins intimidant. Mon propre père est gêné de venir dans mes vernissages parce qu'il se sent pas à sa place. Pis ça c'est un problème, que ce soit pas accueillant. (artiste #6)

In my experience there [dans les CAA], you're just talking to other artists in the community. It's actually quite rewarding. Yeah, or you're talking to professors from the university there. And it's an interesting discussion, but there's no real contact to be made, that will make you money in the future. (artiste #1)

Pour les artistes qui se sont distancié·e·s du réseau subventionné, cet hermétisme du milieu se traduit par l'obligation d'obéir aux règles, aux normes et aux conventions du milieu, ainsi que par le rejet des artistes qui choisissent de déroger à celles-ci. On observe ainsi une certaine segmentation des communautés artistiques en fonction de leur degré d'intégration au monde de l'art actuel. Ces dynamiques d'exclusion participent, selon ces artistes, à miner les principes et les valeurs qu'iels estiment être portés par l'art.

Je pense que s'il y a bien un milieu qui ne devrait pas avoir de règles, c'est celui-là. Mais c'est un des milieux les plus fermés, et je trouve que c'est un des milieux les plus de droite ever. Les gens qui sont les plus fermés, pis si moi pis mes amis on fait pas

comme ça, on peut pas passer. Alors que c'est de l'art t'sais, il y a pas de limites.
(artiste #25)

Le choix de se distancier du milieu subventionné a ainsi un impact important sur les trajectoires de carrière de ces artistes et sur leurs conditions de production. Iels financent par exemple leur production elleux-mêmes, sans jouir de bourses gouvernementales. En l'absence de ces formes de mécénat étatique, ces artistes doivent se tourner vers le marché. Certain·e·s le font à partir du système des galeries commerciales, d'autres ont développé leur propre modèle entrepreneurial qui s'apparente à celui des agent·e·s d'artistes. Ces artistes se sont montré·e·s quant à elleux plus explicites en ce qu'iels poursuivent l'objectif de vivre de leur art de manière à pouvoir réaliser des plans de vie importants tel qu'acheter une maison, fonder une famille et avoir du temps à lui consacrer, etc. (artiste #12, artiste #25). Pour ces artistes, la configuration du milieu subventionné ne répond pas à leurs objectifs de carrière, ni à leurs objectifs de vie. Iels cadrent leur distanciation du milieu subventionné comme relevant d'une quête d'autonomie face à la rigidité du système et face aux formes de dépendance que celui-ci génère.

T'as pas le droit d'approcher un galeriste. T'as pas le droit d'approcher un commissaire. T'as rien le droit de faire. T'as pas le droit de faire de l'argent. T'as pas le droit de vendre des œuvres. T'as pas le droit de dealer. T'as juste rien le droit de faire, mais c'est un système qui repose juste sur le fait que tu fais des affaires. Tu fais de l'art. Mais tout le reste, arrête, fais rien. (artiste #25)

Pis si tu veux pu me voir, si tu veux pu me donner de subventions, ben I don't give a fuck. But you will know what is not working. So, ça c'est un avantage que j'ai, parce que I'm in a position of power, basically, so there's a lot of things that I understood to get where I am that I can tell you without fearing que je vais perdre quelque chose à te le partager. Il y a personne à Montréal qui peut prendre ce que j'ai créé ou du moins fragilisé ce que j'ai créé and I want to keep it like that. (artiste #12)

Les artistes qui sont engagé·e·s dans des parcours alternatifs apparaissent connaître un succès matériel plus important que les professionnel·le·s intégré·e·s. Par contre, iels sont généralement rejeté·e·s des communautés artistiques qui se greffent au milieu subventionné, et notamment aux CAA, ce dont certain·e·s avouent souffrir.

Dans le contexte de la forte précarité de leur travail et de leurs carrières, et en fonction des résultats que nous venons de présenter sur la place qu'occupent les CAA au sein de celles-ci, les artistes se

tournent généralement vers le développement de stratégies d'amélioration des conditions de travail où les centres apparaissent jouer un rôle relativement marginal.

4.4. L'action stratégique des artistes en arts visuels

Face aux différentes sources de précarité auxquelles les artistes se retrouvent confronté·e·s à divers degrés à divers moments de leur carrière, ceux-ci sont amené·e·s à développer différentes stratégies dédiées à l'amélioration de leurs conditions de travail. En tant que dimension constitutive du travail d'artiste, les artistes ne remarquent pas nécessairement qu'ils mettent en place de telles stratégies et ne l'expriment pas toujours de cette manière. Cette section s'appuie donc sur les entretiens que nous avons menés, mais également sur l'observation des pratiques et des discours qui sont portés par les artistes au quotidien, sur les réseaux sociaux, dans les médias populaires, dans des événements artistiques et politiques, etc.

Les registres d'action stratégique privilégiés par les artistes sont contingents aux objectifs qu'ils poursuivent. De manière générale, compte tenu des réalités de la carrière et de leur perception des possibilités très faibles de vivre de leur art, les artistes cherchent généralement à se maintenir en carrière. En fonction des situations de vie qui sont fortement hétérogènes et qui les amènent à être confronté·e·s à différentes sources et degrés de précarité, ils vont privilégier des stratégies diversifiées. Avant de présenter celles-ci, il convient de souligner que nous avons questionné les artistes et les représentant·e·s des CAA sur ce qu'ils perçoivent comme les causes de leur précarité. Il ressort de nos entretiens qu'il existe un sentiment largement partagé dans le milieu à l'effet de quoi l'art n'est pas suffisamment valorisé dans la société. Pour des représentant·e·s des CAA, les métiers artistiques sont toujours perçus comme des hobbies. Ceci explique que les soutiens publics permettent à peine aux structures qui emploient les artistes de survivre, sans que celles-ci puissent elles-mêmes leur offrir des conditions adéquates pour qu'ils puissent s'épanouir dans leur travail. Autrement dit, les niveaux de soutien ne sont pas suffisants pour qu'ils puissent se rendre jusqu'aux artistes.

Ici, c'est incroyable, on est une économie sociale et circulaire. C'est pas perçu comme ça, il y a une ambiguïté dans le soutien qu'on reçoit. Un peu d'argent pour que vous existiez, mais pas une vraie préoccupation à améliorer les conditions de travail, pas seulement des artistes, mais aussi des employés, des travailleur·se·s culturel·le·s dans

les centres d'artistes. C'est lié à ce problème de productivité. Si l'art est essentiel ou pas pour la vie, c'est quoi le rôle de l'art dans la société. C'est mal compris. (CAA #11)

Certain·e·s artistes estiment que les causes de leur précarité peuvent être attribuées à un manque d'éducation sur le plan artistique qui freine la valorisation de l'art et du travail artistique dans la société. Pour elleux, il serait important que les dispositifs d'amélioration du travail d'artiste s'attèlent à changer les mentalités vis-à-vis de la fonction de l'art et des bienfaits associés à la consommation de biens culturels.

L'éducation dès l'enfance avec de l'art, d'amener des notions d'art, de cinéma, de culture, de littérature, que ce soit valorisé dans la société. Aller au musée avec ses enfants, je pense qu'en France ils font tous ça. Je veux dire, que déjà les gens s'intéressent à ça, déjà ça va amener une valeur. Parce que tu te fais toujours dire « l'art ça sert à rien », ce qui est la chose la plus ridicule au monde à dire, parce que le monde en confinement [durant la pandémie de Covid-19], enlève toutes les œuvres artistiques qu'on a en ce moment, le monde virerait fou. Pas de musique, pas de livre, pas de théâtre, pas de cinéma. Ben c'est ça, mais je pense que ça, changer les mentalités là-dessus en agissant sur l'éducation des gens, déjà les gouvernements valoriseraient plus ça, la place de l'artiste dans la société. (artiste #18)

C'est à partir de tels registres de perception vis-à-vis des racines de leur précarité que les artistes s'engagent dans le développement de stratégies visant à améliorer leurs conditions de travail.

4.4.1 Typologie des stratégies d'amélioration du travail

Les artistes s'engagent dans différentes stratégies d'amélioration de leurs conditions de travail. Celles-ci peuvent s'exprimer sur une base individuelle ou collective, ainsi que revêtir une nature plus ou moins institutionnalisée. À partir des entretiens que nous avons conduits, nous avons procédé à leur classification sur la base des logiques que les artistes leur ont attribuées. La typologie des stratégies que nous avons développée met en évidence non seulement que les artistes et leurs collectifs développent des actions qui ont directement trait aux sources de précarité qu'ils ont relevées (section 4.2), mais que plusieurs d'entre elles répondent aux registres de transformations que nous avons identifiés (section 4.1). Par exemple, leurs stratégies tirent parfois profit des évolutions technologiques, ainsi qu'elles s'inscrivent souvent dans une démarche visant à favoriser une plus grande justice sociale. De toute évidence, ces actions participent à transformer

les normes et les conventions du monde des arts visuels ainsi que sa structure. Avant de présenter chacune des stratégies que nous avons identifiées, le tableau 4 les présente de manière synthétique. Après la présentation des stratégies d'amélioration du travail développées par les artistes, incluant les nouveaux concepts qui se trouvent dans le tableau suivant, nous concluons ce chapitre en analysant le degré général de participation des CAA à celles-ci.

Tableau 4 : Stratégies d'amélioration des conditions de travail développées par les artistes

Type de logique	Stratégies d'amélioration du travail	Degré général de soutien des CAA (Faible / moyen / élevé)
Logique de subsistance	a. Pluriactivité et polyactivité	Élevé
	b. <i>Gift economy</i>	Élevé
	c. Sortie de carrière	Faible
Logique de contestation	d. Prise de parole	Moyen
Logique de sensibilisation	e. Artivisme	Élevé
	f. Production et/ou diffusion de ressources informatives sur les plateformes numériques	Moyen
	g. Organisation d'événements visant à établir un dialogue sur certains enjeux	Élevé
Logique de contribution à la communauté	h. Création de nouveaux lieux de diffusion	Faible
	i. Découvrabilité	Faible
Logique d'entraide	j. Création de communautés de soin	Moyen
Logique de mobilisation	k. Syndicalisation	Faible
	l. Regroupements	Moyen
Logique entrepreneuriale	m. Nouveaux modèles d'affaires	Faible

4.4.1.1 Logique de subsistance

Les artistes peuvent mobiliser des stratégies qui relèvent d'une logique de subsistance et qui découlent directement de la précarité de leurs conditions socio-économiques. Celles-ci incluent le recours à la pluriactivité et la polyactivité (S1), à des ressources offertes par leur entourage sous la forme de dons ou de prêts sans intérêts dans le cadre d'une *gift economy* (Abbing, 2002) (S2), ainsi que la sortie de carrière (S3).

Stratégie a. Développement de la pluriactivité et de la polyactivité

À de rares exceptions près, les artistes que nous avons interrogé·e·s exercent une foule d'activités rémunérées en parallèle à l'exercice de leur pratique professionnelle. Celles-ci incluent par exemple des activités d'enseignement à l'Université, du travail saisonnier dans le milieu des arts de la scène, notamment durant la saison des festivals, des emplois dans le milieu de la restauration et du spectacle, dans le milieu culturel notamment pour des CAA, pour des collectifs d'ateliers d'artistes ou d'autres institutions, etc. Les activités d'enseignement sont généralement valorisées pour la stabilité qu'elles confèrent aux personnes qui réussissent à obtenir un poste permanent (artiste #5; artiste #9; artiste #10; artiste #24). De manière générale, le travail culturel, et notamment le fait de travailler avec d'autres artistes, semble davantage recherché par les artistes.

Stratégie b. *Gift economy*

Les artistes peuvent également, dans certains cas, avoir recours à des formes de soutien offertes par leur entourage proche ou éloigné. Les pratiques associées à la *gift economy* que nous avons identifiées dans cette recherche comprennent les dons, les échanges de services, ainsi que les campagnes de socio-financement. Les pratiques informelles de travail sont largement répandues dans le monde de l'art actuel et sont souvent présentées par les artistes comme des formes de collaboration.

You're often working in a situation where, you know, artists, friends, are doing favors for each other, you know, they're working for less than they normally would or this time, they're working for free. I still work that way with collaborators that I have a close relationship with. (artiste #2)

Comme nous l'avons mis en évidence précédemment, les échanges de services et les dons sont fréquents entre les membres du personnel des CAA. La culture communautaire du réseau des CAA, ainsi que les contraintes budgétaires rencontrés par plusieurs centres, favorisent le recours à ces pratiques. Nos entretiens révèlent aussi qu'il est fréquent que des représentant·e·s des centres offrent à leurs membres ou à d'ancien·ne·s employé·e·s de relire leurs demandes de bourses ou leur offrent du temps et des conseils gratuitement (CAA #1, CAA #5).

Plusieurs artistes ont mentionné avoir bénéficié de soutien financier de la part de leur famille en cas de besoin (artiste #7; artiste #8; artiste #9). D'autres encore ont mentionné que les formes de soutien ne sont pas uniquement de nature économique. Elles comprennent également la possibilité de retourner vivre chez ses parents ou chez des amis durant une période financière difficile ou encore de pouvoir avoir accès gratuitement à des ressources où il est possible de prendre du repos. Le fait de pouvoir compter sur ces différents soutiens constitue de leur point de vue un filet de sécurité très important.

T'as de la résilience pour te battre, mais quand t'arrives au point où est-ce que tu vas lâcher prise, là c'est de l'endurance. Combien de temps est-ce que tu peux endurer le pain avec l'arachide? Oui il y a de la résilience dans ça aussi, mais la personne qui a un back up économique ou qui peut appeler sa mère et dire « je peux tu venir coucher chez toi pendant 2 mois », moi j'ai eu ça des fois. (artiste #12)

Le recours aux campagnes de socio-financement a été observé dans différentes situations qui ont pour origine la précarité que les artistes rencontrent. Ils peuvent notamment avoir recours aux plateformes GoFundMe et PayPal dans le but d'amasser des dons visant à financer des besoins de la vie quotidienne pour elleux-mêmes ou pour leurs proches.

Nous avons également observé cette stratégie dans des situations où des artistes immigrant·e·s doivent assumer des coûts liés à des soins de santé. Une autre tendance qui semble avoir pris de l'ampleur depuis la résurgence du mouvement Black Lives Matter consiste à cadrer ce type de pratiques comme une forme de réparation face aux différentes formes de discrimination que subissent les artistes racisé·e·s, et plus particulièrement les artistes Noir·e·s. Ces initiatives sont à la fois révélatrices des hauts niveaux de précarité que rencontrent les artistes, et plus particulièrement ceux qui s'identifient à un ou plusieurs groupes traditionnellement marginalisés, ainsi que des déficiences du système de protection sociale, mais elles suggèrent

également que la solidarité et le soutien peut s'exprimer de différentes manières au sein des communautés artistiques, ainsi que répondre à des enjeux variés.

Stratégie c. Sortie de carrière

L'expérience de la précarité se vit différemment au fil du temps. Après plusieurs années de pratique, le stress financier, ainsi que la perception d'évoluer dans un milieu où la culture est toxique peuvent amener certain·e·s artistes à effectuer une transition de carrière. Les artistes n'abandonnent pas pour autant leur pratique artistique, mais iels choisissent de la mener sans l'assujettir aux pressions du milieu, à leur rythme et sous leurs propres conditions.

It's almost as if you're in an abusive relationship. You're stuck in this abusive relationship or it might not be abusive but you're unwell in this relationship. The decision to step out of it I think can be really...I think it's really healthy and rewarding and scary at the same time. I know I deserve better [rires]. It just, it didn't work for me! So yeah, I think I was talking about this idea of perpetually fighting with oneself before, I wasn't the best version of myself as a person and as an artist in this situation. I felt also like I didn't have much control in that situation and it's a big kind of... Taking power back by choosing a different path brought me a lot of confidence. I can do this differently and I will and whatever happens happens but I can accept that. (artiste #16)

Le choix de prendre de la distance vis-à-vis des exigences associées à l'exercice d'une pratique professionnelle dans les arts visuels à Montréal peut ainsi résulter d'une volonté de retrouver une forme d'autonomie et d'agentivité. À ce moment-là, on observe une inversion de la logique économique qui prévaut habituellement dans le travail artistique : l'emploi secondaire devient l'emploi principal et le temps alloué à la pratique diminue. Certain·e·s artistes expriment ce processus comme une transformation de leur rapport à leur pratique, qui dès lors est abordée davantage comme un hobby et non plus comme une profession.

4.4.1.2 Logique de contestation

Différents artistes que nous avons interrogé·e·s ont mis en évidence qu'iels s'engagent dans des stratégies visant à contester des pratiques qu'iels estiment problématiques. Les stratégies de prise de parole (S4) entreprises par les artistes apparaissent revêtir un caractère plutôt informel. Elles s'appuient également sur le recours à différents mediums.

Stratégie d. Prise de parole

Les stratégies de prise de parole constituent des formes de résistance à la précarité des conditions de travail. Elles peuvent être entreprises dans un cadre individuel ou collectif.

La parole même est un acte qui peut être beaucoup plus fort que ce que peut penser les gens. La parole est un acte en soi. Être vocal. Moi, recevoir un commissaire du MAC et ne pas être à genoux en train de prier, d'être opiniâtre, de faire valoir ses convictions, de faire valoir son mécontentement. (artiste #9)

I want to be able to go anywhere I want and say anything I want and I will. Every time they give me a mic and they ask me same questions as you did, I'm gonna say the exact same thing. Tout le monde dans la salle, je vais leur dire « it's not working, votre système fonctionne pas » (artiste #12).

Au-delà de la prise de parole en tant que telle, nous avons observé un artiste produire et distribuer gratuitement, à qui le souhaitait, un autocollant qui appelait les institutions culturelles à interroger leur rôle dans la (re)production d'un système fondé sur l'exploitation de ses ressources humaines, en l'occurrence des artistes. En fonction de la réponse (oui/non), l'autocollant prévoyait des solutions, c'est-à-dire soit l'augmentation des ressources institutionnelles ou la fermeture de l'institution. Lorsque nous avons interrogé cet artiste, il nous a mentionné être persuadé que plusieurs centres d'artistes avait vu son autocollant circuler sur les réseaux sociaux, mais qu'il avait uniquement reçu une rétroaction de la part d'artistes de son réseau. Pour cet artiste, le manque d'intérêt des structures telles que les CAA à s'engager dans un dialogue de fond sur les enjeux qui découlent du déséquilibre entre leurs ressources disponibles et ce qu'ils attendent des artistes qui leur fournissent leur labeur constitue un phénomène répandu dans le milieu.

Ce type d'action peut s'avérer risqué pour les artistes, notamment en raison des dynamiques réputationnelles du marché du travail artistique. Comme nous l'avons mis en évidence, les artistes sont généralement peu enclin·e·s à critiquer ouvertement les institutions par peur de représailles.

Beaucoup se sont fâchés avec moi en disant « ouais t'es pas down avec le sentiment de communauté ». Ben, parlons-en du sentiment de communauté. Quand je suis en train de dealer avec des institutions qui ont plusieurs décennies d'opérations, qui sont subventionnés, qui ont des employés, même si ils veulent pas se l'avouer, sont des institutions, ben là ça devient plus compliqué. Je trouve ça ben difficile de juste donner la carte « ah c'est la communauté, pis il faut s'entraider pis c'est la passion », c'est

encore ce même discours de la passion. Ce qui devrait changer ce devrait être avoir une discussion de fond, mais vraiment de fond, pour qu'on arrête d'avoir cette logique-là de « on peut pas », « je peux pas traiter mes employés comme des êtres humains ou je peux pas ralentir mes activités parce que personne le fait, parce que mon voisin le fait pas ». Ça marche pas, ça. (artiste #17)

Les impacts potentiels de cette stratégie apparaissent contingents à la notoriété de l'artiste qui prend la parole. En raison des dynamiques propres au milieu des arts visuels, il n'est pas surprenant que ces stratégies aient été présentées par des personnes qui s'estiment bien positionnées dans le milieu, ou encore par des artistes qui se sentent investi·e·s du devoir de contester les pratiques problématiques et qui ne voient pas nécessairement de futur pour elleux au sein de celui-ci.

D'autres projets⁷³ de plus grande envergure appellent à une prise de parole organisée et collective, notamment en utilisant des canaux tels que la pétition. Ces projets s'inscrivent davantage dans une logique de mobilisation citoyenne et cherchent à rassembler les acteurs du milieu autour d'enjeux partagés.

[...] c'est pour ça que je fais des choses comme des lettres ouvertes, en fait, c'est qu'à un certain moment donné, ce sont des habiletés que j'ai, ce ne sont pas des habiletés que tous les acteurs en culture ont, et je ressens une certaine responsabilité à les utiliser pour aider ma communauté. Oui, je pourrais faire des beaux dessins, mais pour l'instant je pense pas que mes beaux dessins c'est ce dont l'univers artistique a besoin. (artiste #27)

Nous avons observé que l'une de ces stratégies visait l'amélioration de la couverture journalistique du milieu des arts visuels. Les artistes ont été nombreux·ses à souligner la quantité très limitée de contenu portant sur leur milieu qui circule dans les médias ainsi que sa faible qualité (artiste #6; artiste #7; artiste #27; CAA #1).

⁷³ Notons par exemple l'organisme INVISIBLES, lequel milite pour une plus grande représentation de l'art contemporain dans les médias. Ce projet s'est accompagné d'une campagne visant à amener la Société Radio-Canada à offrir une couverture médiatique juste et pertinente des arts visuels à la radio. Une lettre ouverte, publiée sur la plateforme Change.org, a récolté plus de 10 000 signatures. Elle est à l'origine de la rencontre entre la société d'État et différents acteurs du monde des arts visuels, incluant des représentant·e·s de CAA, de l'ARCA, du RAAV, des artistes, des journalistes, ainsi que des entrepreneur·e·s.

Papineau, P. (16 janvier 2020). *Appel à une plus grande place pour les arts visuels à Radio-Canada*. La Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/medias/570896/appel-a-une-plus-grande-place-pour-l-art-visuel-a-radio-canada>

Mauvaise couverture...Je dirais même pas mauvaise, je dirais absence totale. Je dirais même, c'est comme si ça existait pas. [...] aujourd'hui c'est loin des intérêts de la population générale pis c'est encore plus loin des choses dont les médias ont envie de parler pis j'ai l'impression que les réseaux sociaux pis les médias en ligne ont créé une démocratisation de l'information. Avant que ça se produise j'avais toujours eu l'impression que ce serait une chose excellente, ça s'avère pas être le cas. L'information qui est partagée est souvent erronée, l'information qui est partagée est souvent ultra populaire. (artiste #7)

La perception qu'ont les artistes de leur travail est que celui-ci constitue une voie privilégiée pour aborder les grands enjeux de société. Pour cette raison, iels cherchent par le développement de ces stratégies une plus grande reconnaissance de la valeur de leur travail, ainsi que de leur contribution à la société.

Ces initiatives naissent généralement en marge du réseau des CAA et finissent par rencontrer des obstacles importants, notamment dès lors qu'il s'agit de les mener sur le long terme ou de les développer. Tout comme en ce qui concerne la mise sur pied et la gestion de lieux éphémères de diffusion, les artistes ne disposent pas des ressources pour mener gratuitement ces projets, qui sont souvent très exigeants sur le plan du temps à y investir, mais aussi du point de vue du développement des compétences que leur gestion nécessite.

Moi je voulais justement avoir des acteurs du milieu, parce que je savais que j'étais pas capable de mener ça à bout de bras, tout seul, bénévole...À un moment donné, on a des vies, et j'ai des jobs aussi. (artiste #27)

Dans le cas spécifique des projets qui visent à rendre visible le travail des artistes dans la société et dans les médias, nos données montrent que les artistes estiment que leurs regroupements, incluant le RCAAQ, pourraient effectuer un meilleur travail de soutien.

Les médias fonctionnent de même, ils veulent les interlocuteurs, les gens qu'ils peuvent appeler pour discuter, pour en connaître davantage, pis qu'on produise des PDF pour leur dire quoi dire, quoi pas dire. Travailler avec les médias, c'est faire ce travail de représentation-là. Et moi à un moment donné, à la fin, j'ai d'autre chose à faire dans la vie. [...] Ils [les regroupements] ont rien fait, non plus. Moi je m'attendais à ce que ces organisations-là, il y ait un comité ou un plan de relance, parce que, crise, elles sont payées pour faire ça, et elles ont dit qu'elles le feraient, mais il n'y a rien qui s'est fait! C'est un peu mort au feuilleton. (artiste #27)

En tant que collectif d'artistes, c'est plus souvent à titre individuel que les artistes qui travaillent dans les CAA vont offrir leur soutien à ce type d'initiatives. Dans certains cas cependant, ces artistes peuvent aussi prendre position à titre de représentant·e institutionnel·le⁷⁴.

4.4.1.3 Logique de sensibilisation

Plusieurs stratégies s'inscrivant dans une logique de sensibilisation vis-à-vis de la précarité des conditions de vie et de travail sont développées par les artistes. Les canaux privilégiés par les artistes sont variés : l'artivisme (S5), la production et/ou diffusion de ressources informatives à partir de plateformes numériques (S6), l'organisation d'évènements visant à initier un dialogue sur certains enjeux liés à la précarité que rencontrent les artistes (S7). Ces stratégies sont importantes, car elles sont sujettes à en informer d'autres. Les résultats de cette recherche montrent que les CAA soutiennent de manière importante ces initiatives. Les centres présentent ce type de travail et coordonnent régulièrement ce genre d'actions. Cependant, la portée de ces stratégies semble relativement limitée au milieu culturel lui-même.

Stratégie e. Artivisme

Dans un premier temps, les artistes s'engagent à même leurs œuvres pour aborder les enjeux de précarité qu'ils rencontrent. Ils peuvent valoriser davantage la voie de l'expression artistique par rapport à d'autres canaux plus traditionnels de mobilisation, incluant par exemple les lettres ouvertes. Les pratiques des artistes qui s'engagent dans cette voie pourraient être qualifiées par certain·e·s d'art socialement engagé, même si, pour d'autres, tout art est un art engagé (artiste #27).

Dans la création, je pense qu'il faut parler de ce qui nous traverse. Ce qui me traversait à l'époque et ce qui me traverse encore, ce sont toutes les difficultés rencontrées par les artistes et les travailleurs culturels, donc j'étais rendu à une étape de ma vie où je

⁷⁴ En janvier 2020, la coordonnatrice à la programmation du Centre CLARK, Roxanne Arsenault, a participé en ce titre à l'émission On dira ce qu'on voudra diffusée à Radio-Canada sur la question de la représentation des arts visuels dans les médias.

Radio-Canada (21 janvier 2020). *La place des arts visuels dans les médias avec Roxanne Arsenault*. Émission On dira ce qu'on voudra. Repéré à <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/segments/chronique/152020/roxanne-arsenault>

me suis posé la question « qu'est-ce que je vais mettre de l'avant, de quoi je vais parler » ? J'ai voulu parler de la précarité des artistes. (artiste #29)

En tant qu'artiste, moi je me pose toujours la question « comment est-ce que mes œuvres peuvent avoir un impact » ? [...] Moi je m'intéresse à des choses que je nomme « para-artistiques ». La chose que j'adore faire en tant qu'artiste, c'est une chose que les gens vont me dire « ben ça c'est pas de l'art ». Les actions ou les œuvres d'art que je fais, j'essaie d'amener ces points de tension [...] et ultimement, d'utiliser ces œuvres là pour une force...Moi je crois que si je réussis à faire ce que je veux en art, ça risque d'être plus fort qu'une lettre ouverte parce qu'une lettre ouverte, on va l'oublier, ultimement, dans 5 ans, il n'y a plus personne qui va parler de la lettre ouverte [...]. (artiste #27)

Nous avons identifié des projets artistiques de ce type qui ont été soutenus par des CAA à Montréal, notamment par le biais d'expositions. Par exemple, le projet *Labour of Love*, présenté par l'artiste Emmanuelle Jacques au centre Arprim en 2018, vise à aménager des espaces de discussion entourant les enjeux de précarité rencontrés par les femmes, ainsi que les pistes d'amélioration de leurs conditions de vie. L'artiste a imprimé des billets sur lesquels on retrouve différentes phrases ayant trait à des thèmes tels que l'organisation du travail, la relation au pouvoir, la recherche de liberté et la résistance à l'oppression.

Le projet *La fatigue culturelle dans les centres d'artistes* de l'artiste Nicolas Rivard (Rivard, 2020), dont les œuvres-interventions ont eu lieu en 2017 – 2018, traite des enjeux de précarité liés à la condition des artistes et au travail culturel entrepris dans le cadre d'emplois-abris. L'œuvre consiste en la réalisation d'activités bénévoles de courte durée (5 à 10 minutes) durant lesquelles l'artiste performe des activités ménagères qui sont régulièrement demandées aux employé·e·s des CAA. En exigeant de la part des CAA qui participent un investissement de temps supplémentaire à ce qu'ils retirent de la performance, l'artiste vise à inverser la dynamique que l'on observe dans le milieu culturel où on demande souvent aux artistes d'effectuer du travail bénévole qui leur rapporte finalement très peu. Ce sont trente-huit CAA qui ont participé à ce projet à travers le Québec.

La performance intitulée *La performance présentée* des artistes Manoushka Larouche et Steven Girard, diffusée en 2018 par le centre d'artistes autogéré CIRCA art actuel, traite des relations de pouvoir entourant l'accès au statut d'artiste professionnel·le via l'affiliation à l'institution (ici, le

CALQ et CIRCA art actuel). L'œuvre vise à interroger la signification et la légitimité du statut d'artiste professionnel·le en jouant avec les éléments de preuve requis par les *gatekeepers* pour en statuer. Durant la performance, le public assistait à la signature ainsi qu'à l'affichage des contrats liant les artistes à CIRCA art actuel. Larouche n'était pas présente durant celle-ci, mais une correspondance entre les deux artistes était lue de manière à attester de la « présence » de l'artiste et du fait que celle-ci a bel et bien « fait l'expérience » de sa propre performance. L'œuvre questionne ainsi le caractère ontologique de la performance dans le cadre d'une performance qui n'est en pas une.

Si les CAA présentent ce type de travail entre leurs murs et/ou y participent, certain·e·s artistes se sont dits déçu·e·s du fait que ces formes de soutien ne se traduisent pas par une réflexion plus approfondie sur les manières dont les institutions culturelles contribuent aux formes de précarité subies par les artistes (artiste #17; artiste #29). Ceux-ci peuvent ainsi avoir l'impression qu'un projet qui aborde les enjeux de précarité constitue une « patate chaude » : « [...] les gens ne veulent pas nécessairement toucher les enjeux que j'aborde » (artiste #29). Ils attribuent ce constat à la précarité institutionnelle, c'est-à-dire au fait que les institutions culturelles ne disposent pas des fonds nécessaires pour offrir des conditions de travail décentes aux artistes et que, ce faisant, elles se montrent réfractaires à la perspective de se mobiliser par peur de subir une baisse de leur financement (artiste #29).

T'as juste l'impression de passer là-dedans comme du lubrifiant pour que tout fonctionne, mais la matière, le contenu artistique que tu déploies, tu pourras littéralement chier par terre que ça ferait pas de différence. C'est juste une question de formulaire et de compétition entre centres. (artiste #17)

Pour certain·e·s artistes, les formes de soutien qu'offrent les CAA demeurent insuffisantes si elles ne s'accompagnent pas d'un véritable engagement à revoir leurs pratiques, qui contribuent elles-mêmes aux dynamiques qui sont précisément dénoncées à même les œuvres présentées.

Stratégie f. Production et/ou diffusion de ressources informatives sur les plateformes numériques

Les artistes, les travailleur·se·s culturel·le·s et les organismes culturels dans le milieu des arts visuels partagent, sur une base régulière, différents types de contenus sur les plateformes numériques à partir de comptes personnels ou institutionnels. Un grand nombre des enjeux qui les

sous-tendent reflètent des préoccupations liées à la décolonisation, l'antiracisme et la justice sociale. À l'été 2020, un nombre important d'artistes et de travailleur·se·s culturel.le.s diffusait par exemple des informations liées aux manifestations contre le racisme anti-Noir·e·s et les brutalités policières, à la protection des droits des peuples autochtones, aux manières de se comporter durant les manifestations de manière à protéger les participant·e·s les plus vulnérables, à la représentation des groupes minoritaires au sein des grandes institutions culturelles, etc.

On peut émettre l'hypothèse que cette stratégie de diffusion d'informations sur les plateformes numériques, laquelle s'inscrit dans de plus larges démarches d'activisme, se trouve influencée par le climat social en faveur d'une plus grande justice sociale, et qu'en retour elle contribue activement à encourager ce virage.

Pour moi, l'activisme que je fais dans les arts visuels, c'est pour donner de la lumière aux artistes en arts de recherche qui adressent des sujets de société qui sont importants. [...] Moi, c'est pour les artistes de couleur, pour les artistes des diversités sexuelles, c'est ce monde-là, qui ont un travail et une réflexion et qu'on n'entend pas. Et pour moi, c'est pour ça que je m'intéresse aux arts visuels, c'est parce que c'est une manière d'aborder ces enjeux de société-là et on manque leurs points de vue et leurs débats. (artiste #27)

Cette stratégie tire profit de la configuration des plateformes numériques qui permet de partager facilement du contenu. Cela permet aux artistes de sensibiliser les personnes du milieu, mais également l'ensemble des personnes qui sont abonnées à leur compte.

Plusieurs regroupements et organismes culturels profitent également de la visibilité que leur confère leur position au sein du milieu des arts visuels pour diffuser sur leurs plateformes de l'information utile sur une grande diversité d'enjeux liés de près ou de loin aux conditions de vie et de travail des artistes (ex. Les Encans de la Quarantaine) : inégalités salariales, dispositifs de gestion de crise liés à la Covid-19 dans le secteur culturel, ateliers et formations destinés aux artistes et aux travailleur·se·s culturel·le·s, article de presse portant sur les enjeux pressants du milieu, etc. Un·e artiste à l'origine d'un projet collectif avance ainsi :

La statistique qui nous gossait le plus, c'était que, oui, il y a plus d'artistes femmes, mais elles vendaient toutes moins cher. Une peinture homme va vendre 800 [dollars] et une peinture femme va vendre 350 [dollars]. Ça nous gossait en estie. On ne savait pas trop quoi faire, on a pensé ne pas charger la contribution aux femmes

éventuellement, mais en ce moment on ne peut pas vraiment. Donc on veut au moins le dire et le redire. C'est quoi le problème, guys? (artiste #26)

Cette stratégie, qui est entreprise par un très grand nombre de personnes, peut toutefois faire l'objet de dérapages liés au grand nombre d'informations qui circulent et à la désinformation. Certains CAA mobilisent aussi leurs membres dans le cadre d'activités collaboratives visant la traduction et le développement de différents types de contenu à partager sur leurs plateformes numériques. Ce type de mobilisation permet de réunir des personnes sensibles à des enjeux particuliers dans le cadre de la réalisation d'un projet commun bénéficiant non-exclusivement aux communautés artistiques. À titre d'exemples, notons le marathon de traduction et de design de ressources antiracistes organisé par les CAA articule et Studio_XX (aujourd'hui Ada_X) en juin 2020⁷⁵, ainsi que l'événement Art + féminisme : Édit-a-thon & conférence, organisé par le CAA Arttexte et le MBAM en mars 2021 dont le but est de « mettre en valeur le travail d'artiste et d'auteur·e·s s'identifiant à des groupes sous-représentés dans l'encyclopédie libre, notamment, les femmes, les personnes autochtones, noires et de couleur (PANDC) et les personnes LGBTQ2S+ »⁷⁶. Dans ce deuxième cas, il est intéressant de noter que la portée de l'initiative collaborative est large, comme elle prévoit une formation permettant de rédiger et d'améliorer des pages sur Wikipédia offerte par les bibliothécaires d'Arttexte.

Stratégie g. Organisation d'initiatives et d'événements visant à favoriser un dialogue social

Les artistes et les travailleur·se·s culturel·le·s mettent également sur pied des initiatives qui visent à ouvrir le dialogue sur les enjeux de précarité qui caractérisent leur milieu. Celles-ci sont variées. Dans le cadre des entretiens que nous avons menés, nous en avons identifié quelques-unes, incluant des émissions de radio et des blogs⁷⁷, ainsi que l'organisation d'événements. À plusieurs reprises, la Journée sans culture (<http://www.journeesansculture.ca/fr/>) est revenue à titre d'événement qui a marqué le milieu montréalais (artiste #27; artiste #29). Dans le cadre de cette

⁷⁵ articule (2020). *Marathon de traduction & de design de ressources antiracistes*. Repéré à <https://www.articule.org/fr/evenements/traduction-collectif-ressources-antiracistes>

⁷⁶ Art+Feminism. (2021). *MBAM x Arttexte. Édit-a-thon & conference*. Repéré à https://artandfeminism.org/edit_a_thon/mbam-x-arttexte/?lang=fr

⁷⁷ L'émission Radio Atelier, en onde sur le réseau CIBL, ainsi que le magazine In Situ, qui produit des articles et des chroniques radio, constituent des exemples.

journée tenue en 2015 et organisée par une dizaine de travailleur·se·s culturel·le·s de différentes disciplines, plusieurs lieux culturels ont choisi de fermer leurs portes une semaine après la tenue des Journées de la culture organisées à travers le Québec, afin de profiter de ce moment symbolique pour discuter de la précarité du travail culturel. En parallèle aux ateliers qui ont été menés au Théâtre des Écuries, l'artiste Nicolas Rivard offrait aux participant·e·s de laver leurs vêtements sales dans une buanderie ouverte 365 jours par année 24h sur 24h, dans une démarche visant à refléter le caractère continu du travail de l'artiste.

Les centres d'artistes soutiennent de différentes manières ces initiatives. Par exemple, dans le cas de la Journée sans culture, près d'une dizaine de CAA ont fermé leurs portes le jour de l'événement, ou ont manifesté notamment en relayant de l'information dans leurs réseaux. Les regroupements artistiques, ainsi que les institutions académiques et artistiques, jouent un rôle important dans l'organisation et le soutien à la diffusion des événements visant à engager un dialogue sur les questions qui touchent à la précarité des artistes. Ces initiatives se montrent en phase avec le mandat et la mission de certains CAA, particulièrement de ceux dont les mandats revêtent une fonction politique plus explicite. Ces événements peuvent prendre différentes formes : formations, webinaires, ateliers, etc.

Durant la réalisation de cette recherche, de nombreux événements en ligne visant à initier un dialogue sur différents enjeux centraux dans le milieu ont été recensés. Pour donner quelques exemples, notons les initiatives suivantes : la discussion « Nos intimités confinées : santé, sexualité, créativité »⁷⁸ diffusée par le CAA lavallois Verticale en février 2021 et portant sur « certaines approches thérapeutiques artistiques et communautaires visant à prendre soin de soi et des autres », les événements intitulés « Repenser les structures : une discussion sur les changements organisationnels »⁷⁹ organisés par le CAA articule en février 2021 qui visent à réunir des organismes artistiques et communautaires afin de réfléchir à la signification de travailler dans un cadre anti-oppressif intersectionnel, l'événement « Turning Points » présenté par le CAA La Centrale Galerie Powerhouse en novembre 2020 durant lequel les participant·e·s sont amené·e·s

⁷⁸ Verticale. (2021). *Discussion – Nos intimités confinées : santé, sexualité, créativité*. Repéré à <https://verticale.ca/evenements/deblocage-9/>

⁷⁹ articule. (2021). *Repenser les structures : une discussion sur les changements organisationnels*. Repéré à <https://www.articule.org/fr/evenements/rethinking-the-structures>

à s'interroger sur les potentiels et les limites des paysages locaux à partir d'un exercice de cartographie collective. Ces événements représentent des occasions de mettre en relation des acteurs du milieu culturel avec d'autres des milieux communautaires et académiques et permettent de souligner les multiples contributions des arts à la société ainsi que de renforcer la place des artistes, des travailleur·se·s culturel·le·s et des organismes culturel·le·s dans le tissu social. Cette stratégie montre à quel point les CAA peuvent contribuer au développement ainsi qu'à la diffusion d'une éthique de soins à travers le milieu culturel.

4.4.1.4 Logique de visibilité

Les artistes s'engagent également dans des initiatives visant à se doter de nouveaux canaux de diffusion du travail artistique. Nous avons identifié deux types de stratégies qui s'inscrivent dans cette logique : la création de nouveaux espaces de diffusion (S8), ainsi que les stratégies qui visent à faire découvrir le travail d'artistes (S9).

Stratégie h. Création de nouveaux lieux de diffusion

Nous avons mis en évidence précédemment que les lieux de diffusion sont relativement limités à Montréal comparativement à l'offre de travail artistique, et ce même si la ville bénéficie, sous toute réserve, du plus grand réseau de CAA au monde (artiste #30). Les artistes peuvent se doter de leurs propres espaces de diffusion. Iels le font généralement à partir de leurs propres ressources et n'ont pas de règle à suivre en matière de gouvernance. Ces opportunités de diffusion se déroulent souvent dans des lieux inusités et peuvent se matérialiser très rapidement, satisfaisant de surcroît l'urgence de créer qui anime souvent les artistes. Ces espaces offrent des opportunités atypiques et souvent très recherchées par les artistes. Étant donné que ces espaces fonctionnent sans ressources institutionnelles, leur durée de vie est généralement courte.

Oui il y a plein de lieux à Montréal, mais il y a aussi une demande. Les artistes, ils produisent constamment. Je pourrais te dire immédiatement 10 expositions que j'aurais pu faire, de travail qui n'a pas été montré que c'est super important. Donc c'est un peu ce désir-là, presque naïf à l'époque, c'était pas au début, c'était pas du tout, « je veux être une commissaire d'exposition » tant que ça je trouve, [...] moi ça venait vraiment plus de justement peut-être montrer ce travail, donner cette plateforme à des gens qui justement en avait pas. (artiste #15)

C'est open gig là, c'est genre la cité babylonienne ouverte au grand complet, il y a aucune muraille, rien là. Tout découle de leur propre désir à faire les choses, leur propre impulsion donc les choses vont plus vite, les choses se réalisent, les choses meurent plus vite aussi parce qu'il y a pas de structure pour les garder en place (artiste #9)

À Montréal, la période 2015-2016 a été caractérisée par un foisonnement de ce type d'initiatives (Vie d'Ange, Calaboose, Raising Cattle, Soon.tw, L'Inconnue, etc.). Plusieurs de ces lieux n'existent plus aujourd'hui, ou revêtent de nouvelles fonctions⁸⁰. Cette stratégie s'inscrit dans une longue tradition historique où les artistes ont mis sur pied des « project spaces » (artiste #8, artiste #19). De toutes époques, les artistes se sont toujours organisé·e·s pour montrer des expositions dans des appartements ou d'autres lieux, qu'il s'agisse des leurs ou qu'ils les louent. Cela leur permet de créer des lieux d'échange avec d'autres artistes, de montrer du travail qu'ils ne retrouvent pas dans les institutions, de prendre des risques, de vivre des expériences qui servent leurs carrières, mais qui les font surtout grandir comme individus (artiste #11). Ils peuvent acquérir une importante notoriété à travers la réalisation de ces projets, ce qui leur ouvre la voie à l'obtention de nouvelles ressources (artiste #6).

De nouveaux espaces de diffusion, plus ou moins institutionnalisés, ont vu le jour dans les derniers mois. Sur l'avenue du Parc, l'espace de diffusion et de résidence Parc Offsite (<https://parc-offsite.ca/>) est ouvert au public les jeudis, vendredis et samedis, ainsi que sur rendez-vous. La flexibilité de cet horaire permet à la personne à l'origine du projet de pouvoir l'opérer en parallèle à d'autres activités rémunérées. Il en est de même pour l'espace de diffusion Produit Rien (<http://www.produitrien.com/>), situé dans le quartier Mile-Ex, ou encore pour Somewhere Gallery (<https://katherineparthimos.com/somewhere-gallery>), située également sur l'avenue du Parc. L'espace Projet Casa⁸¹, situé sur l'avenue de l'Esplanade, a officiellement ouvert ses portes en juillet 2020. Ce nouveau lieu de diffusion dédié à l'art contemporain a consacré ses premières programmations à la présentation de nombreuses expositions annulées en raison de la pandémie

⁸⁰ Si toutes les galeries de poche nées autour de 2015-2016 (Calaboose, Soon.tw, L'INCONNUE, Raising Cattle, Vie d'Ange, etc.) n'opèrent plus physiquement dans le milieu des arts visuels à Montréal, certaines se sont transformées et jouent une fonction différente : Vie d'Ange a représenté le travail de l'artiste Jean-François Lauda au salon international artgenève en janvier 2020 à la manière d'une galerie commerciale; la galerie de poche L'INCONNUE opère maintenant à New York en tant que galerie commerciale.

⁸¹ Delgado, J. (25 juillet 2020). *Un toit pour les projets orphelins*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/582981/arts-visuels-un-toit-pour-les-projets-orphelins>

de Covid-19, de manière à offrir, dans l'urgence, une visibilité importante aux artistes en arts visuels. Comme Projet Casa est financé à partir de fonds privés, l'espace a pu garder ses portes ouvertes durant la pandémie et accueillir des visiteurs dans le respect des consignes sanitaires alors que les CAA, au contraire, se sont vus contraints de fermer durant une période s'échelonnant sur plusieurs mois. Au départ, Projet Casa a pris la décision de présenter uniquement des expositions déjà financées où les artistes avaient reçu ou allaient recevoir des cachets. Des projets mobiles peuvent aussi avoir lieu dans des camions (Déjà Vu) et d'autres dans des appartements (L'Escalier).

Les raisons évoquées par les artistes pour justifier la mise en place de ces lieux alternatifs de diffusion varient d'un-e artiste à l'autre. Pour certain-e-s, il s'agit de « pallier à un manque dans le milieu culturel » (artiste #9) alors que d'autres ont dit l'avoir fait spontanément, animé-e-s par le simple désir de montrer du travail qu'ils aiment à leurs communautés (artiste #15; artiste #17).

Si ces projets sont en général très courus par les artistes que nous avons interrogé-e-s, leur réalisation peut s'avérer extrêmement coûteuse pour les artistes. Cela dépend des espaces dont il est question, ainsi que de la nature et de la durée des projets qui y sont menés. Comme certains types d'espaces ne bénéficient pas de subvention(s), les artistes doivent les financer à partir de leurs fonds personnels et les gérer en plus de leur(s) emploi(s) régulier(s), le soir et la fin de semaine. Il s'ensuit souvent une importante surcharge de travail.

D'autres problématiques peuvent aussi être associées à ce type d'initiatives, incluant la sous-représentation de groupes minoritaires (artiste #6; artiste #8), la reproduction de certaines inégalités fondées sur le statut socio-économique étant donné que les artistes qui y présentent leur travail ne sont pas rémunéré-e-s (CAA #9), ainsi que la présence de dangers pour la santé et la sécurité en raison des lieux en question (artiste #15). De manière générale, ces espaces sont vus par les artistes comme étant complémentaires aux rôles joués par les CAA dans le monde des arts visuels (CAA #8, CAA #9, ORG #3) et jouissent d'une bonne réputation essentiellement attribuée au fort engagement personnel des individus qui les mènent, parfois au détriment de leur propre santé. Dans le cadre de cette recherche, plusieurs artistes ont mentionné que ces espaces ont été à l'origine des meilleures expositions réalisées à Montréal dans les dernières années (artiste #9, artiste #10, artiste #16). Pour d'autres, s'il est important de reconnaître la pertinence de ces lieux

de diffusion, il demeure essentiel de souligner qu'ils ne constituent pas des espaces véritablement alternatifs (artiste #7, artiste #8, artiste #11). En effet, ces espaces présentent souvent le travail d'artistes qui disposent déjà d'une importante visibilité locale ou internationale et se contentent de (re)produire les normes dominantes dans le milieu.

Stratégie i. Découvrabilité

Cette recherche met en évidence que les stratégies qui visent à permettre une plus grande visibilité des artistes en arts visuels sont régulièrement présentées comme des contributions aux communautés. Ces stratégies sont variées, à la fois sur le plan de leurs objectifs et des canaux privilégiés par les artistes pour les atteindre. Certaines visent à faire connaître le travail d'artiste en faisant circuler des informations sur les réseaux sociaux⁸², alors que d'autres visent à créer de nouveaux modèles économiques aptes à offrir une forme de soutien économique aux artistes qui n'arrivent pas nécessairement à percer dans le milieu subventionné.

J'étais comme « qu'est-ce qu'on fait, qu'est-ce qu'on fait? Je ne vais pas rester ici à rien foutre pendant la pandémie ». J'avais perdu mes étudiants, j'aimais beaucoup la communauté étudiante, et des tech[niciens] et des profs, c'est ce qui me manquait le plus, et je voyais leur travail et j'étais comme « comment on fait publiciser, ça, pour mettre de l'avant, donner une vitrine à ce monde-là que juste Instagram, et qui sont comme « like », de sortir un peu plus de ça ». (artiste #26)

Ces initiatives répondent aux enjeux de précarité qui ont été mis en évidence dans cette recherche. En ce qui concerne les stratégies visant à offrir une plateforme de vente aux artistes qui n'arrivent pas à s'intégrer pleinement au monde des arts visuels, celles-ci permettent d'accumuler à la fois un capital symbolique et économique. En ce sens, ces stratégies peuvent en théorie être déterminantes dans le lancement de la carrière de certain-e-s artistes car elles permettent à ceux-ci de se faire voir dans le milieu et de voir leurs œuvres achetées.

Ça a comme mis la lumière sur une injustice, sur une partie de la société des artistes qui est juste pas reconnue. Tu n'es pas dans un centre d'artistes, pis comment tu vas faire pour avoir ton premier show dans un centre d'artistes? Bonne question. T'es pas au musée, t'es pas dans les galeries commerciales, t'es nulle part. T'existes pas. T'es

⁸² INVISIBLES a notamment diffusé sur Facebook le travail de 366 artistes à raison d'une publication portant sur un·e artiste par jour durant un an en 2020.

à l'école et là t'es dans l'ombre jusqu'à temps que tu réussisses à faire un bon coup. Tandis que moi, étant à l'UQAM, pas juste les étudiants de 20 ans, mais les techniciens, tout le monde, je le vois à quel point ils produisent du travail et je trouve ça injuste, mais je ne savais pas à quel point c'était injuste jusqu'à temps que je fasse ce projet-là. (artiste #26)

Ces stratégies se développent en marge du réseau des CAA, qui sont perçus comme des institutions auxquelles on peut accéder une fois qu'on a atteint une certaine reconnaissance. Si elles sont bien accueillies par les artistes, certain-e-s ont tout de même émis des réserves quant à ce type de stratégies, qui appellent souvent à la fixation de prix de réserve des œuvres en-dessous de leur valeur réelle (artiste #17; artiste #18). Or, ces réalités du marché de l'art font en sorte qu'il est impératif pour les artistes qui souhaitent faire carrière dans le monde des arts visuels de ne pas avoir trop de travail à bas prix en circulation sur le marché, sans quoi iels réduisent considérablement leurs chances d'obtenir une représentation commerciale et leur capacité à améliorer leur cote d'artiste (artiste #13). Ce type de réflexion a été davantage observé chez les artistes qui sont déjà bien intégré-e-s au monde des arts visuels et qui semblent déjà connaître un certain succès dans les réseaux commerciaux de pointe.

4.4.1.5 Logique d'entraide

On observe depuis quelques années, au sein du monde des arts visuels, la mise en place de différentes pratiques qui s'inscrivent dans le cadre d'une éthique du soin. Le paradigme du soin se caractérise par le recours à des formes d'aide mutuelle qui visent à contrer l'individualisation des relations sociales qui prévaut dans le milieu culturel (Campbell, 2018). Nous avons ainsi observé la création de communautés de soin (S10).

Stratégie j. Stratégies de création de communautés de soin et de réseaux de soutien

Les entretiens menés dans le cadre de cette recherche montrent que le développement d'une éthique du soin dans le monde des arts visuels s'exprime notamment à travers la création de micro-communautés basées sur les affinités et l'expérience partagée de la précarité et de la marginalisation. À l'intérieur de celles-ci, les membres partagent des informations avec l'objectif de favoriser la protection de tou-te-s face à de potentielles pratiques ou personnes considérées

comme problématiques. Nous avons notamment observé la mise en place de cette stratégie au sein de groupe d'artistes racisé·e·s.

C'est mes amis, donc ce n'est pas une communauté, disons organisée, d'un collectif ou quoi que ce soit, mais on fait chacun partie, moi non pas vraiment, mais d'autres font partie de collectifs qui sont quand même engagés. Ces amis-là sont assez engagés, moi aussi je suis engagée à ma propre manière, mais c'est ça que je voulais dire par communauté. On a tendance à s'appeler, se demander conseils quand on se retrouve dans des situations, comment dire? Problématiques, disons. Se donner conseil par rapport à des entrevues, est-ce qu'on devrait, qu'est-ce que ces gens-là pensent disons si on a une offre de collaboration avec un organisme, on a tendance à se demander « est-ce que toi tu as une expérience avec ces gens-là? comment ça a été pour toi? » fait que c'est un peu un groupe de soutien sans que ce soit organisé, disons. (artiste #21)

En raison de la dimension réputationnelle des marchés du travail artistique et du déséquilibre structurel entre l'offre et la demande de travail, les artistes sont souvent peu à l'aise de dénoncer ces mauvaises pratiques par peur de représailles (artiste #5; artiste #21). On assiste dans ce contexte à la création de réseaux où ces informations sont échangées entre personnes de confiance de manière à se protéger tout en évitant que cela se traduise par des risques sur le plan du déploiement de leur carrière.

C'est un réseau tellement petit et tellement connecté, il y a tellement pas de marché qu'un artiste qui va dénoncer une institution pourrait potentiellement avoir des répercussions terribles, c'est-à-dire cette personne-là n'aura plus jamais accès à cette institution-là, elle va être barrée. [...] C'est chacun pour soi, donc je pense même que personne oserait, à mots couverts, dire ce genre de choses là parce que même à travers notre propre milieu on est mis en constante représentation et en constante compétition. Donc après t'as tes alliés pis, en tout cas moi c'est comme ça que je le vois, j'ai une cellule de gens qui sont très proches et qui sont des alliés et avec qui on partage ces informations-là [...] (artiste #5)

Les communautés de soin sont destinées à la protection de leurs membres, mais également à l'épanouissement de ceux-ci. Elles peuvent également répondre à des enjeux de précarité matérielle en communiquant à leurs membres des offres d'emploi, d'autres opportunités professionnelles tels que des programmes de résidence ou de bourse, la disponibilité d'ateliers, etc., en prenant souvent soin de spécifier que les artistes s'identifiant à un ou plusieurs groupes marginalisés seront privilégié·e·s.

Si cette stratégie peut se déployer en réaction à des pratiques de travail jugées problématiques dans les CAA (artiste #21), il demeure que les CAA peuvent eux-mêmes être à l'origine de la création de communautés de soin. Certains centres s'affairent à développer des pratiques de travail centrées sur le bien-être de leur personnel et de leurs membres qui ne nécessitent pas toujours l'investissement de nouvelles ressources matérielles. Ces pratiques incluent par exemple l'adoption de politiques interdisant toute forme de travail gratuit (CAA #9) ou encadrant strictement le travail supplémentaire, qui se trouve dès lors toujours compensé d'une certaine façon, par exemple dans le cadre d'échanges de services. Elles incluent également le recours à l'écriture inclusive (CAA #3; CAA #9; CAA #10), la reconnaissance des territoires autochtones non-cédés (CAA #3; CAA #5), etc. De façon générale, nous observons que les centres qui mettent en place de telles pratiques remplissent des missions spécifiques qui les amènent à servir davantage des communautés susceptibles de rencontrer des formes d'exclusion dans la société, incluant les femmes artistes, les artistes racisé·e·s, les artistes s'identifiant à la communauté LGBTQ2+, etc.

4.4.1.6 Logique de mobilisation

Le monde des arts visuels constitue un monde du travail où les artistes doivent se constituer des réseaux tout en se démarquant sur le plan individuel. Différentes stratégies développées par les artistes s'inscrivent dans une logique de mobilisation. Nous pouvons identifier deux stratégies relevant d'une telle logique, mais qui poursuivent des objectifs qui leur sont propres : la syndicalisation (S11), et le regroupement visant à défendre des intérêts particuliers (S12).

Stratégie k. Syndicalisation auprès de nouvelles structures syndicales

Certain·e·s des artistes que nous avons rencontré·e·s sont impliqué·e·s dans des démarches visant à syndiquer les artistes en arts visuels. Ces artistes travaillent pour le syndicat S'ATTAQ, affilié au Industrial Workers of the World (IWW), qui cherche à syndiquer une variété de travailleur·se·s autonomes. En tant que syndicat anticapitaliste, le IWW vise à rassembler et représenter l'ensemble des travailleur·se·s, peu importe leur statut d'emploi.

I don't think artists are that different. I mean, I think that's sort of like the crisis of capitalism as it's experienced by global north people. Worldwide, you know, it's just

like we are more and more and more precarious and like, yeah, we're not yet, generally speaking, as badly off as our comrades in the global south, but like it's getting there. (artiste #13)

S'ATTAQ offre une panoplie de ressources aux travailleur·se·s qu'il représentent : ateliers d'informations sur les réalités du travail autonome, la rédaction de contrats et le droit du travail canadien, mise sur pied de campagnes « Réclame ta paie » pour les pigistes qui n'ont pas été payé·e·s par leurs client·e·s, échanges de services, etc. Ces ressources répondent à certains enjeux de précarité dans le milieu, notamment en ce qui concerne les défauts de paiement et différentes formes de harcèlement (artiste #1; artiste #5).

I've heard so many horror stories. Either that it's difficult because your career just isn't going well or you're actually just actively getting screwed over by certain galleries. [...] Like selling an artwork and then not telling the artist, and then when the artist contacts them they're just like kind of dodging the issue and like the artist is like "will you send me a photo of the work if you still have it », and it's like « oh, we can't find the work » or « oh, it's gone » or something like that. Like it's crazy shit, right? (artiste #1)

Notre recherche montre que les artistes qui sont syndiqué·e·s avec S'ATTAQ ne connaissaient pas le RAAV pour différentes raisons. Certain·e·s venaient de déménager au Québec, d'autres n'ont pas évolué dans le circuit professionnel, et tou·te·s sont anglophones à l'exception d'une personne bilingue. Interrogé·e·s sur le plan des potentiels impacts que le déploiement de stratégies syndicales pourrait avoir sur leur carrière, les artistes ont mentionné que la mobilisation collective pourrait au contraire être porteuse de plusieurs avancées en matière de relations de travail.

I just think that this is a false narrative and that we need to work to deconstruct this narrative instead of feeding more fuel to this narrative. Every worker in our society regardless of their status, if they're not part of the ruling class, they're experiencing the kind of pressure that you're describing and like as a union organizer I try to empower people to overcome that. So I hear that it's a concern but I don't think it's just a concern for artists and I think it's something we need to empower each other in order to break out and through that mutual aid and solidarity that a union offer it's one way to break out of that and so it's like maybe you as an individual aren't ready to take that risk but as a group we can take that risk. (artiste #3)

Alors que le syndicat débutait récemment sa campagne de recrutement des artistes en arts visuels, un·e représentant·e soulignait qu'il est ardu de concilier les réalités de sa pratique professionnelle

avec l'engagement communautaire, faute de temps. La précarité constitue, selon des artistes impliqué·e·s auprès du syndicat, un frein à la mobilisation collective.

C'est un défi d'organiser les travailleurs autonomes, si t'as assez de contrats, t'as pas assez de temps, si t'as pas assez de contrats, t'es tout le temps en train d'essayer de trouver des nouveaux de contrats, fait que t'as toujours pas assez de temps parce qu'on est des personnes qui peuvent littéralement travailler tout le temps. Donc ça c'est un défi pour les jeunes de trouver du temps dans leur vie personnelle en raison de leur statut de travailleur autonome. (artiste #3)

That's the genius of precarity as a form of social control. If you can keep people constantly in a state of being run down and under slept under relaxed, like, yeah, they don't have the same resources of resistance that they would if they were not. (artiste #13)

Ces artistes ont rejoint l'organisation pour différentes raisons. Une personne a ainsi mentionné désirer rejoindre une communauté à son arrivée à Montréal et a fait la rencontre fortuite du groupe qui y était déjà impliqué (artiste #1). Une autre personne avait une expérience importante dans des campagnes de mobilisation dans le pays où elle est née, et a cadré son engagement politique comme une manière nécessaire de lutter contre le capitalisme face à ses conséquences globales, et notamment aux changements climatiques et à précarisation généralisée de la société.

We're trying to work with people who might not be politically radical when they come in and encourage people to move in a more system-change oriented direction while we perhaps still have time to do those kinds of things in a less catastrophic way. Yeah, I mean, it's pretty fucking catastrophic. For me my biggest problem at this point is like, when I'm in here doing my job I feel shitty for not like being on the street fighting a good fight, actually. I mean, making a living is fucking challenging enough, right? But I mean, making a living when like, the Arctic ice is melting and you have a four-year-old child, it's like, there's other shit that needs to be done, you know? I find that much more agonizing in that scope of things, right? Obviously, it is better that artists be organized as artists than if they're not, right? But I mean, the really important thing is that everyone be organized as revolutionaries. (artiste #13)

Les artistes que nous avons interrogé·e·s ont régulièrement pointé le régime capitaliste comme la source principale des formes de précarité qu'ils rencontrent (artiste #11; artiste #24; artiste #27). Nous avons noté au courant de nos entretiens un certain intérêt pour le modèle syndical porté par S'ATTAQ plutôt que pour un régime sectoriel d'encadrement des rapports collectifs du travail assimilable à celui qui existe dans les artistes de la scène qui, comme nous l'avons relevé plus

haut, peut être perçu comme étant trop contraignant par les artistes (CAA #4; artiste #29). Pour d'autres, la faiblesse du régime de représentation collective institué par la loi S-32.01 s'explique par le fait qu'il ne couvre que les artistes visé·e·s. Certain·e·s artistes estiment que la mobilisation politique devrait unir des catégories de travailleur·se·s variées qui rencontrent toutes des formes plurielles de précarité.

Artists we sometimes have trouble organizing around other issues that aren't around our own well-being. So I think that while we definitely need more representation as our contracts need to be respected, I think we also need to stop trying to recreate the wheel every time we're being fucked over. I think we really need to think about who is leading the struggle and rather than always being the one to lead and invent a new strategy, we need to take leadership from other social movements. Je pense que S'ATTAQ est super super intéressant, c'est plus radical et global par rapport à ce qu'on peut faire ensemble. Ça met pas juste l'accent sur les artistes. (artiste #20)

Nos entretiens révèlent que l'intérêt envers S'ATTAQ serait davantage à interpréter comme un intérêt à développer des formes de solidarité sur le plan intersectoriel ou encore à participer à des mouvements sociaux de plus large portée.

Stratégie 1. Regroupements visant à défendre des intérêts particuliers : la pérennisation des ateliers à Montréal

Les artistes forment régulièrement des collectifs qui visent à les appuyer dans la production et la diffusion de leur travail (ex. CAA, maisons d'édition et publications indépendantes telles que la revue Cigale et Pièce jointe, etc.), mais iels se regroupent aussi dans le but de répondre à des enjeux spécifiques de précarité telle que la gentrification et la hausse associée de leurs loyers d'ateliers. À Montréal, plusieurs de ces initiatives peuvent être recensées : Pied Carré, les ateliers Casgrain, l'organisme à but non lucratif Nos Ateliers, ainsi que les ateliers Belleville et leur projet L.A.B., pour ne nommer que celles-ci. Plusieurs de ces initiatives sont aujourd'hui portées par le développeur immobilier à but non lucratif Ateliers créatifs Montréal, mais elles constituent originellement des projets qui ont émergé de la base.

La manière dont ces projets se sont institutionnalisés au fil du temps appelle à la mobilisation de compétences et de connaissances spécifiques qui ont trait aux politiques de la Ville de Montréal, ainsi qu'au développement d'approches partenariales avec différents acteurs publics dans le cadre

de programmes tels que le projet pilote pour la pérennisation des ateliers d'artistes à Montréal offert par le Conseil des arts de Montréal.

Nous on veut faire en sorte que les ateliers d'artistes soient aussi une fonction pour que les gens qui font de la promotion immobilière nous voient comme un plus. Et ça fait beaucoup de sens parce que quand tu gardes les artistes dans un lieu, c'est comme si tu construisais sur une racine. Tu fais continuer de pousser la plante plutôt que de dire « on rase toute, on enlève la terre, pis on refait quelque chose de tout nouveau ». [...] Moi je suis là pour construire des trucs, faire des alliances avec des gens et parler pis nous amener ailleurs. Je ne veux pas perdre mon temps à envoyer chier des gens, je vais me coucher et je vais pleurer sinon. (artiste #25)

À Montréal, l'organisme Ateliers créatifs Montréal a encadré la négociation d'ententes concernant différents espaces : le Chat des artistes, le Bovril, CouturOscope, la tour d'aiguillage Wellington, Pi2 de Gaspé, ainsi que Ste-Cath. Ateliers Créatifs Montréal, né en 2007, est une initiative du Centre de développement pour l'exercice de la citoyenneté (CDEC) du Centre-Sud/Plateau-Mont-Royal en partenariat avec Culture Montréal. Il représente à la fois les intérêts des artistes, mais également des organismes culturels. Par exemple, le projet Pied Carré défend les intérêts des six CAA du pôle de diffusion de Gaspé (Dazibao, Centre CLARK, Occurrence, Optica, L'Atelier Circulaire, Diagonale). Ces centres ont donc également bénéficié de l'entente conclue en 2012 avec la compagnie Allied qui devait permettre de sécuriser les ateliers et les espaces culturels dans le cadre d'un bail de 30 ans. D'ailleurs, dans le cas de Pied Carré, le président de l'époque du Centre CLARK siégeait sur le comité de négociation. Comme nous l'avons mentionné au point 4.2, dans le contexte de la hausse drastique des taxes foncières perçues par la Ville de Montréal, cette entente n'est aujourd'hui plus à même de protéger adéquatement les intérêts des divers acteurs culturels.

Les regroupements constituent des stratégies plus formalisées qui répondent à des enjeux spécifiques et qui appellent à se doter de structures représentatives aux paliers gouvernementaux, mais elles s'accompagnent de contraintes spécifiques. Les artistes peuvent parfois se montrer réticent·e·s à s'engager dans de telles stratégies qu'ils voient comme des freins à leur liberté et à leur autonomie, des valeurs constitutives de l'ethos de l'artiste (Bédard, 2014).

Quand tu fais un groupe, tu as tous les problèmes administratifs qui arrivent. Les moyens de faire les choses, est-ce qu'il y a des budgets à gérer, des échéanciers ? [...]

L'institutionnalisation est une manière de se donner les moyens d'arriver à une mission, si on veut. (artiste #27)

[...] moi-même je me définis comme un être totalement autonome et indépendant, mais juste l'idée d'être pris en charge, nécessairement être pris en charge par une structure qui devient probablement institutionnelle, déjà ça crée, par nécessité... Il va toujours y avoir un mouvement de répulsion qui va créer des tensions. (artiste #5)

Les stratégies de mobilisation se distinguent de celles que nous avons présentées jusqu'ici au sens où elles impliquent que les artistes se dotent de structures formelles qui s'imposent comme des acteurs légitimes sur la scène politique. Ces stratégies nécessitent que les artistes apprennent d'autres « règles du jeu » liées à la sphère politique et elles s'avèrent souvent hautement formatrices pour ceux-ci, notamment en matière de gouvernance, de politiques publiques, etc.

4.4.1.7 Logique entrepreneuriale

Les artistes qui s'engagent dans des stratégies qui relèvent d'une logique entrepreneuriale détiennent un profil qui les assimilent davantage aux *franc-tireur·se·s* de Becker (1982). La majorité développent leur carrière à l'extérieur du réseau subventionné, qu'ils estiment incapables de fournir des ressources adéquates aux artistes afin qu'ils puissent vivre de leur pratique. Certain·e·s ont notamment critiqué le modèle d'affaires des galeries commerciales et leur pratique visant à collecter 50% des fruits de la vente d'une œuvre. Pour ces artistes, ce système se caractérise par un élitisme qui ne cadre pas avec leurs valeurs, en plus de contribuer à maintenir les œuvres à des prix trop élevés sur le marché. Certain·e·s d'entre eux se tournent alors vers des modèles alternatifs à celui de la galerie commerciale. On observe à cet égard le développement de nouveaux modèles d'affaires (S13).

Stratégie m. Nouveaux modèles d'affaires

Les stratégies qui se fondent sur le développement de modèles d'affaires sans intermédiaires ou des modèles d'affaires hybrides bousculent les normes du milieu entourant le rapport des artistes à la compensation matérielle de leur travail. Leur émergence s'appuie sur différentes ressources, dont les technologies.

De plus en plus, je regarde dans la génération qui suit, il y a beaucoup d'artistes qui vendent juste par Instagram, pis qui ont une célébrité par Instagram, ce qui est pas une mauvaise chose par ailleurs. À ce niveau-là il faut que ce soit complètement décloisonné. J'ai l'impression aussi que dans le futur on va voir l'apparition d'agents qui représentent des artistes de manière indépendante pis qui vont se promener sur diverses plateformes que peut-être des galeries d'art commerciale n'ont pas accès. (artiste #5)

D'un côté, les modèles d'affaires alternatifs, notamment ceux qui prévoient 30% pour l'agent·e et 70% pour l'artiste ou encore ceux qui s'appuient sur des collaborations avec des entreprises privées, permettent aux artistes de vendre davantage d'œuvres à des prix souvent beaucoup plus accessibles qu'en galerie commerciale. Les artistes qui ont développé de tels modèles vivent généralement de leur pratique artistique. Cependant, iels opèrent en quelque sorte en parallèle au monde subventionné des arts visuels, et notamment à l'extérieur des CAA, ce qui est parfois considéré avec un certain mépris dans le milieu des arts visuels montréalais.

Moi c'est ça l'affaire, il y a beaucoup de mes œuvres qu'il y a des compagnies qui vont me dire « eille, ça te tenterait tu de faire [tel projet]? », « ah ben oui, sure ». [...] Ça, je pense que ça gosse le monde. [...] Vu que j'ai pas suivi le parcours, le monde des arts dit que je fais du design et le monde du design dit que je vais de l'art, fait que je fais jamais partie de l'un de leurs groupes. (artiste #25)

Cette stratégie comporte ainsi des avantages et des inconvénients pour les artistes, qui peuvent aussi expérimenter des formes d'exclusion de la part de leurs propres communautés artistiques. En effet, même si nous avons observé une tendance croissante où les artistes vont vendre directement des œuvres sur des plateformes en ligne, telle qu'Instagram, qui permettent de rejoindre des réseaux beaucoup plus larges, le fait de devenir un·e artiste populaire constitue visiblement une peur pour les artistes, la popularité étant souvent mal perçue dans leur milieu (artiste #12). Ceci semble paradoxal considérant que plusieurs estiment que le fait que les institutions culturelles n'arrivent pas à rejoindre un plus large public constitue précisément une de leurs principales faiblesses.

L'intérêt des artistes à développer de nouveaux modèles d'affaires concernent aussi les institutions culturelles. Interrogé·e·s sur les voies possibles d'amélioration du travail artistique, les artistes ont mentionné que dans le contexte économique actuel, il serait bénéfique de s'interroger sur le potentiel porté par les structures organisationnelles autres que les organismes à but non lucratif.

Là, les choses que je considère, ce sont des modèles pour le profit. Comment on fait pour générer des profits, comment ça marche ? On parlait de gouvernance, le financement c'est un autre nœud, et je veux comprendre les différents modèles d'affaires qui existent. La manière dont je vois ça, les choses qui fonctionnent, c'est qu'il y a des riches mécènes qui leur donnent du cash. Ultimement, ça c'est de la marde, parce que c'est pas avec de l'argent qui bénéficie pas aux gens du système qu'on va changer le système. (artiste #27)

Cet extrait exprime un positionnement éthique vis-à-vis des modèles économiques sur lesquels s'appuient les institutions culturelles. Pour cet-te artiste, le modèle essentiellement subventionné qui caractérise les CAA n'est pas durable, mais n'importe quel modèle essentiellement financé par l'argent privé n'est pas souhaitable non plus. Lors de cet entretien, iel mentionnait notamment la certification B Corp pour souligner que les modèles économiques qui répondent à différentes exigences environnementales et sociétales, ainsi qu'en matière de saine de gouvernance, pourraient et devraient constituer des sources d'inspiration pour le milieu culturel. Pour cet-te artiste, il est difficile d'envisager des modèles économiques qui fonctionnent au sein d'un système capitaliste « qui ne fonctionne pas », soulignant par le fait même le besoin de « repenser le système économique à la base » (artiste #27).

4.5 La participation des CAA aux stratégies d'amélioration du travail d'artiste

La section précédente a mis en évidence les diverses stratégies d'amélioration du travail développées par les artistes. Cette section porte sur la manière dont les CAA participent à ces stratégies. Nos résultats nous permettent d'établir plusieurs constats.

D'emblée, rappelons que le réseau des CAA se compose d'un ensemble hétérogène d'organismes dont les mandats, la structure des membres, la structure de gouvernance, les activités, les capacités organisationnelles et budgétaires, les politiques organisationnelles, etc., diffèrent les uns par rapport aux autres. Ces dimensions sont sujettes à avoir un impact sur les sources et les degrés de précarité rencontrés par les artistes lorsqu'ils s'engagent auprès des CAA, ainsi que sur la nature et le degré de soutien qui est offert aux artistes dans le cadre du développement de stratégies d'amélioration du travail. Par exemple, les centres qui n'offrent pas de services à leurs membres et dont la structure organisationnelle se caractérise par une plus forte division verticale du travail semblent appuyer un nombre plus restreint de stratégies que les centres dont l'orientation et la

nature des activités doivent être soumises aux votes de leurs membres. Chez ces derniers, l'offre de services se trouve davantage sujette à évoluer en fonction des priorités des membres et du milieu, des enjeux qu'ils rencontrent, etc. La nature et le degré du soutien offert par les CAA aux stratégies d'amélioration du travail développées par les artistes apparaît donc contingente à plusieurs facteurs. Tout en reconnaissant la difficulté d'évaluer le soutien « moyen » des CAA aux registres d'action stratégique des artistes, l'étude du tableau 4 nous permet tout de même de tirer quelques grands constats.

Premièrement, le degré de soutien des CAA aux stratégies des artistes apparaît contingente à la nature de celles-ci, et plus précisément à leur correspondance avec les activités régulières menées par les centres. Les stratégies qui bénéficient d'un soutien plus élevé des centres (polyactivité et pluriactivité; artivisme; gift economy; organisation d'événements visant à établir un dialogue sur certains enjeux) relèvent directement de leur champ d'action et de leur culture organisationnelle. Il va de soi que les CAA ont besoin de main-d'œuvre pour mener leurs activités et les emplois alimentaires qu'ils offrent, en dépit de leur qualité variable, sont perçus comme une ressource importante par les artistes. Nos résultats mettent en évidence que les centres concentrent leurs efforts dédiés à l'amélioration du travail d'artiste sur l'amélioration des conditions de travail qu'ils offrent à leur personnel. Si ce constat est bien sûr positif, la portée de ces efforts demeure limitée étant donné la petite taille des équipes qui gèrent les CAA. Tous les centres sont également engagés dans des activités de diffusion du travail artistique et d'autres activités communautaires, ce qui les amène naturellement à pouvoir soutenir les stratégies d'artivisme et d'organisation d'événements visant à établir un dialogue sur certains enjeux. Cependant, selon certain·e·s artistes, le soutien des CAA à ces stratégies ne signifie pas toujours que ceux-ci soient véritablement engagés dans une réflexion profonde et sincère sur le rôle qu'ils jouent dans la (re)production de vecteurs de précarité au sein du monde de l'art actuel. Cette perception est importante, car elle semble conditionner la manière dont les artistes vont s'engager auprès des CAA. Nous avons notamment mis en évidence comment certain·e·s artistes racisé·e·s vont orienter leurs comportements vis-à-vis des CAA en fonction de leur perception de la sincérité des centres à s'engager à combattre le racisme dans le monde de l'art.

Deuxièmement, on observe que lorsque les stratégies des artistes exigent un engagement additionnel de la part des centres à transformer leurs pratiques organisationnelles (la stratégie de

création de communautés de soin) ou encore à porter des revendications à l'échelle de la société (les stratégies de prise de parole; production et/ou diffusion de ressources informatives sur les plateformes numériques; création de regroupements visant à défendre des intérêts sur des enjeux précis), le niveau de soutien des centres apparaît plutôt variable d'un CAA à l'autre. La variation s'explique par plusieurs facteurs tels que les ressources organisationnelles, le fait d'être directement affecté par un enjeu de précarité et le mandat. Sur le plan du soutien à la création de communautés de soin, ce sont les centres les plus près de leurs communautés, ainsi que ceux dont les mandats sont tournés vers la justice sociale, qui apparaissent les plus impliqués. Au sein de ces centres, le personnel et les artistes s'offrent réciproquement des formes de soutien sur la base du partage de principes éthiques compatibles, ce qui suggère que les *workplace politics* des centres façonnent la nature et le degré du soutien qu'ils offrent aux communautés artistiques. Sur le plan de la création de regroupements visant à défendre des intérêts sur des enjeux précis, et notamment sur la question de l'accès des artistes à des espaces de travail abordables à Montréal, le soutien des centres à cette stratégie apparaît contingent au fait d'être eux-mêmes affectés par la gentrification. Étant donné que le phénomène de gentrification bouleverse l'écosystème culturel dans son entier, il demeure surprenant de constater une mobilisation aussi variable des centres autour de cette question.

Troisièmement, les centres soutiennent faiblement les stratégies des artistes dont la portée revêt un caractère sociétal (sortie de carrière; création de nouveaux lieux de diffusion; découvrabilité; syndicalisation; développement de nouveaux modèles d'affaires). Pourtant, toutes ces stratégies sont déployées en réaction à des enjeux de précarité qui touchent au travail dans les CAA ainsi qu'au travail mené par les CAA dans le milieu. En ce sens, elles expriment des besoins qui ne sont pas satisfaits et elles sont révélatrices de nouvelles fonctions et orientations idéologiques qui pourraient être assumées par les centres dans le cadre des luttes entourant l'amélioration des conditions de travail des artistes. Par exemple, certaines stratégies répondent notamment à un besoin d'aller à la rencontre de nouveaux publics afin de maximiser les chances de se maintenir en carrière (stratégie de création de nouveaux lieux de diffusion, découvrabilité). Or, comme le mettent en évidence nos résultats, les CAA ne tissent que peu de liens avec les organismes situés en-dehors de la sphère culturelle, à l'exception des universités qui offrent des programmes en arts et de quelques organismes communautaires avec lesquels un nombre restreint de centres collaborent sur des projets spécifiques. Plusieurs artistes ont exprimé que les CAA sont trop

renfermés sur eux-mêmes et pas assez connus dans la société en général. Iels ont aussi mentionné que des efforts additionnels pourraient être déployés de manière à rendre les événements et les vernissages organisés par les CAA plus accueillants, notamment pour les personnes qui n'ont pas une connaissance étendue du milieu de l'art contemporain.

Un autre constat établi par notre recherche réside dans le fait que la participation des centres aux stratégies d'amélioration du travail d'artiste s'observe davantage sur le plan de leur déploiement ou de leur diffusion que sur le plan de leur conception ou de leur développement en tant que tel. À l'exception de quelques stratégies, dont l'organisation d'événements visant à établir un dialogue sur certains enjeux, la prise de parole et la stratégie de regroupements visant à défendre des intérêts ciblés, les CAA ne participent pas ou peu à définir l'orientation stratégique des registres d'action des artistes. Lorsqu'ils le font, ce sont à des degrés très variables au sein du réseau des CAA.

Certains centres définissent avec les artistes l'orientation de leurs stratégies et montrent un niveau d'adaptation et de flexibilité qui leur permettent de se distinguer des autres. Ces CAA réagissent rapidement aux grands enjeux du moment et revoient plus fréquemment la nature des activités dans lesquelles ils s'impliquent en fonction des priorités de leurs membres. Nos résultats montrent que les artistes évaluent plus positivement ces CAA en les qualifiant parfois comme étant les « meilleurs » centres d'artistes. Il semble donc y avoir un lien entre le degré d'implication des CAA auprès des communautés artistiques qu'ils servent et les registres de perception des artistes à leur égard. Au sein de ces centres, on n'observe pas non plus de remise en question de leur statut de centre d'artiste autogéré, car le niveau d'implication des membres est plus élevé. Ces observations suggèrent que la nature des relations entre les artistes et les CAA s'explique notamment par la réciprocité des échanges. Lorsque les artistes se sentent appuyé·e·s et soutenu·e·s par un centre, iels semblent davantage prêt·e·s à s'y impliquer.

L'observation des stratégies que nous avons identifiées dans cette recherche montre que les artistes mobilisent généralement peu les CAA. Ce constat est révélateur de la perception qu'ont les artistes du rôle joué par les CAA dans le monde de l'art actuel. Bien que les CAA soient des collectifs majoritairement constitués d'artistes qui visent à offrir différentes formes de soutien aux communautés artistiques, la majorité des artistes les perçoivent comme des lieux de diffusion de calibre professionnel où iels peuvent et surtout doivent exposer leur travail s'iels désirent

poursuivre une carrière dans le monde de l'art. Bien que les situations soient très variables d'un centre à l'autre, cette perception est sujette à amener les artistes à s'engager auprès des CAA pour des raisons davantage instrumentales que communautaires.

L'un des constats que pose notre recherche a trait à la manière dont les artistes valorisent énormément la nature et la qualité des relations sociales au sein des centres. Dans la mesure où les ressources économiques offertes aux artistes par les CAA sont très limitées, cela n'est pas surprenant en soi. D'ailleurs, nos résultats montrent que plusieurs centres sont engagés dans le développement et la diffusion de nouvelles pratiques relationnelles et de politiques organisationnelles qui relèvent d'une éthique de soin au sein de leur communauté. Cette voie d'amélioration du travail d'artiste apparaît particulièrement prometteuse vis-à-vis de la capacité des centres à mobiliser leurs membres ainsi qu'à améliorer les conditions de travail des artistes. Sur ce point, les expertises et les compétences des centres apparaissent cependant très inégalement réparties au sein du RCAAQ. Si certains CAA ont affirmé être engagés dans des démarches visant à partager leurs ressources au sein de leur réseau, la collaboration s'observe davantage entre de petits groupes de centres qui partagent des valeurs similaires ou qui se situent dans le même pôle géographique.

Finalement, un autre point qui nous apparaît primordial touche au décalage entre les perceptions des formes de soutien offertes par les CAA que l'on observe entre les artistes et les représentant-e-s des CAA. Alors que les artistes vont généralement résumer les soutiens offerts par les centres aux espaces d'exposition et aux activités qui relèvent de la formation continue, les représentant-e-s des CAA dressent un éventail plus étendu des ressources que les centres offrent aux communautés artistiques (accès à des équipements, à des expertises, à des échanges entre pairs, à des services, à des communautés, à des ressources financières, etc.). Évidemment, les représentant-e-s des CAA ont une connaissance plus approfondie de leurs ressources et de leurs contraintes que les artistes. Comme nos résultats l'ont mis en évidence, à moins de s'impliquer bénévolement dans un centre, ceux-ci accèdent uniquement à des courtes expériences relativement espacées au sein du réseau des CAA. La nature de ces relations est sujette à influencer la compréhension qu'ont les artistes des activités qui sont menées par les CAA et des ressources qu'ils offrent aux communautés artistiques. De plus, nous avons observé que les représentant-e-s des CAA s'impliquent elleux-mêmes souvent auprès des autres centres, par exemple en siégeant sur leurs conseils

d'administration ou sur différents comités, en participant aux vernissages et aux activités des autres, etc. Plus les artistes sont impliqué-e-s auprès des CAA, plus iels sont sujet-te-s à voir et à expérimenter des retombées concrètes de leur implication. À la manière d'un cercle vertueux, ceci semble avoir un effet positif sur leur propension à s'impliquer davantage dans le présent et le futur.

Le chapitre suivant présente une discussion de nos résultats de nos résultats de recherche.

Chapitre V : Discussion

Ce chapitre vise à effectuer un retour sur les propositions analytiques qui ont été présentées dans le chapitre III (section 3.1.3). Celles-ci seront présentées et discutées à tour de rôle afin de montrer en quoi elles nous ont permis de répondre à notre question de recherche : comment les CAA de Montréal participent-ils aux stratégies d'amélioration des conditions de travail qui sont développées par les artistes ? Notre analyse montre que les CAA participent plus ou moins à ces stratégies en raison de plusieurs facteurs. Parmi les facteurs explicatifs que cette recherche met en évidence, on retrouve (1) la structure organisationnelle des centres, incluant leur caractère associatif, (2) leurs modes d'organisation qui se situent sur un continuum allant des plus horizontaux et démocratiques aux plus verticaux et directifs, (3) leurs niveaux quantitatifs et qualitatifs de ressources (financières mais aussi techniques, relationnelles, humaines, etc.) et (4) le désir des artistes de les impliquer dans leurs stratégies. Ces dynamiques ne sont pas figées dans le temps et peuvent évoluer, notamment lorsque les CAA accèdent à de nouvelles ressources ou sous l'effet des actions menées par les artistes. Celles-ci peuvent en effet influencer les orientations stratégiques prises par les centres de manière à mieux répondre à leurs besoins. Les résultats de notre recherche montrent que chaque CAA constitue en soi un champ d'action stratégique.

Ce chapitre est organisé de la manière suivante. La première section aborde les modes d'organisation de la vie artistique à Montréal à partir de l'encastrement du champ culturel dans le champ étatique. À partir de notre première proposition analytique, nous montrons que cet encastrement a effectivement des effets sur l'émergence, le maintien et la transformation des systèmes de distribution des ressources et des inégalités entre les artistes et entre les CAA. Ces systèmes influencent la précarité que rencontrent les artistes à un moment donné, les positions qu'ils occupent au sein du champ et leurs prédispositions à privilégier certaines stratégies plutôt que d'autres. Nous mettons en évidence que les CAA participent aux stratégies d'amélioration du travail développées par les artistes tout d'abord en générant eux-mêmes de tels systèmes de distribution. En effet, les stratégies qui ont été présentées dans la section 4.4.1 montrent que certaines d'entre elles s'appuient sur des ressources offertes par les CAA (ex. pluriactivité et

polyactivité, artivisme, organisation d'événements visant à établir un dialogue sur des certains enjeux) alors que d'autres sont mises en place par les artistes dans le but explicite de s'extraire des contraintes posées par les centres (ex. sortie de carrière, découvrabilité, création de nouveaux lieux de diffusion, nouveaux modèles d'affaires).

La deuxième section a trait aux mécanismes de légitimation des actions menées par les acteurs dans le champ culturel et à leurs impacts sur la précarité des artistes. À partir de notre seconde proposition analytique, nous montrons tout d'abord que le degré d'intégration des artistes au monde de l'art influence leur propension à mobiliser les normes et les conventions du milieu lorsqu'ils s'engagent dans l'action. Leur désir d'intégration dans le monde de l'art et les rapports de pouvoir qui les maintiennent dans une situation de désavantage vis-à-vis des institutions culturelles les amènent à privilégier des registres d'action « convenables » qui sont parfois susceptibles de reproduire leur précarité. Nous montrons ensuite que les CAA participent aux stratégies d'amélioration du travail des artistes en participant à la reproduction d'une norme de « contribution à la communauté ». Tout en participant aux processus de construction identitaire des artistes intégré·e·s, cette norme peut revêtir de multiples visages : lutter en faveur d'une plus grande équité dans le monde de l'art, protéger les membres de sa micro-communauté, participer au projet des CAA en siégeant sur un comité ou en y occupant un emploi, prendre parole sur des enjeux de précarité spécifiques, etc. Étant donné que différents contextes de travail génèrent des normes et des attentes collectives qui leur sont spécifiques (Umney, 2016 : 713), nous notons que la manière dont cette norme est mise en acte diffère en fonction du CAA dont il est question. Notre analyse montre finalement que l'expérience prolongée de la précarité amène les artistes à s'engager dans de nouveaux registres d'action qui s'éloignent à des degrés variables de ceux qui sont perçus comme étant légitimes dans le milieu. La stratégie de découvrabilité, présentée dans la section 4.4.1.4, illustre par exemple la transformation du rapport que connaissent certain·e·s artistes face à la vente de leurs œuvres dans des réseaux externes à celui des galeries marchandes.

La troisième section poursuit la discussion sur la manière dont les CAA participent aux stratégies d'amélioration du travail qui sont développées par les artistes en montrant comment certains d'entre eux constituent des lieux d'expérimentation de nouveaux modes d'organisation du travail centrés sur le partage et l'aide mutuelle. À partir de notre troisième proposition analytique, nous montrons la pertinence de s'intéresser aux pratiques informelles dans lesquelles sont engagé·e·s

les artistes, ainsi qu'au sens qu'ils leur accordent. En prenant l'exemple des CAA dont les mandats sont tournés vers la justice sociale, nous appréhendons les pratiques de soin (*care*) auxquelles se prêtent leurs membres comme des exemples de politiques préfiguratives. Celles-ci sont en effet révélatrices de certains idéaux portés par les artistes sur le plan de la manière dont le travail s'effectue dans les CAA. Ces expérimentations par le bas constituent des actions stratégiques qui visent à combattre certains facteurs de précarité identifiés par les artistes telle que la culture du *burn out*.

La quatrième section effectue un retour sur la notion de précarité telle qu'elle est vécue et exprimée par les artistes. Nos données montrent que les perceptions des artistes sur la précarité de leur travail sont hétérogènes. Certain·e·s estiment que la précarité revêt une nature ontologique, d'autres encore la perçoivent comme résultant des rapports de domination de l'État sur les artistes et les institutions culturelles. En effectuant un retour sur la littérature et les perspectives théoriques que nous avons présentées dans le chapitre I, nous nous questionnons quant à savoir si le fait de persévérer en carrière en dépit de ses hauts niveaux de précarité constitue en soi une forme d'activisme. Derrière le choix de s'engager et de persévérer dans un métier marqué par la précarité ne se cachent pas uniquement une surestimation de leurs chances de réussite, mais également l'affirmation d'un désir de s'engager dans des modes de vie alternatifs. Nous nous questionnons aussi quant à savoir si la nature des stratégies qui ont été identifiées dans le chapitre IV et recensées dans le tableau 5 révèle au contraire une certaine résignation des artistes vis-à-vis de la croyance qu'il est possible d'améliorer durablement et significativement leurs conditions de travail. Au regard de l'implication auprès des CAA, cette résignation s'est exprimée par le sentiment de certain·e·s artistes que « ça ne sert à rien » de chercher à induire des formes de changement dans des organismes autant assujettis à la structure étatique. Que pouvons-nous tirer des réflexions qu'ont porté les artistes sur la précarité de leur travail au niveau de la politisation du travail artistique ? Nos résultats montrent par exemple que l'expérience partagée de la précarité entre les artistes et les travailleur·se·s culturel·le·s génère certaines formes de solidarité et conditionne l'émergence de formes spécifiques d'action collective qui ne sont pas négligeables, même si elles sont généralement éphémères et de faible portée.

Cette quatrième section nous permet de répondre à notre question de recherche en montrant que certains CAA participent aux stratégies d'amélioration du travail développées par les artistes en

tant que lieux où des modes de vie alternatifs sont expérimentés. Tel que notre recherche le met en évidence, les défis auxquels sont confrontés les CAA en tant qu'institutions concernent notamment (1) la qualité des ressources matérielles et relationnelles qu'ils offrent aux artistes, (2) leur capacité à se tenir au plus près de leurs préoccupations, (3) à inscrire leurs échanges avec elleux dans une logique de réciprocité, ainsi qu'à (4) en favoriser la récurrence. Plus spécifiquement, la légitimité des CAA repose sur leur capacité à mobiliser les artistes ainsi qu'à les impliquer dans leur gestion. L'un des défis que rencontrent les centres en contexte de précarité concerne donc précisément leur capacité à générer un désir d'implication chez les artistes.

5.1 L'encastrement du champ culturel dans le champ étatique

Le point de départ de notre analyse porte sur l'encastrement du champ culturel dans le champ étatique. Notre première proposition analytique avance que cet encastrement façonne les positions et les dispositions des acteurs, ainsi que leurs stratégies d'amélioration du travail (section 3.1.3). La théorie de Fligstein et McAdam sur les champs d'action stratégique (2011) nous permet de montrer comment celui-ci influence les systèmes de distribution des ressources et des inégalités, notamment en façonnant les hiérarchies artistiques.

La majorité des artistes que nous avons interrogé-e-s sont des professionnel-le-s intégré-e-s qui financent ou qui cherchent à financer leur pratique grâce aux bourses gouvernementales et qui diffusent ou cherchent à diffuser leur travail dans les CAA. Au sein de leur propre réseau, les CAA sont en compétition avec d'autres institutions pour l'obtention des ressources économiques offertes par l'État. La capacité des acteurs à maintenir leurs activités à long terme apparaît fortement contingente à l'accès au soutien étatique. L'État régule le champ culturel par l'intermédiaire de plusieurs dispositifs dont les conseils des arts qui jouent le rôle d'unités étatiques de gouvernance. Le pouvoir étatique sur la structure et les modalités de participation au monde de l'art actuel, ainsi que sur les hiérarchies artistiques, s'observe notamment à travers l'offre de programmes de bourses et de subventions qui répondent à des orientations stratégiques spécifiques (D'Andrea, 2017).

En tant que forces plus ou moins conservatrices, les différents conseils des arts participent à stabiliser le champ culturel en arrimant jusqu'à un certain degré l'orientation des critères sur lesquels se fondent l'attribution des bourses aux artistes et des subventions aux CAA aux priorités

étatiques. Bien sûr, ils cherchent aussi à répondre aux besoins qui sont exprimés par les communautés artistiques dans les limites de leurs propres contraintes. Les critères sur lesquels se fondent les décisions des comités de pairs font ainsi l'objet d'une certaine interprétation par les artistes qui y siègent, tout comme la définition de l'orientation des priorités étatiques se trouve elle-même influencée par l'action stratégique des groupes qui composent le champ culturel. Le fait que l'attribution des ressources étatiques repose sur des décisions prises par des comités de pairs, et donc par des artistes eux-mêmes, participe donc à équilibrer dans une certaine mesure les rapports de pouvoir entre les artistes et l'État. Autrement dit, le champ culturel ne fait pas que reproduire systématiquement les rapports de pouvoir et de domination du champ étatique. Les acteurs du champ culturel, incluant les artistes, contribuent à façonner les systèmes de distribution des ressources et des inégalités à travers leurs actions stratégiques.

5.1.1 L'artification et les nouvelles hiérarchies artistiques

Lorsque les conseils des arts organisent le système de distribution des ressources du monde de l'art, ils façonnent les conventions du milieu et participent à structurer les hiérarchies artistiques du moment à travers un processus d'artification (Shapiro, 2019). Ce concept renvoie à l'idée que l'art constitue le résultat de processus sociaux qui prennent place à un moment et dans un lieu précis à la manière d'une mode. Ces dynamiques ont un impact important sur la délimitation des frontières du champ. Par exemple, même si les CAA occupent une position d'acteurs dominants vis-à-vis des artistes, ils sont eux-mêmes engagés dans des relations de pouvoir avec d'autres institutions qui sont mieux positionnées qu'eux au sein du champ et avec lesquelles ils sont en compétition. Certains d'entre eux se classent dans les mêmes catégories que les institutions muséales ou universitaires. Les CAA rencontrent des contraintes similaires à celles des artistes intégrés, particulièrement au regard de leur besoin d'obtenir du capital économique qu'ils vont essentiellement chercher auprès de l'État. Leur travail implique également d'attribuer une part importante de leurs ressources à la rédaction de demandes de bourses et de subventions qui limite leur capacité respective à se consacrer à leurs autres activités professionnelles. Comme l'a souligné un·e des artistes participant·e·s, les CAA sont en quelque sorte des « méta-artistes ».

L'influence de l'État sur la structure du champ culturel s'observe au niveau interinstitutionnel. Comme le soulignent Sirois et Bellavance : « les subventions de l'État, d'abord imaginées comme

mécanismes visant le développement de secteur, ont adopté au fil des ans un caractère permanent. Ceci transforme plusieurs OBNL artistiques en véritables institutions culturelles publiques, subsidiaires de l'État » (2018 : 92). La contingence des activités des CAA aux orientations stratégiques des conseils des arts a ainsi été présenté par les participant·e·s à notre recherche comme un dispositif qui facilite, voire qui conditionne l'accès au financement. C'est ce qui est mis en évidence lorsque les représentant·e·s des CAA mettent de l'avant que pour obtenir du financement du CAC, il faut par exemple tenir des activités qui s'adressent spécifiquement à certaines « clientèles ». Les hiérarchies artistiques créées par le système étatique de distribution des ressources et des inégalités s'observent donc au sein du réseau des CAA. Les centres dont les missions et les activités sont davantage compatibles avec les nouvelles tendances en matière de financement, ou encore ceux qui disposent des ressources nécessaires pour s'y adapter, semblent accéder plus facilement à des subventions ainsi qu'à des enveloppes plus généreuses. Ceux-ci sont mieux positionnés dans le champ, à la fois sur le plan économique et symbolique. L'accès à ces ressources leur confère une certaine stabilité durant quelques années et agit à titre de signal de leur pertinence au sein du monde de l'art. La stabilité des institutions subsidiaires de l'État n'est cependant jamais garantie. Elle demeure notamment très vulnérable aux orientations des gouvernements élus en matière de soutien aux arts et à la culture⁸³.

Sur le plan de la compétition interindividuelle, le système de financement public régule la distribution de la précarité entre les artistes en fonction de certains critères et de facteurs sociaux telle que l'appartenance à la « diversité culturelle ». C'est ce à quoi réfèrent certains artistes lorsqu'ils mentionnent que ce n'est pas un « bon timing » pour être un artiste blanc, ou encore lorsque d'autres identifient l'équité comme une « mode ». Depuis plusieurs années déjà, l'attribution des ressources économiques du milieu est partiellement déterminée par des critères tels que le caractère numérique des pratiques artistiques et des pratiques de diffusion, ainsi que l'identité des artistes (D'Andrea, 2017). Ces dimensions reflètent deux priorités gouvernementales spécifiques, c'est-à-dire le rayonnement de la culture à l'international, ainsi que l'équité, la

⁸³ Dans l'introduction de son livre *La fatigue culturelle*, Rivard revient par exemple sur « les ravages conservateurs des années 2010 à 2015 » au Canada (2020 : 7) : diminution de 177 millions de dollars des dépenses du volet des programmes culturels financés par le gouvernement fédéral, diminution de 191 millions de dollars du portefeuille de Patrimoine Canada, abolition de six programmes culturels fédéraux et d'un nombre important d'emplois dans les grandes institutions culturelles canadiennes.

diversité et l'inclusion. L'introduction de programmes de bourses ciblant spécifiquement des artistes issu·e·s de la diversité culturelle, ainsi que de nouvelles exigences se rapportant à leur représentation au sein des programmations artistiques des organismes subsidiaires de l'État, vise notamment à rétablir une certaine balance de pouvoir entre différentes catégories d'artistes au sein des mondes de l'art. Non seulement ces mesures permettent de financer davantage les pratiques des artistes visé·e·s, mais elles permettent également de s'assurer que leur travail soit présenté dans des lieux d'exposition de niveau professionnel. La prise en compte de facteurs sociaux dans l'attribution des ressources du champ provoque des transformations dans sa structure. Ces dynamiques façonnent les réseaux qui sont créés par les artistes pour tenter de se maintenir en carrière. En tant que ressources dans le monde de l'art, la composition des réseaux fait l'objet de calculs stratégiques où intervient bien sûr la réputation, mais également des dynamiques raciales. C'est ce que les artistes racisé·e·s ont mis en évidence lorsqu'ils ont souligné se montrer collectivement à l'aguet de l'instrumentalisation de leurs corps et de leurs pratiques par les institutions culturelles, pour qui présenter des programmations racialement diversifiées constitue désormais une obligation imposée par les conseils des arts.

Au courant de la réalisation cette recherche, deux événements ont provoqué des changements structurels importants dans le champ culturel et nous ont permis d'observer ses dynamiques sous-jacentes. La résurgence du mouvement Black Lives Matter, à la suite du meurtre de George Floyd à Minneapolis le 25 mai 2020 en pleine pandémie de Covid-19, s'est caractérisée par le déploiement de stratégies visant à garantir une meilleure imputabilité des institutions culturelles vis-à-vis du racisme systémique, ainsi qu'une redistribution des ressources de pouvoir à l'intérieur du champ culturel. Les artistes et leurs collectifs ont été et continuent d'être des moteurs de ce changement. Plus particulièrement, les personnes issues de communautés noires ou racisé·e·s ont joué des rôles centraux dans ces processus, ce qui rejoint l'une des hypothèses que nous avons formulées à l'effet de laquelle la position occupée au sein du champ est façonnée par des facteurs sociaux comme le genre et la race, et qu'elle façonne la nature des actions stratégiques qui sont menées par les acteurs (section 3.1.3).

5.1.2 Le changement (graduel) dans le champ culturel : entre les pressions externes et les stratégies des acteurs internes

Au regard de la théorie des champs d'action stratégique de Fligstein et McAdam (2011), l'observation des stratégies déployées par les différents groupes d'acteurs au sein du champ suggère que les événements qui viennent d'être mentionnés ont renforcé la centralité des valeurs d'équité, d'accessibilité et de justice sociale au sein du monde de l'art. En retour, ceci s'est traduit par des changements sur le plan de l'accès des artistes racisé·e·s à des ressources économiques et symboliques. Ceci montre que l'action stratégique des compétiteurs (ou des acteurs dominés en termes bourdieusiens) peut entraîner une transformation de la structure du champ notamment à partir de changements graduels.

Durant l'été 2020, plusieurs groupes d'artistes ont joint le mouvement Black Lives Matter en mettant en œuvre des stratégies dont l'objectif était de dénoncer le racisme anti-Noir·e·s et de revendiquer des changements concrets au niveau de la structure du champ. Celles-ci incluent des prises de parole publiques et relayées dans les médias et les réseaux sociaux, des lettres ouvertes, l'organisation et la participation à des manifestations, etc. Plusieurs artistes ont par exemple dénoncé le racisme au sein des institutions culturelles canadiennes⁸⁴, ce qui a provoqué une importante crise de légitimité et l'éventuelle cessation complète des activités de l'une des revues spécialisées les plus importantes au Canada, *Canadian Art*. En juin 2020, le CAA montréalais article⁸⁵ publiait une lettre intitulée « lettre ouverte aux centres d'artistes autogérés : au-delà des déclarations de solidarité », enjoignant les institutions culturelles à « s'investir, ou [à] se réinvestir, dans un véritable travail structurel pour devenir des organisations antiracistes »⁸⁶. Sur les réseaux sociaux, les communautés artistiques faisaient circuler un contenu varié, notamment destiné à dénoncer le manque de représentation des artistes racisé·e·s sur les conseils d'administration des

⁸⁴ Voir les articles suivants : Ware, S. M. (24 juin 2020). *Give Us Permanence – Ending Anti-Black Racism in Canada's Art Institutions*. Canadian Art. Repéré à <https://canadianart.ca/features/give-us-permanence-ending-anti-black-racism-in-canadas-art-institutions/>

Balzer, D. (29 juillet 2020). *The Persistence of Structural Racism in Canadian Cultural Institutions*. Hyperallergic. Repéré à <https://hyperallergic.com/577899/the-persistence-of-structural-racism-in-canadian-cultural-institutions/>

Morgan, J. M. (17 mars 2021). *Letter to the Board of Canadian Art and Hyperallergic Magazine*. Article de blog repéré à <https://aabitagijzhig.com/2021/03/17/letter-to-the-board-of-canadian-art-and-hyperallergic-magazine/>

⁸⁵ Le nom d'article s'écrit volontairement sans lettre majuscule.

⁸⁶ article (12 juin 2020). *Lettre ouverte aux centres d'artistes autogérés : Au-delà des déclarations de solidarité*. Repéré à <https://www.articule.org/fr/lettre-ouverte-centre-dartistes-audela-declarations-solidarite>

institutions culturelles montréalaises et à revendiquer qu'on revoit leur composition. L'ensemble de ces stratégies a contribué à attirer l'attention sur le manque d'effectivité ou d'ambition des dispositifs antérieurement déployés dans le monde de l'art afin de favoriser une plus grande équité. Ces stratégies ont indéniablement participé à une certaine redistribution des ressources économiques et symboliques au sein du champ, notamment via l'institutionnalisation de nouvelles normes de représentation des artistes issu·e·s de la diversité⁸⁷. Alors que les champs qui se caractérisent par un fort degré d'encastrement dans le champ étatique sont par nature davantage isomorphes, on peut faire l'hypothèse que la conjoncture créée par la résurgence du mouvement Black Lives Matter a participé à légitimer les actions menées par des artistes historiquement marginalisé·e·s et a favorisé leur capacité à induire un changement.

Il semble également réaliste de croire que l'adéquation entre les objectifs visés par ces stratégies et les priorités stratégiques des conseils des arts a contribué à faciliter ces changements. Toutefois, il serait réducteur d'attribuer le succès de celles-ci uniquement à ces dynamiques. En effet, le champ culturel se compose d'une foule d'organismes très inégalement financés par les pouvoirs publics et donc inégalement assujettis à des obligations spécifiques en termes d'équité et d'accessibilité. Cette réalité s'ajoute au fait qu'une part importante des organismes artistiques, dont les CAA, se trouve gérée par des artistes ou des travailleur·se·s culturel·le·s dont la connaissance des politiques publiques en lien avec l'équité en emploi est souvent limitée. Pour ces raisons, les changements que l'on observe au sein du champ, et notamment les déclarations de solidarité, la diffusion de ressources antiracistes, ainsi que la prise d'engagements formels en termes de représentation à la fois au sein des structures organisationnelles et des programmations, doivent aussi être attribués à la pression induite par l'action stratégique des artistes et de leurs collectifs durant l'été 2020.

Ces actions stratégiques sont mises en œuvre dans le but de lutter contre l'un des facteurs de précarité identifiés dans notre recherche, soit les mécanismes d'exclusion fondés sur la race.

⁸⁷ Un article de La Presse paru le 17 juin 2020 recense les initiatives et les engagements pris par les institutions culturelles en matière de lutte contre le racisme anti-Noir·e·s qui incluent des embauches de personnes noires dans des postes clés des organisations, de nouvelles politiques d'acquisition d'œuvres produites par des artistes autochtones ou noir·e·s, l'organisation d'une exposition de grande ampleur sur les communautés noires à Montréal pour 2023, etc. Clément, E. (17 juin 2020). *Artistes visuels noirs québécois : place à l'espoir*. La Presse. Repéré à <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/2020-06-17/artistes-visuels-noirs-quebecois-place-a-l-espoir>

Comme le soulignait l'ancien directeur de l'organisme Diversité artistique Montréal (DAM) Jérôme Pruneau en juin 2020, la précarité rencontrée par les artistes issu·e·s de la diversité repose sur des dynamiques systémiques qui peuvent être reproduites par des mesures qui visent pourtant à l'atténuer :

On considère l'excellence artistique en fonction de comment on apprend à faire de l'art ici, de ce que l'on considère être de l'art, et après on met tout le reste dans de grands sacs... On parle de « l'art africain », on ne sait pas vraiment ce que c'est... La musique du monde, même chose. On doit déconstruire nos façons de penser, nos critères d'excellence et nos façons d'attribuer des subventions.⁸⁸

Nos résultats ont ainsi souligné que les programmes de formation universitaires ont jusqu'à récemment porté peu attention à la représentation d'artistes racisé·e·s, ainsi que des femmes artistes. Ce faible degré d'exposition à des préoccupations philosophiques et esthétiques diverses est susceptible de se traduire par l'institutionnalisation de biais inconscients chez les *gatekeepers*. Les pratiques en matière de recrutement au sein des organismes culturels ne font pas l'objet de régulations spécifiques qui visent à s'assurer d'une meilleure représentation de personnes issues d'un ou de plusieurs groupes traditionnellement marginalisés, ce qui peut partiellement expliquer l'homogénéité que l'on observe sur le plan de la composition du monde de l'art. Pour les artistes, le fait que le personnel des organismes culturels et leurs publics soient très peu diversifiés est porteur de différents vecteurs d'exclusion plus ou moins visibles. Le désavantage structurel que connaissent certains groupes peut du même coup renforcer leurs difficultés à établir des formes de coopération avec d'autres groupes et à s'intégrer aux réseaux dominants du monde de l'art. Ces dynamiques soulignent comment l'institutionnalisation des carrières artistiques génère des effets de réseaux spécifiques.

5.2 L'institutionnalisation des carrières artistiques et ses effets de réseaux

Dans le monde de l'art, les réseaux sont d'autant plus importants que les carrières des artistes professionnel·le·s sont hautement institutionnalisées. Notre recherche montre comment les effets

⁸⁸ Barrière-Brunet, S. (3 juin 2020). *En culture, la diversité est la grande absente de la relance*. Voir. Repéré à <https://voir.ca/musique/2020/06/03/en-culture-la-diversite-est-la-grande-absente-de-la-relance/>

de réseaux influencent le degré de précarité des artistes et leurs stratégies d'amélioration du travail. Notre seconde proposition analytique a trait à la manière dont les normes et les conventions du monde de l'art participent à légitimer les actions stratégiques des acteurs et à stabiliser le monde de l'art (section 3.1.3). Plus spécifiquement, nous nous attendions à ce que le degré d'intégration des acteurs au monde de l'art façonne leur habitus, ainsi que le type de stratégies dans lequel ils vont s'engager. Cette hypothèse est appuyée par nos résultats de recherche.

L'institutionnalisation des carrières se traduit par une homogénéisation des profils de carrière des artistes intégré·e·s en termes de scolarité, d'expérience de travail, mais également de savoirs être. En s'intéressant aux dynamiques institutionnelles qui amènent les aspirant·e·s à la profession « à se produire en tant qu'artistes » au sein du champ, ainsi qu'à leurs effets sur les niveaux de précarité qu'ils rencontrent, notre recherche s'inscrit dans la continuité des travaux de Bédard (2014). Parmi les stratégies qui sont déployées par les artistes pour se maintenir en carrière, la création de réseaux de coopération et le positionnement stratégique au sein de ceux-ci occupent une place centrale. Dans un petit monde tel que celui que nous avons étudié, les artistes ont avancé que le fait d'appartenir à une « clique » dont les membres connaissent un certain succès génère des avantages cumulatifs pour les autres. Dans le contexte où plusieurs réseaux se constituent dès l'université à un moment où les artistes sont pour la très grande majorité encore inconnu·e·s, l'appartenance à une telle clique mêle des facteurs liés à la chance, aux affinités mais aussi à l'action stratégique. Nos résultats montrent que leurs modes de constitution reproduisent parfois des biais fondés sur le genre et la race qui influencent les chances de réussite des femmes et des artistes qui s'identifient à un ou plusieurs groupes traditionnellement marginalisés. L'exclusion, en tant que facteur de précarité, semble porter les artistes issu·e·s de ces groupes à former leurs propres réseaux à la manière d'appariements sélectifs qui tiennent compte de ces réalités et qui s'appuient sur des logiques spécifiques tel que le soin (*care*).

Si Bédard soulève ainsi les effets de réseaux et leurs rôles en tant que moteurs de structuration de la vie artistique au Québec, elle ne s'intéresse pas spécifiquement à la manière dont ceux-ci participent à la construction de l'ethos de l'artiste (2014 : 135). Ces processus sont essentiels à prendre en compte étant donné que les valeurs et les croyances orientent l'action des acteurs au sein du champ (Bourdieu, 1993; Fligstein et McAdam, 2011). Nos entretiens révèlent que la série d'épreuves de confirmation du talent à laquelle se prêtent les artistes en voie de

professionnalisation se traduit également par l'apprentissage de normes qui dépassent un cadre strictement académique, esthétique ou encore technique. Les résultats présentés dans le chapitre précédent montrent comment les processus « d'écrémage » du monde de l'art mêlent d'autres dimensions notamment liées aux configurations de vie (ex. le fait d'avoir un ou des enfants) et aux aptitudes relationnelles telles que la capacité à prendre activement et régulièrement part à des événements sociaux souvent tenus en soirée où les artistes sont appelé·e·s à « performer » un idéal de carrière en prenant soin de ne pas pour autant paraître avarés d'opportunités professionnelles. Être engagé·e dans une multiplicité de projets sans toutefois monopoliser les rares ressources du milieu agit comme un signal de succès dans le monde de l'art, même si cela équivaut parfois à compromettre sa santé physique et psychologique. Ce type de stratégie, ainsi que toutes les autres qui visent à « vendre son cochon au marché de la bonne manière », relèvent d'un apprentissage et de la maîtrise de codes sociaux et de normes qui sont collectivement reproduits par les acteurs dominants du champ. En d'autres mots, ils constituent un capital culturel déterminant pour mener avec succès une carrière d'artiste professionnel·le dans le monde de l'art.

5.2.1 Se « produire en tant qu'artiste » : les mécanismes de production des dispositions et des « passions convenables »

Nos résultats de recherche soulignent comment la coalition d'acteurs dominants dans le monde de l'art participe activement à la reproduction de ces normes, ainsi que des valeurs qui sont partagées par les artistes. Bédard (2014) identifie six valeurs constitutives de l'ethos de l'artiste au Québec : le savoir-faire, l'autonomie et la liberté, le désintéressement, la singularité, l'invention et l'originalité, ainsi que l'élitisme spécifique de l'artiste. Si elle souligne comment les institutions dominantes telle que le RCAAQ ont le pouvoir de reconduire des attitudes typiques « d'un certain académisme du temps passé » (Bédard, 2014 : 126), notre recherche a la particularité de mettre en lumière la manière dont les valeurs et les croyances des artistes sont façonnées par des dynamiques institutionnelles lorsque les artistes s'engagent dans un parcours typique.

La mobilisation de la théorie de Bourdieu (1993) nous a permis de mieux comprendre comment la reproduction des normes, de ce qui est considéré légitime et convenable, fait l'objet de rapports de pouvoir entre les acteurs et entre les institutions. En effet, les institutions dominantes ont un avantage à la stabilisation de normes et de subjectivités qui leur permettent de maintenir leur

légitimité. C'est ce que les artistes mettent en évidence lorsqu'ils parlent d'un « travail de connivence » entre ces institutions pour établir ce que constitue l'art et qui peut être considéré comme un·e artiste. Conformément à nos attentes, le degré d'intégration des artistes au monde de l'art influence leurs registres d'action stratégique. Les artistes intégré·e·s se préoccupent davantage de respecter les normes et les conventions du milieu afin de préserver leur réputation. Ces processus sont cependant sujets à générer de la précarité pour les artistes en les poussant parfois directement à s'écarter de voies alternatives et surtout complémentaires à celle du « parcours-typique » qui leur permettraient potentiellement de maximiser leurs chances de se maintenir en carrière. Notre recherche a ainsi la particularité de mettre en évidence la manière dont les institutions dominantes forment les prédispositions des artistes au sein du champ et influencent directement et indirectement leurs registres d'action stratégique.

Plusieurs artistes ont par exemple expliqué comment les universités contribuent à reproduire les valeurs de désintéressement, notamment en encourageant leurs étudiant·e·s à se détourner des institutions marchandes, à concentrer leurs efforts sur leur intégration au réseau subventionné ou encore à développer une pratique artistique davantage conceptuelle. La petite taille du monde de l'art et ses modes d'organisation en réseaux de pairs contribuent à faire de l'apprentissage et la maîtrise du langage académique une norme centrale qui participe à transmettre, d'une génération d'artistes à l'autre, les normes fondatrices d'un élitisme spécifique de l'artiste. Ils demeurent également susceptibles de générer et de légitimer des inégalités épistémiques, c'est-à-dire « un type particulier d'inégalité qui se manifeste dans l'accès, la reconnaissance et la production des savoirs et des différentes formes d'ignorance » (Godrie et Santos, 2017 : 7). Comme les artistes racisé·e·s l'ont mis en évidence dans le chapitre précédent, les inégalités épistémiques sont aussi le fruit d'inégalités systémiques et de systèmes d'oppression. Autrement dit, l'élitisme spécifique de l'artiste revêt des dimensions notamment genrées et raciales. Il contribue par exemple à ce que des pans du public se sentent peu à l'aise de fréquenter les institutions culturelles (personnes non-initiées à l'art contemporain, personnes racisées, en situation de handicap, etc.). Dans notre recherche, les CAA ont fait l'objet de plusieurs critiques à cet égard, les artistes attribuant une part de leur précarité à l'hermétisme de leur réseau qui limite subséquemment leur visibilité.

Une des prédispositions particulièrement notables dans notre recherche a trait à la forte valorisation par les artistes du capital symbolique et de leur réputation dans le monde de l'art, comparativement

au capital économique dont la légitimité fait l'objet de règles qui la limitent à un cadre spécifique. En ayant inclus dans notre recherche des artistes qui ne participent pas ou peu au monde de l'art subventionné, nous avons pu souligner comment les franc·he·s tireur·se·s se débrouillent généralement mieux sur le plan économique que les artistes intégré·e·s. Ces artistes ont cependant relevé que le fait de déployer leur carrière à l'extérieur des institutions qui forment la coalition dominante dans le monde de l'art s'est traduit par leur mise à distance des communautés artistiques dominantes, et ce malgré qu'ils détiennent un diplôme universitaire en arts visuels ou encore qu'ils présentent leur travail dans des foires internationales de manière indépendante. Plusieurs de ces artistes se sont initialement engagé·e·s dans un « parcours-typique » mais ont fait le choix de dévier de celui-ci. Ils ont parfois dénoncé explicitement les dispositifs qu'ils estiment responsables d'un « formattage » des artistes qui nuit à leur réussite et à leur développement de carrière. Leur cas montre très bien comment les artistes ne sont pas des individus passifs qui ne font que reproduire strictement les règles des structures sociales dans lesquelles ils sont inséré·e·s.

À l'instar des résultats mis de l'avant par Karttunen (2019 : 39), le rapport des artistes au marché et à l'entrepreneuriat constitue un enjeu idéologique. Si les artistes admettent facilement que la nature de leur travail les amène à assumer un ensemble de tâches typiques de l'entrepreneur·se, ils rejettent généralement ce terme en raison de ses connotations liées au marché et au profit. Nos données montrent à cet égard que le développement de nouveaux modèles d'affaires, qui fait l'objet d'un certain mépris dans le monde de l'art, demeure habituellement l'apanage des artistes qui ne sont pas ou peu intégré·e·s à celui-ci. Pourtant, pour ces artistes, le fait d'avoir une pratique tournée vers le marché ne constitue pas uniquement un moyen de mieux gagner leur vie. Cela leur permet de rejoindre un plus vaste public, de promouvoir l'importance de l'art dans la société et de rendre leurs œuvres plus accessibles.

Notre terrain a permis de rendre compte que certaines valeurs et principes traditionnellement associés au paradigme de l'art pour l'art demeurent solidement ancrés dans le monde de l'art. Comme Bourdieu (1993) l'avait dans son étude du champ littérature, nous avons pu constater que le succès économique provenant du marché génère parfois des formes d'exclusion qui reposent sur la croyance selon laquelle l'insuccès économique constitue un signal du talent artistique. Si les artistes sont généralement prompt·e·s à mentionner qu'il existe un rapport malsain à la réussite économique dans le monde de l'art et au Québec, cela ne signifie pas pour autant qu'ils sont

désintéressé-e-s de l'ensemble des formes de soutien monétaire. Iels valorisent par exemple les bourses qu'iels assimilent à un dispositif qui leur permettent de développer une pratique qui se rapproche le plus possible d'un art pour l'art, caractérisé par « l'indépendance à l'égard des pouvoirs économiques et politiques » (Bourdieu, 1998 : 107). Lorsque les ventes d'œuvres transitent par des réseaux comme celui des galeries commerciales, ces transactions font elles aussi généralement l'objet d'une évaluation positive car elles se déploient à l'intérieur d'un contexte spécifique où il est socialement accepté de vendre des œuvres. À l'inverse, lorsque les œuvres font l'objet de transactions en-dehors des institutions du marché de l'art, celles-ci peuvent avoir un effet négatif sur la réputation de l'artiste car elles peuvent envoyer le signal que l'individu n'est pas un-e « vrai-e » artiste ou encore un « sell out » (un-e artiste qui manque d'intégrité).

Nos données montrent donc que le degré d'intégration des artistes au monde de l'art influence le type de stratégies dans lesquelles iels vont s'engager en fonction de leur légitimité. Au sein des artistes intégré-e-s, nous avons pu constater la forte influence de la norme de « contribution à la communauté » sur leurs discours et leurs registres d'action. Les CAA participent activement à reproduire cette prédisposition chez les artistes.

5.2.2 Les CAA et la prédisposition des artistes à « contribuer à la communauté »

En nous intéressant au réseau des CAA, nous avons pu mettre en évidence comment celui-ci participe à reproduire une norme de « contribution à la communauté » qui peut agir comme mécanisme justificateur de leur précarité. Le rôle pratiquement incontournable que jouent les CAA au niveau de l'intégration en carrière des artistes intégré-e-s influence les rapports de pouvoir entre ces deux catégories d'acteurs, en plus de façonner les valeurs et les croyances qui sont portées par les artistes. Comme nos résultats le mettent en évidence, les artistes cherchent à s'engager auprès des CAA pour des raisons qui peuvent viser autant la reconnaissance et le prestige que l'inscription de leur travail au sein de communautés « [...] où sont fortement valorisées des régulations de type communautaire telles que l'éthique du désintéressement et du service, et le contrôle par les pairs plutôt que par les actionnaires » (Menger, 2003 : 25). Particulièrement au début de leur carrière, les artistes cherchent à intégrer les CAA afin d'accéder à des ressources dont iels ont besoin. Le passage entre la formation universitaire et l'entrée sur le marché du travail se caractérise ainsi pour

plusieurs par le sentiment d'être « laissé·e à soi-même », les cursus scolaires étant généralement structurés de manière à privilégier différents types d'échanges entre pairs. Le fait de rejoindre un groupe permet aux artistes à la fois de satisfaire des besoins d'appartenance à une communauté, mais également d'apprendre le fonctionnement du monde de l'art, d'accéder à des conseils et du mentorat, etc.

Les artistes vont choisir vers quel centre se diriger pour des raisons variées, incluant la nature de leur pratique artistique et la réputation des centres. Sauf exception, les centres considérés comme les « meilleurs » sont généralement peu accessibles aux artistes qui intègrent le marché du travail, lequel·le·s doivent faire la démonstration qu'iels méritent d'être retenu·e·s et présenté·e·s dans ces lieux plus prestigieux. Les centres dont les mandats sont tournés vers la justice sociale attirent généralement des communautés artistiques préoccupées par les questions de féminisme intersectionnel et d'antiracisme. Les centres tournés vers les pratiques numériques attirent quant à eux des communautés artistiques qui ont par ailleurs des besoins spécifiques en termes d'accès à certains équipements de pointe. En dépit des différences de réputation entre les CAA de Montréal, la hausse du niveau de compétition interindividuelle au sein du champ a pour effet de transformer leurs rôles. Elle vient par exemple brouiller les frontières traditionnellement esquissées entre les « communautés orientées vers le marché » tournées vers la reconnaissance et le prestige et les « communautés alternatives » tournées vers l'expérimentation (voir Blessi et al., 2011 : 146). La rareté des ressources et des opportunités professionnelles au regard de la demande pour celles-ci contribue à ce que les décisions des CAA agissent à titre de mécanismes de consécration du talent. Que cette consécration soit intentionnelle ou non ne change rien à ses effets au niveau de la structure du champ. Ces dynamiques font en sorte que l'implication des artistes auprès des CAA est stratégique, peu importe que celle-ci repose sur des motivations instrumentales ou communautaires. En fonction de la situation dans laquelle iels se trouvent, des objectifs qu'iels poursuivent et des informations dont iels disposent sur les CAA, les artistes ajustent leurs comportements. Parmi les facteurs sur lesquels se fonde leur calcul stratégique, la quantité et la qualité des ressources offertes par les CAA jouent un rôle décisif, ainsi que leurs perceptions sur la nature des registres d'action des centres.

Certain·e·s ont ainsi avancé que les CAA leur apparaissent comme des micro-institutions, voire des micro-bureaucraties, en raison d'un processus de professionnalisation qu'iels perçoivent

comme ayant été imposé par les organismes qui les financent. Iels considèrent que le caractère politique et subversif des CAA n'est peut-être pas totalement évacué mais qu'il est fortement dilué. Ceci a des conséquences sur leurs perceptions des formes de soutien qu'ils estiment pouvoir obtenir de la part des centres. Celles-ci leur apparaissent parfois sous la forme de « cases à cocher » plutôt que sous la forme d'un engagement qu'ils aimeraient percevoir comme de l'entraide. Pour d'autres encore, c'est carrément la mission de soutien à l'expérimentation et à la prise de risque qui se trouve affectée négativement par la forte régulation étatique des activités menées par les CAA. Plusieurs artistes ont ainsi mentionné que le type de travail qui est présenté dans les CAA s'éloigne de plus en plus de ces orientations initiales, ce qui explique notamment pourquoi la création de nouveaux espaces de diffusion constitue l'une des stratégies d'amélioration du travail privilégiée par les artistes. Ces registres de perception peuvent également expliquer pourquoi les artistes se tournent peu vers les CAA lorsqu'ils développent des stratégies d'amélioration du travail.

En dépit des contraintes qu'ils rencontrent, les CAA aspirent aussi à contribuer à la communauté. Nos données montrent qu'ils sont engagés dans des stratégies qui visent à améliorer les conditions qu'ils offrent aux artistes et à leur personnel. Probablement en raison de la norme de paiement des frais d'exposition établis par le barème CARFAC – RAAV, c'est surtout au niveau des conditions de travail offertes à leur personnel que les CAA semblent concentrer leurs efforts. Cela n'est pas surprenant considérant l'impact accru des CAA sur les conditions de travail des artistes qui y sont embauché·e·s dans des postes salariés et permanents comparativement aux artistes avec qui ils contractent en vertu de la loi S-32.01. Si les conditions de travail au sein des CAA semblent avoir connu une certaine amélioration dans les dernières années, plusieurs artistes ont cependant souligné que celles-ci demeurent inférieures à leur niveau de qualification. Ceux-ci justifient leur engagement et leur attachement envers les CAA par leur désir de dévotion envers « la communauté ». Ce désir explique que les artistes acceptent de travailler dans des conditions qu'ils n'accepteraient pas nécessairement dans d'autres contextes de travail.

En-dehors de l'organisation flexible du travail dans les CAA qui vise en théorie à permettre aux artistes de continuer à s'adonner à leur pratique artistique en parallèle, les artistes ont abordé leur motivation à y travailler à partir de référents centrés sur leurs registres de valeurs. Iels ont par exemple avancé que le travail dans les CAA leur permet de maintenir une proximité avec des

individus qui partagent avec elleux un ensemble de valeurs communes liées à l'importance de l'art dans la société et avec lesquels iels se sentent compris-es et appuyé-e-s. Pour ces raisons qui touchent aux valeurs et aux croyances profondes des artistes, les relations qu'iels développent avec les centres ne peuvent être appréhendées de la même manière que les relations qu'iels tissent avec d'autres diffuseurs. Comme le mentionne Umney: « [...] different priorities may constitute 'legitimizing factors' that render acceptable jobs that, judged on material conditions alone, would be considered unacceptable » (2016: 713). Cela ne signifie pas nécessairement que les artistes qui travaillent dans les CAA acceptent de s'engager docilement dans des pratiques de travail qui sont susceptibles de générer de la précarité. Une fois qu'iels ont acquis plus d'expérience et de connaissances sur le fonctionnement du monde de l'art, iels sont davantage porté-e-s à fonder leurs décisions sur une évaluation de la légitimité des pratiques et des conditions de travail qui leur sont offertes en fonction des objectifs qu'iels poursuivent à un moment particulier. La question des normes acceptables ou légitimes au sein du réseau des CAA fait dès lors l'objet d'un calcul dans lequel interviennent le besoin de reconnaissance, le stade de carrière auquel iels ont sentiment d'être rendu-e-s, leur expérience, la proximité relationnelle qu'iels ont avec les acteurs de leur milieu, etc.

Le rôle central que jouent les CAA dans les carrières artistiques, ainsi que l'attachement particulier dont leur témoigne une partie des artistes, constituent deux facteurs susceptibles de reproduire l'acceptation de pratiques qui génèrent de la précarité. Pour certain-e-s, l'influence de l'État peut se faire ressentir jusque dans les conditions que les CAA offrent aux artistes. Iels estiment ainsi qu'un centre peut imposer la même discipline aux artistes que l'État en mobilisant un discours typique du travail passionné (*Do What You Love*) dont la fonction est de justifier leur recours accru au travail gratuit. Ces dynamiques illustrent le pouvoir dont jouissent les CAA vis-à-vis des artistes au sein du champ culturel. Ce déséquilibre peut amener certain-e-s artistes à accepter de se soumettre à des discours et des pratiques qui contribuent à leur précarité, mais aussi à les normaliser. Sous cet angle, les CAA participent parfois à orienter les conduites des artistes, à les amener à s'autogouverner de manière à reproduire un ordre social où ils sont avantagés. Cette perspective, qui se montre la plus critique quant aux rôles que jouent les CAA au niveau de la précarité rencontrée par les artistes, relève cependant d'une minorité d'artistes que nous avons interrogé-e-s. L'analyse des mécanismes de régulation du champ culturel, de ses déficiences, ainsi

que des manières dont les acteurs pallient celles-ci, montre au contraire que les CAA expérimentent un ensemble de pratiques qui leur permettent d'avoir un impact concret sur les conditions de travail des artistes dans les limites des contraintes qu'ils rencontrent. Ces expériences sont généralement bien reçues de la part des artistes, qui estiment que l'État constitue leur principal donneur d'ouvrage.

5.2.3 L'État employeur et l'aversion au modèle syndical

Notre recherche met en évidence que les artistes circulent stratégiquement sur différents marchés artistique, para et extra-artistique, au sein desquels iels sont appelé·e·s à occuper divers statuts d'emploi. Ces marchés du travail se caractérisent par différents mécanismes traditionnels et non-traditionnels de régulation aux degrés d'effectivité variables (Coles et MacNeill, 2017; Alacovska, 2018). Les théories que nous avons mobilisées nous permettent de saisir ces mécanismes de régulation comme des dynamiques qui (1) influencent les sources et les degrés de précarité rencontrés par les acteurs et qui (2) conditionnent sans pour autant déterminer l'action stratégique des acteurs. Parmi les mécanismes de régulation traditionnels qui ont des effets importants sur les niveaux de précarité rencontrés par les artistes et sur leurs registres d'action, notons le système de financement public, mais également les politiques culturelles, incluant au Québec la *Loi sur le statut professionnel de l'artiste des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs* (RLRQ, S-32.01) et l'accès des artistes professionnel·le·s en arts visuels à la représentation collective du Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV), les lois du travail, ainsi que les programmes gouvernementaux qui encadrent différentes facettes du travail d'artiste (politique du 1%; subvention aux ateliers d'artistes; programme destiné à financer les améliorations locatives aux ateliers d'artistes; etc.).

Le fait que l'acteur étatique distribue les ressources économiques qui sont souvent essentielles à l'ensemble des activités constitutives de la chaîne de production artistique contribue à brouiller l'identification du donneur d'ouvrage des artistes. Aux yeux des artistes intégré·e·s, des représentant·e·s des CAA, ainsi que du RCAAQ, c'est l'État qui constitue leur véritable donneur d'ouvrage étant donné que c'est lui qui verse la quasi-entièreté des ressources économiques qui permettent aux CAA d'embaucher des artistes. Dans le monde de l'art, on assiste à une remise en

question de la présupposition selon laquelle le travail artistique s'effectue toujours de manière autonome ou indépendante. Par exemple, le mémoire déposé par le RAAV dans le cadre des consultations entourant la révision des lois sur le statut de l'artiste mentionne que la version courante de la loi S-32.01 ne reconnaît pas les situations de travail où les artistes créent des œuvres à la suite d'une « commande » venant d'un « producteur » (RAAV, 2021). Pour l'association, la nature de la relation qui lie les parties prenantes dans le cas d'une commande encadrée par un contrat de services diffère de celle qui est prévue par la loi et qui renvoie à un contrat d'exploitation des œuvres (ex. vente ou location). Rappelons que c'est non seulement le type d'œuvre qui détermine le champ d'application de la loi, mais également la nature de la relation qui lie les parties prenantes.

Pour le RAAV, le cas du contrat de commande appelle à l'encadrement des relations qui lient les artistes concerné·e·s à leurs diffuseurs par l'application d'une loi de relation de travail et non par une loi de nature commerciale (2021 : 7). Comme notre recherche le souligne, le « parcours-type » de l'artiste professionnel·le prévoit pour les plus réputé·e·s la réalisation de commandes qui s'insèrent dans la *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*, dite aussi « Politique du 1% ». Selon le ministère de la Culture et des Communications du Québec (MCCQ), celle-ci s'applique « lorsque le gouvernement du Québec verse une subvention à une personne, à un ministère ou à un organisme pour un projet d'immobilisation. Par cette mesure, unique à bien des égards, le ministère de la Culture et des Communications sollicite des artistes professionnels pour qu'ils créent des œuvres dans des lieux ouverts au public »⁸⁹. Dans ce cas particulier, on observe donc que l'État se trouve aussi à la tête des chaînes qui procurent du travail rémunéré aux artistes.

Selon D'Amours (en entrevue avec Sirois-Rouleau, 2021), l'une des voies potentielles d'amélioration des conditions de travail des artistes pourrait ainsi résider dans la création d'un régime de protection sociale qui serait financé à la fois par les artistes et par l'État. Celui-ci serait notamment responsable de contribuer aux caisses d'assurances et de retraite lorsque les conseils des arts attribuent des bourses et des subventions. Nous ajoutons que l'État pourrait aussi

⁸⁹ Ministère de la Culture et des Communications du Québec. (2021). *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*. Repéré à <https://www.mcc.gouv.qc.ca/index-i=6089.html#c35054>

contribuer à de telles caisses lorsque des contrats sont attribués dans le cadre de la Politique du 1%. Faire reposer l'enjeu de l'amélioration des conditions matérielles de travail des artistes sur la responsabilité de l'État est cohérent avec le fait que les artistes perçoivent souvent leur métier sous le mode du service public. Parmi les voies d'amélioration du travail d'artiste qui ont été les plus citées par les participant·e·s à cette recherche, on retrouve par ailleurs le revenu minimum garanti ou le revenu de base, ce qui constitue une posture typique dans les mondes de l'art hautement subventionnés (Karttunen, 2019). Le fait que cette posture soit partagée par des unités de gouvernance normalement en opposition telles que le RAAV et le RCAAQ génère de plus des formes de coopération entre celles-ci. Notre étude montre que ces acteurs cherchent à pallier les déficiences de la loi S-32.01 et des régulations étatiques en s'engageant à développer ainsi qu'à respecter un ensemble de bonnes pratiques dans les limites des contraintes qui s'imposent à eux. En dépit de leurs collaborations, les relations entre les deux associations demeurent marquées par des tensions importantes qui sont en grande partie due au fait que le respect des outils et des pratiques qu'elles développent n'est pas obligatoire pour les diffuseurs.

La perception partagée selon laquelle l'État constitue le véritable donneur d'ouvrage des artistes pourrait expliquer pourquoi les artistes et les CAA se disent parfois ouvertement opposés à l'instauration d'un régime syndical en tant que voie d'amélioration de leurs conditions de travail. Comme nous l'avons mentionné plus haut, et tel que relevé par Bédard (2014), la majorité des artistes ne perçoivent pas les CAA comme des employeurs. Les CAA ne constituent pas des diffuseurs comme les autres à leurs yeux et les attentes qu'ils ont envers eux diffèrent des autres institutions culturelles. Les artistes sont pourtant conscient·e·s des relations de pouvoir qui les lient aux CAA mais iels continuent à les percevoir comme des institutions communautaires destinées aux artistes, et qui font elles-mêmes face à des enjeux de précarité. Si l'augmentation des tarifs qui leur sont payés leur apparaît évidemment souhaitable, ils craignent par exemple que celle-ci se traduise par exemple par la fermeture de nombreux lieux de diffusion qui ne disposent pas des budgets suffisants pour l'assumer. Le réseau des CAA est du même avis. Pour ses représentant·e·s, si l'État procède aux amendements à la loi S-32.01 qui sont couramment revendiqués par le RAAV, il doit aussi s'assurer de revoir le montant des subventions versées aux CAA de manière à leur permettre d'assumer la hausse des charges qu'ils vont entraîner. Ces réalités expliquent en partie pourquoi plusieurs participant·e·s ont plutôt exprimé une préférence pour des voies

d'amélioration de leurs conditions de travail qui ne provoqueraient pas une réduction du bassin des diffuseurs, dont le nombre est déjà insuffisant pour répondre à la demande de travail des artistes. En l'absence d'entente-cadre qui fixerait des conditions minimales d'embauche dans le réseau des CAA, les artistes se sont montré·e·s satisfait·e·s du respect systématique de la norme entourant le paiement des droits d'exposition prévus au barème CARFAC – RAAV.

Les artistes voient également dans le régime syndical un dispositif qui risque de contraindre leur liberté artistique, notamment en les obligeant à avoir recours à certain·e·s artistes syndiqué·e·s lorsqu'ils désirent réaliser des projets, et à leur payer des tarifs trop élevés vis-à-vis des moyens dont ils disposent généralement. Ce type de critiques n'est pas sans rappeler celles qui ont été relevées par Choko (2014) dans son étude portant sur l'effectivité de la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma* (RLRQ, S-32.1) à offrir un travail décent aux artistes qu'elle vise. Choko (2014) mentionnait alors que cette loi ne résout pas l'insuffisance de travail qui maintient une majorité d'artistes dans une pauvreté structurelle, les encourageant ainsi à produire elleux-mêmes des œuvres artistiques à l'extérieur de la juridiction de l'Union des artistes (UDA). Alors que ce phénomène se trouve aujourd'hui facilité par le développement technologique, les artistes disposent rarement des ressources leur permettant de respecter les tarifs établis par l'UDA lorsqu'il s'agit de rémunérer leurs collaborateur·trice·s. Comme notre recherche le met en évidence, les artistes en arts visuels s'engagent elleux aussi dans des stratégies de création de nouveaux lieux alternatifs de diffusion qui pallient le manque d'opportunités dans le réseau institutionnel et les longs délais à prévoir entre le moment où un·e artiste est sélectionné·e et le moment où son projet a lieu. Dans ces lieux, les artistes assument une fonction de diffuseurs sans nécessairement avoir les moyens de rémunérer les artistes exposé·e·s aux taux prévus au barème CARFAC – RAAV. En comparaison, le respect de certaines normes de rémunération fondées sur ce barème dans le réseau des CAA constitue une retombée positive de la loi S-32.01.

5.2.4 La standardisation des pratiques de paiement des droits d'exposition établis par le barème CARFAC – RAAV

La standardisation des pratiques de paiement des droits d'exposition dans le réseau des CAA permet aux artistes de jouir de conditions supérieures à ce qui est observé dans d'autres contextes

nationaux⁹⁰. L'institutionnalisation de la norme de paiement des droits d'exposition établis par le barème CARFAC – RAAV a également des effets qui dépassent le réseau des CAA. Une récente publication⁹¹ Facebook de l'organisme Devenir.art, le réseau des arts visuels en Centre-Val de Loire en France, annonçait la récente co-construction d'un référentiel de rémunération des artistes-auteur·trice·s notamment basé sur celui-ci. Le barème CARFAC – RAAV influence aussi les pratiques des artistes qui pilotent des projets collaboratifs. Elle amène par exemple ces artistes à se renseigner sur les frais à payer à leurs collaborateur·trice·s lorsqu'ils rédigent des demandes de bourses pour certains projets artistiques et qu'ils doivent établir un budget. Un·e artiste a aussi mentionné avoir recours au barème CARFAC – RAAV dans le cadre d'engagements de travail qui se déploient en-dehors du réseau des CAA afin de s'assurer d'obtenir une rémunération perçue comme juste. Pour cet·te artiste, le fait que barème ait été développé par des autorités légitimes assimilées à des « ordres professionnels » favorise la diffusion de pratiques de rémunération perçues comme étant bonnes à l'extérieur du réseau des CAA. Le barème inspire aussi d'autres organismes à développer des outils similaires. Par exemple, l'Alliance des arts médiatiques et indépendants (AAMI) a établi un Barème de diffusion en 2019 qui se rapporte aux pratiques de diffusion numérique⁹². En dépit des faiblesses de la loi S-32.01, on observe donc que les unités de gouvernance du champ culturel déploient elles aussi des actions stratégiques qui visent à améliorer les conditions de travail des artistes. Celles-ci ont des effets stabilisateurs positifs au niveau de la rémunération qui est offerte par les diffuseurs qui les emploient.

Si le respect de la norme de paiement des droits d'exposition au sein du réseau des CAA est perçu positivement par les artistes et leur milieu, ses impacts sur l'amélioration des revenus artistiques

⁹⁰ Par exemple, Deresiewicz (2020) avance que l'organisme W.A.G.E. a récemment amené un réseau de diffuseurs à s'engager à payer des droits d'exposition de 1 000\$ aux artistes en arts visuels aux États-Unis, une première dans un monde de l'art essentiellement régulé par le marché. En Finlande, les artistes qui désirent exposer dans un organisme à but non lucratif sont non seulement non-rémunéré·e·s pour leur travail, mais ils doivent louer l'espace elleux-mêmes (Krikortz, Triisberg et Henriksson, 2015). À l'instar des CAA, le « rent-gallery model » fut mis sur pied par des collectifs d'artistes au courant des années 1970 en tant qu'alternative aux réseaux élitistes de reconnaissance des artistes finlandais·es. Confronté à une hausse significative des loyers dû à la gentrification, ce modèle se trouve aujourd'hui critiqué en ce qu'il s'avère de plus en plus inaccessible pour les artistes émergent·e·s.

⁹¹ Regroupement des artistes en arts visuels du Québec. (19 juillet 2021). *INSOLITE – Le RAAV est un exemple à travers le monde !* [publication Facebook]. Repéré à <https://www.facebook.com/RAAVquebec/posts/5600887843263413>

⁹² Alliance des arts médiatiques indépendants (AAMI). (2021). *Barèmes de diffusion de l'AAMI pour l'année 2021*. Repéré à <https://imaa.ca/source/wp-content/uploads/2019/11/IMAA-fee-sched-2020-23-with-approval-fr-2021.pdf>

demeure cependant faible. Cela est dû au fait que les tarifs payés aux artistes sont bas, mais également au fait que les opportunités de travail au sein du réseau des CAA sont à la fois limitées et espacées dans le temps. Comme nous l'avons montré, la nature, l'effectivité et la portée des mécanismes de régulation formels des marchés du travail artistique façonnent et sont façonnés par les registres d'action stratégique des artistes et des CAA. Ceux-ci développent des stratégies qui s'appuient, contournent, critiquent ou encore pallient leur manque d'effectivité, afin de chercher à atteindre leurs objectifs. Aux frontières de la régulation formelle, les CAA appuient aussi les communautés artistiques en expérimentant des pratiques notamment informelles qui visent à pallier le caractère limité de leurs ressources économiques et matérielles et à améliorer les conditions qu'ils sont aptes à leur offrir. Ces pratiques incluent les politiques interdisant toute forme de travail gratuit, l'adoption d'une posture de lenteur à l'intérieur de l'organisation et dans la programmation artistique, la norme appelant à prendre une pause obligatoire de 30 minutes le midi et à manger en groupe, etc.

Comme nous l'avons mis en évidence précédemment, les études qui portent sur le travail artistique et le travail créatif attribuent une part de sa précarité à la prévalence d'activités invisibles et non-rémunérées. Comme le souligne Glucksmann (1995; 2005), l'encastrement du travail dans une large et complexe infrastructure relationnelle révèle comment plusieurs des activités constitutives du travail sont relativement indifférenciées des activités extérieures au travail (famille, vie personnelle, etc.). L'encastrement des réseaux artistiques dans une plus large infrastructure relationnelle influence leur expérience du travail et peut amener les artistes à percevoir certaines pratiques informelles normalement associées à la précarité comme des manières de s'engager dans des modes d'existence alternatifs qui correspondent mieux à leurs valeurs. Comme le souligne Alacovka: « the informal nature of creative work is rarely tackled in its positivity, as it is practised daily by creative workers themselves, but via negation, defined in opposition to a standardized and normalized formality » (2018: 1564). Les artistes peuvent aussi les voir comme des modes quotidiens d'organisation du travail qui s'appuient sur des valeurs comme l'entraide et la collaboration. Notre recherche révèle que la nature et la récurrence de ces pratiques varient en fonction des réseaux dans lesquels le travail artistique s'insère, et notamment du CAA en question.

5.3 Le travail informel dans le monde de l'art

Notre troisième proposition analytique a plus spécifiquement trait au potentiel de transformation sociale des actions menées par les artistes et leurs collectifs (section 3.1.3). Étant donné que les artistes perçoivent leur travail sous le mode du service public, nous nous attendions à ce qu'ils s'engagent dans le développement de stratégies qui visent à transformer la société dans son ensemble. Cette hypothèse est partiellement appuyée par nos résultats de recherche. La stratégie de syndicalisation avec S'ATTAQ vise par exemple l'émancipation des artistes en solidarité avec d'autres catégories de travailleur·se·s précaires. Certaines stratégies de prise de parole ont aussi un impact sur un public plus élargi que celui de l'art contemporain. C'est notamment le cas des pressions effectuées par les artistes pour revendiquer une meilleure couverture médiatique de leur travail dans les médias de masse. Au-delà des stratégies développées par les artistes, les CAA se prêtent aussi à des expérimentations qui sont elles-mêmes révélatrices d'idéaux portés par les artistes en matière d'organisation du travail et de vie en société. Les centres qui sont apparus les plus ouverts à ce type d'expérimentations semblent par ailleurs davantage capables de générer des formes d'implication chez les artistes.

L'étude du réseau des CAA appelle naturellement à porter une attention particulière aux pratiques informelles, et notamment à l'implication des artistes qui est nécessaire pour donner un sens aux valeurs d'autogestion et à d'autodétermination que celui-ci porte. De toute évidence, les échanges de services, les dons, le bénévolat, etc., constituent des pratiques dont le foisonnement demeure symptomatique du manque de ressources des artistes et des organismes culturels au sein du monde de l'art. Ces constats rejoignent ceux de Bain et McLean, qui soulignent comment les critères d'attribution des ressources économiques et symboliques contribuent à reproduire un précarat artistique :

There is a danger of deprioritizing lower profile community arts organizations and pitting them against one another in grant competitions. Smaller arts organizations may also unwittingly reproduce nefarious labour practices (for example, relying on interns and volunteers and overworking of volunteer board members) in order to compete with grant-winning organizations that have better access to financial and institutional support (2013: 95).

Nos résultats appuient le constat à l'effet duquel la précarité institutionnelle entraîne un recours fréquent aux pratiques informelles. Ils montrent aussi comment celles-ci peuvent générer une précarité importante pour les artistes, notamment en augmentant leur charge de travail et en contribuant à la culture du *burn out*. Cependant, les relations informelles peuvent aussi être vécues autrement et positivement par les artistes. En valorisant le don de soi, le partage et l'entraide, les artistes cherchent aussi à critiquer l'individualisation des relations sociales qu'ils perçoivent comme étant encouragée par les modes d'organisation de la vie artistique. Le fait d'affirmer publiquement que les critères d'excellence et de mérite portés par les conseils des arts devraient être remplacés par d'autres valeurs centrées sur la collaboration de manière à « imaginer des termes concordant davantage à [leurs] modalités de travail »⁹³ constitue un exemple de stratégie de prise de parole qui vise à repenser et à transformer les valeurs et les principes qui structurent le champ. Pour plusieurs artistes, ceux-ci les encouragent à reproduire des relations de compétition avec les autres plutôt qu'à fonder leurs interactions sur des valeurs telles que l'écoute, l'empathie et le soutien. C'est notamment le cas lorsque les artistes disent se sentir obligé·e·s de performer un idéal de succès plutôt que de chercher à développer des solidarités en réaction à la problématique largement répandue de la surcharge de travail et du *burn out*.

5.3.1 Le désir d'implication des artistes auprès des CAA

Comme le montre notre matériau de recherche, les contraintes que rencontrent les CAA ne sont pas que budgétaires. Elles résultent également de leurs modes d'organisation fondés sur l'autogestion qui, pour se montrer efficaces et démocratiques, appellent à une implication soutenue de la part des artistes. Au regard des nombreux appels à la démocratisation du travail, la question entourant la création des conditions nécessaires pour générer un intérêt et un engagement populaire auprès de structures démocratiques mérite une attention particulière. Notre étude du réseau des CAA contribue à produire des connaissances qui se rapportent aux modalités d'engagement de catégories de travailleur·se·s précaires auprès d'organisations alternatives au modèle de l'entreprise capitaliste. Alors que la loyauté des artistes envers les organisations est généralement

⁹³ Montaignac, K. Noeser, B. et Rivière, E. (31 mai 2021). *Se réinventer ? Oui, mais ensemble*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/605931/danse-se-reinventer-oui-mais-ensemble>

présentée dans la littérature comme étant faible (Menger, 2001 : 249), notre recherche témoigne à l'inverse d'un haut niveau d'engagement dans les structures que nous étudions. Plusieurs artistes s'impliquent à long terme dans les CAA avec l'objectif de redonner aux communautés qui les ont aidé·e·s à lancer leurs carrières. Les structures de membres de plusieurs CAA se composent ainsi d'artistes qui contribuent financièrement et socialement à leurs activités depuis parfois plus de 10 ans.

La transformation du rôle que jouent les CAA au sein du monde de l'art et leur position centrale au sein du monde de l'art ont un impact sur l'orientation des stratégies qui s'y impliquent et des objectifs qu'iels poursuivent. Nos résultats montrent que les perceptions et les motivations des artistes évoluent au fil du temps et en fonction des ressources qu'iels cherchent à obtenir des CAA. Chercher à exposer son travail dans un CAA constitue une stratégie différente que de chercher à y obtenir un emploi. Comme les artistes se font encourager à intégrer à tout prix les CAA à leur sortie de l'université, iels perçoivent avec raison l'implication bénévole auprès des CAA comme une stratégie qui leur permet de se faire voir et de favoriser leurs chances d'obtenir des opportunités professionnelles et une plage d'exposition. Les réponses des artistes face aux formes de travail gratuit ont fait l'objet d'un traitement important dans la littérature sur le travail culturel (Campbell, 2018; 2021; De Peuter, 2014; Sandoval, 2018). Campbell (2018 : 13) mentionne que les concepts de « hope » ou de « aspirational labour » ont été mis de l'avant par différent·e·s chercheur·e·s pour expliquer que les artistes s'engagent dans des formes de travail gratuit avec l'espoir que celles-ci se transforment en opportunités de travail rémunéré dans le futur. Les résultats de notre recherche appuient ces postulats, et montrent que le bénévolat constitue notamment une porte d'entrée privilégiée dans les CAA et dans le monde de l'art plus généralement.

Une fois qu'iels ont acquis une certaine réputation, qu'iels ont exposé leur travail dans plusieurs CAA et qu'iel concentrent leurs efforts à obtenir d'autres types d'opportunités rémunérées, iels sont généralement moins prompt·e·s à reconnaître que l'implication communautaire a des effets positifs sur leur progression de carrière, leur reconnaissance et leur réputation dans le milieu. Iels en viennent à cadrer leur implication sous la forme de la compassion : « [...] a relational concern for others in need, entailing a professional duty of care and moral obligation 'to give hope' » (Alacovska, 2018 : 1581). Ce constat s'applique également aux artistes qui cherchent à travailler à long terme dans un CAA et non pas à utiliser leur emploi comme un tremplin vers d'autres

institutions plus prestigieuses. Ceux-ci perçoivent aussi leur implication comme une forme de « contribution à la communauté ». C'est ce qui ressort lorsqu'ils justifient leur engagement auprès des CAA en raison de leur croyance en l'importance de leur mission et de leur désir de se dévouer pour la communauté artistique.

Il faut toutefois reconnaître qu'il existe une variété de formes de travail gratuit qui ne revêtent pas la même importance aux yeux des artistes. Plusieurs de celles-ci, et notamment le travail bénévole au sein de comités de travail ou encore le soutien bénévole à des événements artistiques, relèvent en effet d'une rationalité expressive à travers laquelle les artistes cherchent à se réaliser, ainsi qu'à inscrire leur travail au sein du tissu social. Ce type de travail gratuit ne se caractérise pas par le même degré d'implication subjective et de gratification symbolique que le fait de faire le ménage après une soirée ou encore que de servir des boissons lors d'un événement. Il ne se traduit pas non plus par le même impact sur les communautés artistiques. Dans son étude sur l'intégration en carrière des jeunes travailleur·se·s créatif·ve·s à Toronto, Campbell avance que la rationalité expressive qui anime les artistes lorsqu'ils s'engagent dans certains types de travail gratuit peut relever d'une éthique de soin (*care*) :

« [...] I forward [...] a sense of caring beyond a transactional desire to move from unpaid to paid labour, that instead is based in a desire for enlargement of possibilities of what work is in the creative industries might look like and who might work in the sector. Many respondents spoke to non-economic rationales for pursuing creative work, often motivated by working with others towards community and equity-based goals » (2018: 13).

Notre recherche établit plusieurs constats relatifs aux facteurs qui influent sur la propension des artistes à s'engager auprès des CAA et à contribuer à une de leurs activités. Premièrement, les modes d'organisation des carrières artistiques à Montréal et le haut niveau de compétition interindividuelle amènent les artistes à n'avoir que des expériences ponctuelles et de courte durée dans les CAA, ce qui freine leur implication dans ceux-ci et limite leur compréhension des ressources qu'ils offrent. Si plusieurs artistes les considèrent comme des « lieux facilitateurs » ou des « white cubes » (afin de souligner que la principale ressource qu'ils offrent réside avant tout dans leur espace), plusieurs artistes soulignent et reconnaissent leurs modes d'organisation démocratiques. Ceux qui s'y impliquent valorisent les échanges des services et des ressources qui surviennent entre leurs membres. Ils donnent régulièrement de leur temps sur des comités et

des conseils d'administration d'autres CAA et valorisent les prises de décisions en comités et la délibération. Le fait d'occuper un emploi dans un CAA les expose au quotidien à la variété d'activités dans lesquelles les centres sont engagés et les amène à expérimenter plus rapidement et concrètement les retombées de l'implication communautaire.

La précarité des conditions de travail dans le réseau des CAA constitue un obstacle à la vitalité et la pérennité des CAA, étant donné qu'elle menace autant le désir que la capacité des artistes de s'y impliquer. En effet, nos résultats suggèrent que le sentiment de réciprocité constitue une dimension essentielle à la création d'une relation de confiance et d'entraide entre les artistes et les CAA. Lorsque les artistes ressentent que leur implication dans un CAA est sujette à être unidirectionnelle, ils semblent avoir tendance à s'engager dans des relations plus instrumentales avec celui-ci. Il importe donc que les CAA soient en mesure d'offrir les ressources matérielles et relationnelles recherchées par les artistes et d'entretenir des relations équilibrées avec eux. Ceci résonne fortement avec les travaux d'Alacovska (2018) qui montrent que les motivations communautaires des travailleur·se·s créatif·ve·s sont intimement liées à la nature et à la récurrence des relations interpersonnelles qui s'opèrent dans ces structures. Banks avance ainsi que « [...] the binding effects of sense of place and community obligation can act as focus for social imperatives that mediate and impose limits around the pursuit of instrumental, profit-seeking goals » (2006: 466). Alors que les artistes ont identifié le manque de soutien à la progression de carrière comme l'un des principaux facteurs de précarité qu'ils rencontrent, le « saupoudrage » des opportunités professionnelles parmi les artistes et les longs délais encourus avant de pouvoir prendre pleinement part à celles-ci constituent un frein à leur implication dans les CAA.

Finalement, il apparaît également que les artistes sont davantage porté·e·s à s'investir auprès des centres engagés en faveur de la justice sociale, qui privilégient des structures hiérarchiques aplanies, voire complètement horizontales, et dans lesquels les décisions collectives sont valorisées. Rappelons qu'au sein du réseau des CAA, il existe une pluralité de structures et de modes d'organisation qui vont des plus démocratiques à des modèles plus traditionnels. Ces constats suggèrent que les politiques organisationnelles⁹⁴ des centres façonnent le désir et la propension

⁹⁴ Nous entendons le concept de politiques organisationnelles sens de *workplace politics*, c'est-à-dire l'ensemble des rapports sociaux notamment liés à l'exercice du pouvoir et de l'autorité dans l'organisation, ainsi qu'à la participation

des artistes de s'impliquer auprès d'eux. Les centres dont les modes de fonctionnement sont « moins communautaires », mais qui peuvent cependant jouir d'une bonne réputation liée à la qualité des conditions d'exposition qu'ils offrent aux artistes, ont été beaucoup moins abordés par les artistes au courant des entretiens que nous avons menés. Ils semblent jouer une fonction plus traditionnelle, à l'instar d'autres types de diffuseurs tels que les galeries universitaires et se questionnent parfois eux-mêmes quant à savoir s'ils constituent véritablement des CAA. En dépit des ressources qu'ils offrent, ces centres apparaissent aux artistes comme des espaces d'exposition marqués par une certaine froideur des échanges, ce qui est perçu par ceux-ci comme étant « contraire à l'esprit d'une pratique artistique ».

Le degré de proximité relationnelle et spatiale, ainsi que la récurrence des échanges entre les artistes et les CAA, influencent les schémas de perception que les artistes entretiennent vis-à-vis des CAA ainsi que leurs prédispositions à s'engager auprès d'eux. La capacité des centres à générer et à entretenir des rapports sociaux fondés sur la confiance et la réciprocité apparaît clé. Nos résultats indiquent que ce sont les centres qui arrivent à demeurer le plus près possible de leurs communautés, à être à l'écoute de leurs besoins et à se montrer réactifs vis-à-vis des enjeux qui les préoccupent qui sont évalués les plus positivement par les communautés artistiques.

5.3.2 Justice sociale et pratiques de *care* comme politique préfigurative

Notre recherche montre que les centres tournés vers la justice sociale génèrent davantage d'engagement que les autres et se montrent en contrepartie imputables de leur mandat, notamment à travers le développement d'une éthique de soin (*care*). Ils présentent généralement des identités organisationnelles fortes qui traduisent des politiques organisationnelles spécifiques. L'institutionnalisation des pratiques de *care* au sein des CAA constitue à notre sens un exemple de politique préfigurative particulièrement intéressant dans un contexte marqué par la rareté des ressources économiques. Le concept de politique préfigurative, présenté dans le chapitre I, s'appuie sur le postulat selon lequel les retombées d'un mouvement social sont influencées par les moyens que celui-ci mobilise. Ce faisant, les moyens privilégiés devraient être choisis en fonction

des travailleurs aux processus de prise de décision. Dans le champ des relations industrielles, ce concept fait écho à celui de démocratie industrielle.

de leur capacité à refléter ou à préfigurer la société idéale à laquelle le mouvement aspire. Comme le mentionne Leach (2013), une stratégie préfigurative cherche généralement à développer et à appliquer directement des modes d'interaction qui incarnent les transformations sociales souhaitées. Dans notre recherche, l'institutionnalisation d'une éthique de soin est apparue comme une stratégie préfigurative qui vise à contrer la culture du *burn out* et les inégalités systémiques en créant un nouvel ordre social qui reflète concrètement certaines valeurs typiques du féminisme intersectionnel et du mouvement de décolonisation. Plusieurs CAA sont engagés dans le développement de politiques formelles et dans la création de normes visant à mettre directement en action les valeurs, les croyances et les principes partagés par leurs membres au sein de leur structure, mais également au sein du champ plus largement.

Ce type de développement organisationnel s'opère généralement en parallèle d'un engagement politique de nature sociétale qui se traduit de différentes manières dans les centres, notamment en encourageant la participation des communautés artistiques à d'autres activités politiques qui s'inscrivent dans la foulée des nouveaux mouvements sociaux. Ces CAA se montrent généralement plus actifs sur les plateformes numériques et les réseaux sociaux et prennent davantage position sur des enjeux de société que les autres. En raison de leurs mandats centrés sur l'équité, le féminisme intersectionnel, l'antiracisme, les pratiques anti-oppressives, etc., les centres tournés vers la justice sociale se dédient au développement et à l'adaptation de leurs ressources organisationnelles dans le but de créer des environnements de travail sains et inclusifs. L'engagement de centres à prendre soin de leurs membres, à leur offrir des formes de soutien qui ne visent pas uniquement leur professionnalisation, à créer des espaces sécuritaires de partage et d'échange, etc., est souvent présenté par les CAA comme une forme de résistance à la précarité qui se situe dans le cadre de leurs capacités organisationnelles.

En plus de tendre à transformer leurs pratiques à l'interne, ces CAA mettent également sur pied des ateliers et autres activités destinées à la co-construction de connaissances et de compétences sur des thèmes liés au soin au sein de leurs communautés (voir les exemples mentionnés dans les stratégies f et g identifiées dans le chapitre IV). En ce sens, les centres peuvent constituer des lieux très importants de soutien aux communautés artistiques à chacune des quatre phases associées à l'éthique féministe du soin telle que développée par Fisher et Tronto (1990) : « [...] caring about (attentiveness), caring for (responsibility), care giving (competence), and care receiving

(responsiveness) » (Campbell, 2018 : 12). Pour Campbell (2021), le développement des pratiques de soin au sein des milieux créatifs témoigne d'une quête des artistes à se sentir valides et apprécié·e·s en tant que tel·le·s, de manière à ensuite pouvoir inscrire leur travail dans un processus de transformation sociale. En reprenant les contributions de bell hooks (2000; 2003), Campbell mentionne que « [...] progressive social change can be enacted through [...] relational and caring values, including service, love, openness, and trust » (2021: 6). L'éthique du soin prend différentes formes dans le réseau des CAA : politiques salariales qui visent à reconnaître le travail des femmes, politiques interdisant toute forme de travail gratuit, micro-caisses d'avantages sociaux du type « budget de santé », instauration d'une norme visant à manger son repas du midi en groupe et à prendre une pause obligatoire de 30 minutes, etc. La majorité des centres semble cependant concentrer leurs ressources sur le maintien de leurs activités régulières, faute des ressources nécessaires qui leur permettraient d'adapter celles-ci ou de développer de nouvelles activités qui touchent directement aux préoccupations et aux valeurs des artistes.

Ces réflexions revêtent certainement une grande utilité pour le réseau des CAA. Toutefois, cette recherche met aussi et peut-être surtout en évidence que l'amélioration des conditions de travail que ceux-ci offrent aux artistes ne saura à elle seule pallier la précarité causée par le déséquilibre entre l'offre et la demande de travail, la précarité des structures qui emploient les artistes, le manque de soutien à la progression de carrière, etc. Au fil du temps, les fondements de l'engagement professionnel des artistes intégré·e·s connaissent des transformations. La perception de ce que constitue une carrière artistique réussie évolue alors que les artistes font l'expérience concrète d'une précarité permanente face à laquelle iels entrevoient peu d'alternatives. La mobilité au sein du champ devient de plus en plus ardue dès lors que les artistes ont « fait le tour » du réseau des CAA ou encore dès lors que leur pratique ne cadre plus avec les critères principaux sur lesquels se fonde l'attribution des bourses étatiques par les conseils des arts. Même lorsque les artistes occupent une position enviable au sein du champ, cela ne se traduit généralement pas non plus par une amélioration significative de leurs conditions de pratique et de vie.

Les artistes intégré·e·s définissent ainsi la précarité sous la forme d'un état d'incertitude presque ordinaire, tant il apparaît comme « normal ». Iels l'attribuent à la nature même de leur travail artistique, mais également aux modes spécifiques d'organisation de la vie artistique à Montréal. Le sentiment, largement partagé parmi les artistes, qu'iels ont trop peu de pouvoir à faire valoir au

sein de l'architecture actuelle du monde de l'art pour leur permettre d'accéder à un véritable statut et à des conditions de travail décentes, influence en retour leur perception de ce qui constitue une carrière artistique réussie au Québec. Tel le chapitre précédent l'a mis en évidence, et en écho aux travaux de Deresiewicz (2020) sur le travail artistique aux États-Unis, le succès leur apparaît dès lors comme reposant davantage sur leur capacité à maintenir leur pratique artistique dans le temps que sur leur capacité à vivre de leur art.

5.4 Le « choix de la précarité » entre l'activisme et la reproduction d'un dispositif idéologique de justification de l'exploitation

Les sections précédentes montrent comment les interactions des acteurs du champ culturel génèrent des systèmes de distribution des ressources et des inégalités qui affectent différemment les artistes au fil du temps, mais aussi en fonction de leur statut familial, de leur âge et d'autres facteurs identitaires comme le genre et la race. La précarité constitue un phénomène constant mais dynamique, sujet à évoluer dans le temps en fonction des situations dans lesquelles se trouvent les artistes et de l'effectivité de l'action stratégique qu'ils mènent. Pour Lorey (2015), la tendance à fonder l'action collective sur une délimitation stricte de réalités qui sont par nature fortement hétérogènes constitue un frein à l'affirmation du caractère partagé de l'état de précarité, et ce, peu importe les hiérarchies qui caractérisent celui-ci et qui opposent certain·e·s artistes mieux positionné·e·s à d'autres.

Si les artistes intégré·e·s reconnaissent d'emblée la nature précaire du travail artistique, le choix de persévérer dans une pratique professionnelle et dans le monde de l'art plus généralement témoigne du choix tacite ou explicite de vivre une vie différente de celle qu'ils auraient pu mener en exerçant un autre métier. Comme l'a souligné avec justesse un·e participant·e à cette recherche, ce choix n'est pas distribué équitablement à tous les acteurs qui participent au monde de l'art. Sans pour autant provenir de milieux aisés, les artistes que nous avons interrogé·e·s sont pour la grande majorité des diplômé·e·s universitaires ayant accès à différents types de capitaux ainsi qu'à des filets de sécurité provenant de leur entourage familial. Plusieurs admettent qu'ils pourraient effectivement « faire autre chose », choisir une autre profession, consacrer moins d'heures à leur pratique professionnelle, mais qu'ils préfèrent ne pas le faire et en assumer les conséquences. Si ce choix relève donc d'un certain niveau de privilège, nos résultats montrent que ce facteur

n'explique pas à lui seul le fait que les artistes choisissent de connaître des épisodes parfois extrêmes de précarité tout au long de leur carrière. Par la persévérance et la résilience des artistes s'exprime aussi l'affirmation du désir de participer à des modes d'existence alternatifs qui sont hautement valorisés.

Lorsque les artistes mettent de l'avant qu'il y a longtemps qu'ils ont « accepté » que leur pratique ne leur rapporterait pas de revenus, que leurs motivations ne sont pas d'ordre économique ou encore que pour évoluer dans le milieu de l'art actuel, ou encore qu'il faut « faire la paix » avec le fait de connaître une précarité « non-stop », ils se trouvent aussi à justifier leur persévérance en carrière par un attachement profond aux dimensions expressives de leur travail. La persévérance en carrière se lit aussi comme un refus des artistes d'assujettir l'ensemble de leurs modes d'expression et d'existence au salariat et au capitalisme plus globalement. Nous avons vu précédemment que les économies culturelles sont aussi des économies communautaires caractérisées par des pratiques non-capitalistes et alternatives au capitalisme qui sont valorisées en même temps qu'elles agissent comme une forme de rationalisation de la précarité.

Évidemment, la majorité des artistes se trouve dans l'obligation de travailler pour subvenir à leurs besoins et pour financer une part souvent importante de leur pratique artistique. Cette majorité consent à ce à quoi réfère Cingolani comme au « temps hétéronome », c'est-à-dire à un temps consacré à des activités rémunératrices mais également assujetties à une injonction de vente (2019 : 131). Pour cet auteur, la polyactivité ne permet pas de s'émanciper totalement des modes d'exploitation capitaliste, mais elle ouvre néanmoins la voie à des manières de vivre autrement. Dans notre recherche, le « choix de la précarité » est apparu comme une forme d'activisme revendiquée par certain·e·s artistes. En persévérant dans leurs carrières précaires, ils refusent de s'engager dans des modes d'existence qu'ils perçoivent comme aliénants (par exemple, le travail de type « 9h à 5h »). Pour eux, ceux-ci ne cadrent pas avec le travail de création tel qu'il se fait et tel qu'il se vit concrètement. Par le fait même, ils refusent de contribuer à l'invisibilité de l'art et de la figure de l'artiste en tant que travailleur·se dans la société. Leur existence même constitue une forme d'activisme qui repose sur un puissant attachement identitaire à leur profession. En justifiant leur persévérance en carrière en s'appuyant sur des comparaisons avec d'autres professions marquées par la précarité, certain·e·s artistes ont aussi exprimé un sentiment de

solidarité avec d'autres catégories de travailleur·se·s précaires elleux aussi laissé·e·s de côté par les grandes institutions du monde du travail.

Pour plusieurs artistes, le capitalisme et le néolibéralisme reproduisent une conception réductrice du travail fondée sur sa valeur d'échange et non sur ses valeurs d'usage. Le travail, même abstrait, est ainsi perçu comme productif lorsqu'il produit de la valeur économique, alors que le travail concret, qui se compose des activités quotidiennes auxquelles on s'adonne, n'ouvre pas la voie à un statut et une rémunération (Cardinale et al., 2022 : 54). Ce sont aussi à ces tendances que les acteurs du milieu culturel s'opposent lorsqu'ils dénoncent la « néolibéralisation de la culture » et qu'ils la tiennent responsable de la précarité de leurs conditions de travail. Nos résultats montrent en effet comment les emplois dans le réseau des CAA sont généralement perçus comme étant faiblement rémunérés au regard des qualifications qu'ils exigent, de la nature et de l'importance du travail à réaliser, en plus de ne pas ouvrir la voie à un régime d'avantages sociaux. Alors que les artistes préfèrent généralement subventionner leur pratique artistique en occupant un ou plusieurs emplois dans le milieu culturel, leur expérience du salariat se trouve donc elle aussi marquée par la précarité. L'expérience partagée et généralisée de la précarité au sein des milieux culturels semble autant susceptible de générer des solidarités collectives que d'encourager sa normalisation.

Certain·e·s artistes ont avancé que la stabilité relève d'une « illusion » au sein du système capitaliste. Cette perspective est intéressante car, sur le plan théorique, elle nous ramène à une conceptualisation de la précarité qui dépasse le cadre de l'emploi pour plutôt renvoyer à un état existentiel qui tient compte d'autres aspects de la vie tels que l'accès à des logements abordables, à des espaces verts, à des formes d'aide sociale, au temps nécessaire pour développer et entretenir des relations significatives, etc. (Neilson et Rossiter, 2008 : 52). Nos résultats mettent en évidence la manière dont les artistes appréhendent leur précarité non seulement à partir de leur expérience personnelle sur le marché du travail, mais également à partir de ces autres dimensions de la vie en société. Pour ces artistes, la reconnaissance et l'acceptation de l'état de précarité constitue un premier pas vers l'émancipation des systèmes d'oppression portés par le capitalisme. Plutôt que de viser à se protéger de l'état de précarité en cherchant à améliorer leur position vis-à-vis des autres dans le cadre de l'exercice de leur travail, la reconnaissance du caractère ontologique de la précarité permettrait selon elleux de s'affranchir de modes d'existence fondés sur

l'individualisation des relations sociales et de se consacrer plutôt à bâtir des relations et à partager des expériences communes, à prendre soin de soi, des autres et de l'environnement, etc. La littérature critique sur le concept de précarité (Neilson et Rossiter, 2008; Vultur, 2010; Lorey, 2015; Cingolani, 2019) nous appelle à interpréter cette perspective exprimée par certain·e·s artistes comme une forme de résistance à l'individualisation des relations sociales. Ceux-ci poursuivent des objectifs et se dotent de moyens qui dévient volontairement des narratifs institutionnels préexistants et de ce qui constitue le « sens commun » au sein du monde de l'art. Dans ce contexte, il n'est donc pas surprenant que ce point de vue ait été exprimé par les artistes peu ou pas encore intégré·e·s au monde de l'art, et particulièrement par ceux qui se décrivent comme issu·e·s de réseaux underground typiques des mouvements de la contre-culture tels que l'anarchisme. Les artistes qui ont exprimé cette perspective relative à la nature ontologique de la précarité se tiennent volontairement et le plus possible à distance du monde de l'art car iels ne désirent pas s'assujettir à celui-ci ni participer à ses dynamiques d'exclusion.

Nos résultats montrent que les artistes sont quant à elleux porté·e·s à performer des idéaux de succès qu'iels estiment nécessaires à la progression de leur carrière plutôt que de se montrer vulnérables aux autres et de s'engager ouvertement dans une critique des conditions de leur vulnérabilité. Le fait que les artistes justifient ces comportements par la peur de perdre des opportunités professionnelles ou d'être mal perçu·e·s dans le monde de l'art révèle un désir de prendre part à ce système et d'y être reconnu·e·s qui est supérieur à celui de s'engager dans des activités qui leur ouvriraient la voie à un statut moins précaire. Les artistes pourraient involontairement contribuer à maintenir le statu quo en matière de précarité en mobilisant les narratifs dominants centrés sur les dimensions expressives de leur travail qui permettent de la masquer. Afin de persévérer en carrière, iels pourraient ainsi se doter d'un « système idéologique de justification de nouvelles formes d'exploitation » (Menger, 2002 : 23) typique du nouvel esprit du capitalisme (Boltanski et Chiapello, 1999). Umney rappelle par exemple que dans d'autres milieux créatifs, « communitarian inclinations may [...] have little to do with the solidification of material norms, potentially even creating another legitimizing factor for poor working conditions » (2016 :714).

5.5 L'action stratégique dans un monde de l'art ultra-compétitif : potentiel et limites

La précarité du travail d'artiste comme les trajectoires de carrière se caractérisent par leur nature relationnelle et différenciée qui explique notamment pourquoi les artistes et leurs milieux estiment qu'il est difficile de s'engager dans des voies d'amélioration du travail qui soient collectives. Sans nier les défis que posent l'organisation collective de travailleur·se·s dont la capacité à se maintenir en carrière repose en grande partie sur la singularité de leur démarche artistique et sur leur réputation, l'étude des stratégies que nous avons identifiées dans cette recherche nous porte néanmoins à constater qu'une majorité d'entre elles revêt une nature collective et s'appuie sur des réseaux qui mobilisent plusieurs artistes qui se constituent en micro-communautés.

Nos données témoignent du fait que les stratégies d'amélioration du travail développées par les artistes diffèrent en fonction de nombreux facteurs dont celui de leur logique individuelle ou collective, des objectifs qu'elles visent, des canaux mobilisés pour les atteindre, etc. La majorité d'entre elles se déploient au quotidien, de manière plus ou moins spontanée, au gré des situations où iels entrent en relation avec d'autres et en fonction des ressources auxquelles iels ont accès à ce moment précis. En d'autres mots, ces stratégies sont situationnelles. La mobilisation des théories interactionnistes (Becker, 1982; Fligstein et McAdam, 2011) nous permet d'observer concrètement comment les artistes modifient et ajustent leurs comportements en fonction de leur compréhension de ce qui se trouve en jeu, de l'interchangeabilité des points de vue des acteurs qui participent à l'interaction, ainsi que de leur capacité à exploiter les ressources et les contraintes de la situation à leur avantage. Lorsque les artistes avancent que « ça ne vaut pas la peine » de s'engager dans telle ou telle action, iels rendent explicite les processus de négociation, d'expérimentation, de calcul ou de rejet auquel iels se prêtent.

Les stratégies d'amélioration du travail des artistes s'appuient aussi sur différentes configurations de réseaux qui exigent le déploiement de compétences sociales et cognitives variables. Lorsque les artistes échangent des services, iels n'ont pas besoin de le faire à travers une instance légitime reconnue par les acteurs du champ étatique comme c'est le cas lorsqu'iels déploient des stratégies de mobilisation entourant l'accès à des espaces de travail abordables à Montréal. Dans le premier cas, iels peuvent s'appuyer sur leurs réseaux de proximité de manière presque immédiate, alors que dans le second, des efforts de consultation et de concertation avec d'autres acteurs

institutionnels doivent être déployés dans le temps afin de comprendre les règles du jeu et de pouvoir les utiliser à leur avantage. Le déploiement des compétences sociales et cognitives des acteurs dans un nouveau champ d'action stratégique implique un apprentissage et une nouvelle appropriation de ces règles de manière à pouvoir s'engager dans des interactions avec les acteurs qui interagissent dans cet autre champ.

Comme l'ont relevé plusieurs artistes, la précarité constitue un frein évident à leur propension et à leur capacité de développer des stratégies et de se mobiliser collectivement. Si les configurations de vie sont variées, la majorité des artistes doit composer avec la nécessité d'occuper plusieurs contrats ou de cumuler les emplois pour subvenir à leurs besoins, ce qui réduit le temps et l'énergie que requiert la mobilisation collective. Certains facteurs agissent en tant que freins à l'engagement politique. Les artistes ont généralement une connaissance très limitée du cadre institutionnel dans lequel se déroule leur travail. Par exemple, la majorité d'entre eux ne savait pas que le RAAV représente leurs intérêts même s'ils n'en sont pas membres ni ce que l'association peut faire pour eux à l'extérieur de leur offre de formations et de conseils juridiques. Les artistes ne semblent pas voir le RAAV comme une ressource centrale lorsqu'ils s'engagent dans des stratégies, alors que l'amélioration de leurs conditions socio-économiques constitue le cheval de bataille de l'association. Or, tout comme les CAA, les associations professionnelles répondent avant tout à leurs membres.

Alors que plusieurs artistes sont prompts à affirmer l'importance de se doter de structures représentatives qui défendent leurs intérêts collectifs⁹⁵, ils semblent davantage engagé·e·s dans une posture d'évitement vis-à-vis du RAAV que de transformation par le bas. Les coûts élevés d'adhésion au RAAV pourraient constituer un obstacle important à la mobilisation des artistes. Un autre facteur pouvant expliquer l'impopularité du RAAV auprès des communautés artistiques en art actuel a trait à leur perception que l'association représente des artistes qui ne sont pas véritablement engagé·e·s dans une pratique professionnelle. Au moment de réaliser notre recherche, l'âge moyen des membres du RAAV était d'environ 60 ans, ce qui peut expliquer en

⁹⁵ Ceci était encore affirmé en octobre 2021 lors d'une table-ronde organisée par le groupe de recherche Pratiques interartistiques et scènes contemporaines (PRint) de l'UQAM autour de la figure de l'artiste comme travailleur·se. Université du Québec à Montréal. PRint. (29 octobre 2021). Figure de l'artiste en travailleur·se. Table-ronde. Montréal (Québec).

grande partie pourquoi le profil général de ces artistes se distingue de celui des artistes que nous avons interrogé·e·s. Alors que les artistes ont identifié le manque de soutien à la progression de carrière comme un facteur de précarité, il est étonnant que ceci ne se traduise pas par une solidarité accrue avec les artistes plus âgé·e·s qui sont poussé·e·s à l'extérieur du monde de l'art à partir d'un certain stade de leur carrière.

Le chapitre suivant poursuit la discussion entamée sur les résultats de notre recherche en synthétisant les principales contributions théoriques et empiriques au champ des relations industrielles et à la pratique.

Chapitre VI : Retour sur la théorie et sur la posture de recherche

Ce dernier chapitre vise à poser les liens entre les résultats présentés dans le chapitre précédent, les approches théoriques étayées dans le chapitre II, ainsi que la problématique générale qui se trouve au chapitre III. Il poursuit la discussion de nos résultats de recherche entamée dans le chapitre précédent. L'analyse de nos résultats révèle la nécessité et la pertinence d'avoir mobilisé un cadre théorique intégré et multiniveaux dans cette recherche. Chacune des théories qui ont été utilisées nous ont permis d'éclairer notre objet d'étude, c'est-à-dire l'action stratégique déployée par les artistes dans le but d'améliorer leurs conditions de travail et les manières dont les CAA participent à ces processus.

Ce chapitre est organisé de la manière suivante. La première section synthétise les principales contributions théoriques et empiriques de notre recherche qui sont issues de la mobilisation de notre approche théorique intégrée. La deuxième section étaye les limites de notre recherche. La troisième et dernière section expose quelques pistes de réflexion sur les contributions de notre recherche au champ de la pratique, particulièrement eu égard aux acteurs du monde de l'art qui étaient visés par celle-ci.

6.1 Retour sur les théories de l'action mobilisées

Cette recherche s'est appuyée sur un cadre théorique constitué de trois théories contemporaines de l'action : la théorie des mondes de l'art de H. S. Becker (1982), la théorie du champ de la production culturelle de P. Bourdieu (1993) et la théorie des champs d'action stratégique de Fligstein et McAdam (2011). Quels constats pouvons-nous tirer des résultats de notre recherche au regard de ces trois théories ? Nous effectuons un retour sur celles-ci en abordant les principales contributions de notre recherche.

6.1.1 La délimitation des frontières du champ au prisme des rapports de pouvoir entre les acteurs

Notre recherche participe à affiner notre compréhension des mécanismes qui contribuent à la délimitation des frontières du champ, et plus particulièrement des rapports de pouvoir entre les acteurs. Les théories du champ que nous avons retenues (Bourdieu, 1993; Fligstein et McAdam, 2011) nous ont permis de comprendre comment l'encastrement du champ culturel dans le champ étatique produit à la fois de la précarité et des ressources pour les artistes. Le chapitre précédent a mis en évidence que le contexte institutionnel influence sans pour autant déterminer les priorités stratégiques portées par les institutions du monde de l'art. Les régulations formelles, et notamment la loi S-32.01 et le système de financement public, structurent les systèmes de distribution des ressources et des inégalités et institutionnalisent des normes qui avantagent certain·e·s au détriment des autres. L'engagement sociohistorique de l'État à soutenir les arts et la culture s'est en effet traduit par le développement d'une économie morale où l'on reconnaît et cherche à protéger la valeur du travail artistique et le statut de certain·e·s artistes⁹⁶ en tant que créateur·trice·s de biens publics. L'accès à ce système repose lui-même sur la reconnaissance du statut professionnel de l'artiste établi par les lois sur le statut de l'artiste. En ce sens, l'État protège *et* insécure à la fois les artistes professionnel·le·s intégré·e·s en arts visuels. Comme le souligne Lorey:

Precarity can therefore be understood as a functional effect arising from the political and legal regulations that are specifically supposed to protect against general, existential precariousness. From this perspective, domination means the attempt to safeguard some people from existential precariousness, while at the same time this privilege of protection is based on a differential distribution of the precarity of all those who are perceived as other and considered less worthy of protection (2015: 38).

Ces processus déterminent dans une importante mesure la structure du champ culturel et nous aident à en délimiter les frontières. Ils définissent les critères qui permettent d'établir les relations objectives au sein du champ en ouvrant la voie à l'obtention de capital économique et symbolique (Bourdieu, 1993). Les conseils des arts participent à définir qui peut prendre part au monde de l'art

⁹⁶ Ces dynamiques revêtent une dimension raciale. Comme le souligne Fantone, « early state patronage of the arts, through the establishment of the institution of the Canada Council for the Arts, highlight a politics of arts funding that was concerned with elite discourses on aesthetic, cultural and social values. Early state funding of the arts produced practices of imagining, shaping, and narrating fledgling Canadian nation as white, modern and European » (2011: 63).

actuel à titre d'artiste professionnel·le et d'organisme culturel, sous quelles conditions et pendant combien de temps. À l'instar des constats de Goldstone et d'Useem (2012), notre recherche insiste sur l'importance de tenir compte des unités étatiques de gouvernance car elles ont un effet très important sur la stabilité et le changement dans les champs d'action stratégique. La nature et le degré de leur influence sur le champ culturel varie en fonction de différents facteurs dont les orientations stratégiques de l'État et la taille de leur budget. Cependant, le fonctionnement interne des conseils des arts, leur proximité avec les communautés artistiques, ainsi que les modes de décision par comités de pairs les positionnent comme des institutions à l'intérieur desquelles des actes de critique et de contestation opérés par les artistes peuvent survenir. Bien que cela ne constitue pas l'objet de cette recherche, les conseils des arts représentent eux aussi des champs d'action stratégique où des acteurs dominés et dominants tentent d'améliorer leurs positions en déployant différentes stratégies.

Comme l'ont souligné les participant·e·s à cette recherche, l'obtention de financement public dépend de facteurs variés incluant leur capacité à demeurer « pertinent·e·s » au regard des transformations du monde de l'art et de ses tendances. Ces dynamiques influencent l'action stratégique menée par les artistes car elles façonnent les critères qui leur permettent de maximiser leurs chances d'améliorer leurs positions dans le champ. Au regard de la théorie de Bourdieu (1993), notre recherche met en évidence que deux facteurs ont couramment un effet particulièrement important sur les positions objectives occupées par les artistes : leur degré d'intégration au monde de l'art et leur appartenance à un ou plusieurs groupes traditionnellement marginalisés. Au regard de la précarité des conditions socio-économiques qui a été soulignée par les artistes, notre recherche montre que ceux qui ont fait le choix de s'engager dans un parcours alternatif réussissent mieux que les autres sur le plan économique. Iels semblent également arriver plus facilement à se maintenir dans des carrières où la pratique artistique occupe un rôle de premier plan, contrairement aux artistes intégré·e·s qui doivent généralement se tourner vers d'autres métiers pour subvenir à leurs besoins, notamment dans le milieu de l'enseignement supérieur. Ce constat s'éloigne de ce que la théorie de Bourdieu (1993) met en évidence vis-à-vis des transactions entre le capital économique et le capital symbolique. En effet, la décision de ces artistes de s'engager dans des parcours professionnels plus entrepreneuriaux ne se traduit pas nécessairement par une perte significative de capital symbolique. Cela dépend de plusieurs facteurs, incluant la

prédisposition des artistes intégré·e·s à valoriser d'autres configurations de carrière que le parcours typique. Comme nos données le mettent en évidence, cette prédisposition se transforme au fil du temps alors que ces artistes font une expérience prolongée de la précarité et qu'ils en viennent à prendre une certaine distance vis-à-vis des normes et des conventions du milieu. Certain·e·s en viennent par ailleurs à expérimenter de nouvelles actions stratégiques tournées vers le marché, telle que la stratégie de découvrabilité identifiée dans cette recherche le met en évidence.

Notre analyse des systèmes de distribution des ressources et des inégalités montre aussi que l'appartenance à un ou plusieurs groupes traditionnellement marginalisés a un effet sur la structure du champ et sur les positions occupées par les acteurs. Comme les deux chapitres précédents l'ont mis en évidence, différents facteurs ont contribué à ce que l'équité, la diversité et l'inclusion constituent l'une des priorités des conseils des arts et d'autres institutions culturelles : l'adoption de certaines lois comme la *Loi sur l'équité en matière d'emploi* (L.C. 1995, ch. 444) (Robertson, 2006) et la *Loi sur le multiculturalisme canadien* (L.R.C. 1988, ch. 31) (Fatona, 2011), la résurgence du mouvement social Black Lives Matter, etc. Les orientations stratégiques des institutions culturelles ont un impact sur la structure du champ en ce qu'elles tendent à équilibrer la distribution des ressources et du pouvoir au sein du champ culturel en fonction des valeurs et des principes sur lesquels se fondent leurs missions. Dans le contexte où ces ressources sont fortement limitées, leur allocation à certain·e·s se fait naturellement au détriment des autres. Les réseaux artistiques apparaissent donc segmentés sur la base de plusieurs facteurs, incluant les facteurs identitaires tels que le genre et la race.

Sur le plan théorique, ces constats appellent à une déconstruction des grandes catégories analytiques souvent employées dans l'étude du travail culturel, et notamment la « classe créative » (Florida, 2002) ou encore le « précarariat créatif » (De Peuter, 2014). Ceci rejoint Vultur (2019) et Campbell (2018) qui encouragent la création et la mobilisation de nouveaux outils heuristiques qui nous permettent de rendre compte de la pluralité des expériences et des réalités à l'intérieur d'une même catégorie analytique de travailleur·se·s précaires. Comme le mentionnent Tapia et Lee (2021), les champs disciplinaires qui se rapportent à l'étude du travail échouent trop souvent à prendre en compte les manières dont le racisme, le sexisme et les autres systèmes d'oppression façonnent et gouvernent les marchés du travail et de l'emploi. À cet égard, nos résultats

s'inscrivent dans la continuité des travaux qui soulignent la persistance de formes de discrimination dans les secteurs créatifs (Conor et al., 2015; Coles et al., 2018; Campbell, 2021).

Sur le plan de la délimitation des frontières du champ et de la compréhension de ces dynamiques sous-jacentes, la mobilisation de la théorie des champs d'action stratégique de Fligstein et McAdam (2011) nous permet également de dépasser la conceptualisation bourdieusienne du champ de la production culturelle comme celle d'un champ autonome, régi par ses propres lois (Bourdieu, 1993; 1998). Au contraire, la structure du monde de l'art, ses réseaux et ses conventions, sont apparus façonnés par les interactions de l'ensemble des acteurs qui participent à sa régulation. L'État n'est évidemment pas la seule institution à influencer les hiérarchies artistiques que l'on observe dans le champ culturel et les positions occupées par les acteurs. Lorsque les artistes mentionnent qu'il y a une récurrence dans les thèmes des pratiques artistiques qui sont financées ou exposées, ou encore que l'art « avec un grand A » est façonné par les intérêts partagés par les acteurs qui constituent la coalition d'acteurs dominants (universités, CAA, conseils des arts, etc.), ils soulignent le pouvoir que détiennent ces institutions dans le monde de l'art vis-à-vis des acteurs qui sont à la marge de celles-ci. Leurs interactions contribuent également à reconfigurer les réseaux de coopération au sein du monde de l'art.

6.1.2 Les réseaux de coopération en contexte de précarité et la contrainte

Sur le plan de la conceptualisation des réseaux de coopération sur lesquels se fondent les mondes de l'art, notre recherche montre que la précarité contribue à une reconfiguration des réseaux et des logiques qui les animent. Le manque de ressources appelle les intervenant-e-s qui participent à ces réseaux à devoir parfois coopérer sous le mode de la contrainte tout comme il génère la multiplication des rôles qui sont investis par chacun-e-s de ceux-ci. Les approches interactionnistes (Becker, 1982; Fligstein et McAdam (2011) nous ont permis d'analyser comment les acteurs, lesquels occupent des positions différentes au sein du monde de l'art, poursuivent des objectifs qui leur sont propres et orientent leurs actions vis-à-vis des autres en fonction de leur cadrage des situations dans lesquelles ils se trouvent et de leurs valeurs, en s'appuyant sur des conventions collectivement reproduites. Les artistes s'engagent dans toutes sortes de réseaux au fil de leur carrière en fonction des situations qui se présentent à eux, des ressources auxquelles

iels ont accès, ainsi que des désirs qui les animent à ce moment. La création de réseaux peut tantôt permettre à certain·e·s de maximiser leurs chances de se faire connaître dans le milieu, et à d'autres de se tenir à l'affût des opportunités professionnelles, de se sentir inclus·es dans un tissu social, de générer des formes de soutien à des pairs en situation de besoin, d'accéder et de partager des ressources et de l'information utiles, etc. Dans un monde où les perspectives de mobilité économique liées à l'exercice de la profession sont faibles et où il existe une norme importante de « contribution à la communauté », la stratégie de création de réseaux revêt une valeur différente selon la situation dans laquelle elle est déployée et selon les objectifs qu'elle vise.

Notre recherche contribue à l'étude des réseaux artistiques de coopération tels que conceptualisés par Becker (1982) de deux manières. Premièrement, elle révèle comment les modes d'organisation de la vie artistique à Montréal reposent sur des dynamiques de pouvoir qui génèrent des formes de coopération contrainte entre les artistes et les autres intervenant·e·s dans le monde de l'art. Chez Becker (1982), les réseaux de coopération sont abordés à partir des interdépendances entre les différentes catégories de personnel qui concourent à la production des œuvres d'art. Les réseaux de coopération internes à chacune de ces catégories, et notamment celle des artistes, ne font cependant pas l'objet d'un traitement exhaustif dans son analyse des mondes de l'art. Dans la théorie de Becker (1982), les artistes qui ne sont pas impliqué·e·s directement dans l'acte de création revêtent une fonction différente d'intervenant·e·s au sein des réseaux de coopération. Or, nos résultats montrent que les artistes sont souvent appelé·e·s à coopérer entre eux lors des périodes d'idéation et/ou de production et que c'est précisément en leur qualité d'artiste qu'ils le font. Bien que plusieurs artistes aient exprimé une préférence pour réaliser la majeure partie de leur travail seul·e·s, iels reconnaissent qu'apprendre une nouvelle technique ou acquérir de nouvelles compétences par soi-même peut parfois s'avérer trop coûteux en termes de temps ou encore trop risqué sur le plan économique. La réalisation de certains projets artistiques nécessite parfois des habiletés très spécifiques, du temps qui vient à manquer, ou encore l'accès à un matériel rare ou coûteux, ce qui force là aussi les artistes à coopérer entre eux. Les besoins que les artistes cherchent à combler en coopérant avec d'autres sont révélateurs de dynamiques de pouvoir au sein du champ.

Le caractère contraint de la coopération entre les acteurs du monde de l'art se trouve exacerbé par des facteurs exogènes, et notamment par les changements dans les orientations stratégiques des

conseils des arts qui les financent. Comme nous le montrons dans les deux chapitres précédents, la nécessité d'accéder au soutien financier de l'État contraint dans une certaine mesure les CAA à se gouverner eux-mêmes de manière à satisfaire ses orientations stratégiques. Selon les artistes, l'interprétation de ces critères demeure contingente aux tendances du moment qui ajoutent d'autres incertitudes quant à leur capacité à obtenir des ressources économiques et symboliques sur le long terme. L'adaptation contrainte des pratiques artistiques à celles-ci se trouve ainsi marquée par des tensions qui renvoient à l'intégrité des artistes et à leur désir de produire un corpus d'œuvres sans compromis. Ceci explique que certain·e·s artistes considèrent peu probable, voire parfois même peu souhaitable, d'obtenir des bourses tout au long de leur carrière.

Avec l'augmentation des programmes de financement tournés vers le soutien aux projets numériques, plusieurs artistes se trouvent contraint·e·s de coopérer avec des personnes qui détiennent des connaissances se rapportant à cette sphère s'ils désirent maximiser leurs chances d'obtenir ces ressources. Ces dynamiques illustrent bien comment les réseaux de coopération remplissent une fonction stratégique « d'apprentissage mutuel » dans des situations variables (Menger, 2009). Pour Menger (2009), la concurrence et l'incertitude qui gouvernent le travail artistique encouragent la création de réseaux de coopération où se déploient des expériences formatrices essentielles à la progression de carrière des artistes. Par celles-ci, les artistes apprennent à identifier qui sont les personnes en qui ils ont confiance, avec lesquelles ils préfèrent travailler ou encore celles avec qui il apparaît stratégique de s'allier. Nos résultats montrent que la précarité affecte la logique des chaînes de coopération et relève parfois davantage d'un « faire avec » que d'un « faire ensemble » (Bense et Hammou, 2014). En effet, l'expression « working alone together » employée par Spinuzzi (2012) dans le contexte du *co-working* pourrait également s'appliquer à de nombreuses configurations de réseaux de coopération au sein d'un monde de l'art ultra-compétitif.

L'emploi d'une approche relationnelle nous a permis d'observer que dans le milieu montréalais, la proximité relationnelle et les affinités entre les artistes apparaissent des facteurs plus déterminants dans la constitution des réseaux de coopération que les motivations de nature instrumentale liées à progression de carrière. Les pratiques de coopération s'inscrivent souvent dans le cadre de relations marquées par la réciprocité où s'opère une reconnaissance interindividuelle des compétences et des talents. Elles se développent le plus souvent entre des

personnes qui se considèrent comme des ami·e·s ou entre des connaissances qui développent à plus ou moins long terme des collaborations récurrentes. Alors qu'une part importante des artistes estiment que leur travail n'est pas suffisamment valorisé dans la société, ces relations de coopération leur procurent des formes de validation qui leur permettent de persévérer en carrière en dépit des hauts niveaux de précarité qu'ils rencontrent. Si certains réseaux naissent du déploiement de stratégies visant à créer des associations entre des artistes dont les réputations sont déjà relativement bien établies dans le milieu à la manière du processus « d'appariement sélectif » décrit par Menger (2009), cela ne semble pas constituer la forme de réseau dominante dans le monde de l'art que nous avons étudié. Nos résultats suggèrent que ceci pourrait être attribué au fait que les artistes perçoivent assez rapidement que leurs perspectives de mobilité économique et symbolique au sein du champ sont limitées.

Certains CAA offrent des réponses collectives à l'enjeu de la coopération contrainte et à la précarité des artistes en mutualisant leurs ressources et en multipliant leurs fonctions. Ils incarnent de la sorte des lieux facilitateurs où des réseaux de coopération plus ou moins denses et récurrents peuvent émerger. Ces CAA nous permettent d'étudier les interconnexions qui sous-tendent le travail artistique au niveau de ses processus économiques (recherche, production, diffusion, promotion, etc.). Par exemple, le fait que plusieurs CAA spécialisés dans les activités de production cherchent à se doter de micro-espaces de diffusion ou encore à intégrer des activités de recherche témoigne d'une reconfiguration des réseaux de coopération tels qu'initialement théorisés par Becker (1982). Les CAA qui offrent également des ateliers de travail supervisés par des technicien·ne·s ainsi que des programmes de résidence à l'étranger s'inscrivent dans cette même tendance.

Au sein de ces réseaux, ce ne sont pas uniquement les individus qui assument des rôles interchangeables, mais également les institutions qui prennent en charge des besoins hétérogènes. Les impacts de ces transformations sur la précarité des artistes sont pluriels. Si certains centres disposent des ressources nécessaires pour former adéquatement son personnel à la prise en charge de davantage de besoins ou encore pour procéder à l'embauche de nouvelles personnes qualifiées pour le faire, nos résultats mettent en évidence que ce n'est pas le cas de tous. Pour d'autres, ces transformations peuvent se traduire par une augmentation de la charge de travail et du niveau de stress chez les membres du personnel et par leur faible maîtrise des nouvelles fonctions qui doivent

être assumées. Pour certain·e·s artistes, les CAA s'engagent parfois dans le développement de nouveaux projets sans disposer des ressources et des compétences nécessaires pour le faire, ce qui est susceptible de contribuer, selon leurs mots, à leur « médiocrité ». Dans le contexte où l'on observe une augmentation de la compétition inter-organisationnelle pour les subventions, les CAA peuvent aussi se sentir contraints de le faire afin de maximiser leurs chances d'obtenir du financement.

Dans un deuxième temps, notre recherche contribue à l'étude des réseaux de coopération en révélant leur encastrement dans un ensemble de relations sociales caractérisées par de multiples interconnexions entre les sphères du travail et du non-travail, du travail rémunéré et invisible, des processus économiques comme la production, la diffusion ou encore la promotion, et entre les temporalités diverses afférentes à chacune de ces interconnexions. En abordant les réseaux de coopération du monde de l'art (Becker, 1982) comme étant encastrés dans l'organisation sociale et totale du travail (Glucksmann, 1995), nous nous sommes intéressé·e·s au sens qui est produit par les artistes vis-à-vis de leur travail et de ses facteurs de précarité. Ceci nous a permis de mieux cerner les nombreuses tensions qui lui sont afférentes et de comprendre pourquoi certaines de ses composantes dites précaires peuvent parfois être perçues positivement par les artistes. L'analyse des interconnexions variées qui caractérisent le travail artistique, ainsi que du sens que les artistes leur attribuent, nous permet de porter un nouveau regard sur les pratiques informelles telles que les échanges de services, le bénévolat, les normes instituées en matière de comportements au travail, etc.

Dans certains cas, et notamment chez les CAA dont les mandats sont tournés vers la justice sociale, ces pratiques peuvent en effet préfigurer une amélioration des conditions de travail qu'ils offrent aux artistes. Si nos résultats montrent combien le travail gratuit et la surcharge de travail dans les CAA sont susceptibles de générer de la précarité et des mécanismes d'exclusion, les pratiques informelles qu'on y observe peuvent aussi être valorisées par les artistes en tant que moteurs de partage, de collaboration et d'aide mutuelle. Elles sont révélatrices des conditions dans lesquelles les artistes aimeraient réaliser leur travail. Au regard de notre objet de recherche, la prise en compte du régime des désirs et des affects qui anime les artistes lorsqu'ils s'engagent dans l'action constitue une autre contribution. Comme le rappelle Lordon, Bourdieu comme Marx ont reconnu

le prolongement des structures objectives en structures subjectives, qui elles s'expriment sous la forme d'un imaginaire collectif ou, dit autrement, d'un régime de désirs et d'affects (2010 : 73).

6.1.3 La place des désirs et des affects des acteurs en contexte de précarité du travail

Notre recherche a la particularité de souligner le rôle central qu'occupent les désirs et les affects des acteurs dans leur habitus et dans le développement de leurs stratégies. Ceci est dû au fait qu'ils influencent leurs prédispositions (Lordon, 2010). Bien que ces prédispositions ne soient pas immuables, elles conditionnent dans une certaine mesure l'action des acteurs qui s'activent dès lors à poursuivre leurs désirs. C'est ce à quoi Lordon réfère lorsqu'il traite de la « constitution ontologiquement désirante et active de chaque être » (2010 : 18). Pour Bourdieu (1996), le travail se caractérise ainsi par une « double vérité », soit la « conjonction-séparation » d'une vérité objective liée à la position occupée par l'agent·e qui est exprimée en termes de rapports de domination, et d'une vérité subjective faite « du rapport phénoménologiquement vécu des agents à leur activité [salariée] » (Lordon, 2013 : 49). Pour Lordon (2013), dont les travaux prônent l'articulation de la philosophie aux sciences sociales, cette vérité subjective à laquelle réfère Bourdieu (1996) est faite de désirs et d'affects. Il souligne comment ces concepts enrichissent la sociologie de l'action bourdieusienne « du côté des individus », notamment (1) en faisant de l'énergie du désir la force motrice fondamentale des comportements individuels et en (2) positionnant les affects comme « les causes de première instance qui décident des orientations de cette énergie et font se mouvoir l'individu dans telle direction plutôt que telle autre » (Lordon, 2013 : 52). En nous intéressant aux rapports de pouvoir dans le champ culturel, nous avons pu expliciter comment la coalition dominante dans le champ culturel participe à reproduire des dispositions spécifiques chez les artistes qui amènent une part importante d'entre eux à s'engager dans le parcours typique et à consentir à jouer le jeu selon ses règles. Ces dispositions constitutives de l'habitus des artistes ne sont cependant pas immuables.

Alors que les artistes se perçoivent à partir de rôles de professionnel·le, d'entrepreneur·se ou de membre d'une communauté au fil de leur carrière (Menger, 2001), notre recherche montre comment cette alternance résulte des systèmes de distribution de la précarité dans le monde de l'art, mais également de leurs désirs et de leurs actions stratégiques. Ceci explique qu'en dépit d'un appel à la vocation partagé par une majorité d'artistes et de leurs positions objectives dans le

champ, les configurations de carrière auxquelles iels aspirent lorsqu’iels s’engagent dans leur métier sont extrêmement hétérogènes et se transforment au fil du temps. Certain·e·s désirent avoir une carrière à l’international et vont y faire leurs études, d’autres veulent exposer le moins possible leurs idées et leur pratique aux forces institutionnelles, alors que d’autres encore préfèrent jumeler une pratique locale à l’enseignement universitaire. Ceci explique aussi pourquoi des artistes intégré·e·s ou en voie d’intégration peuvent choisir de quitter le monde de l’art et « de partir leurs propres affaires », troquant pour ainsi dire une hétéronomie pour une autre. Comme nous l’avons mis en évidence dans le chapitre précédent, notre recherche montre que la norme de « contribution à la communauté » génère des dispositions spécifiques ou des « passions convenables » chez les artistes (Bourdieu, 1993; Bantigny, 2021). Celles-ci reflètent l’habitus des artistes et elles influencent plus fortement les stratégies d’amélioration du travail de ceux qui sont intégré·e·s. Nos résultats montrent par exemple que ces artistes tiennent compte des dimensions morales qui se rattachent à leur travail et à ses dimensions stratégiques, elleux qui estiment devoir à la fois démontrer à leurs pairs que l’art constitue leur « priorité numéro un », tout en s’assurant de ne pas être perçu·e·s comme des usurpateur·trice·s de ressources rares.

Les résultats de notre recherche montrent comment l’expérience prolongée de la précarité par les artistes intégré·e·s est susceptible de générer de nouveaux désirs et affects qui vont les amener à s’orienter vers d’autres champs d’action. Autrement dit, l’effet du temps joue un rôle très important dans l’étude de la précarité et de l’action stratégique des artistes et de leurs collectifs. Plusieurs artistes ont exprimé le désir de permettre aux membres de leur communauté de se faire voir, de vendre des œuvres à l’extérieur du réseau des galeries commerciales à des prix plus accessibles, de sentir que leur travail est apprécié et valorisé dans la société, etc. Ce désir a subséquemment motivé le développement de stratégies d’amélioration du travail qui visent ces objectifs. D’autres encore ont exprimé le désir de voir émerger dans le monde artistique de nouveaux modèles organisationnels pour le profit mais qui s’inscrivent dans le cadre de l’économie solidaire, de manière à permettre aux artistes d’accéder à de meilleures conditions de travail. Ces dynamiques permettent d’expliquer les changements de stratégies qui sont privilégiées par les artistes au fil de leur carrière. Lorsque les artistes n’acceptent pas ou plus de se plier aux règles du monde de l’art subventionné ou encore lorsque leurs opportunités professionnelles au sein de celui-ci se tarissent, on observe alors des changements importants au niveau de leurs discours et de leurs actions, ainsi qu’une transformation de leurs trajectoires de carrière. Lorsque cela se produit, les artistes peuvent

par exemple quitter le champ culturel, bien que notre terrain révèle qu’iels s’engagent plutôt dans le développement de stratégies d’amélioration du travail qui mettent à l’épreuve ou encore qui négocient les normes du champ culturel. En tant que collectifs par et pour les artistes, les CAA peuvent parfois constituer des alliés importants dans la transformation de ces normes.

6.1.4 Le précarité et l’activisme artistique

Notre recherche montre qu’une majorité d’artistes ne perçoivent pas leur précarité comme une fatalité, mais bien comme le produit de systèmes d’oppression reproduits par le champ culturel et par son fort encastrément dans le champ étatique. Leur action stratégique permet d’induire des changements au sein des systèmes de distribution des ressources et des inégalités et parfois d’améliorer leur situation au sein du champ. Si la précarité leur apparaît sous la forme d’un état d’incertitude constant, les sources et les degrés de précarité qu’iels sont sujet·te·s à rencontrer varient en fonction du stade de leur carrière, de facteurs identitaires, etc. D’autres encore accèdent à des formes de soutien et de protection à travers les emplois qu’iels occupent à l’extérieur du monde de l’art, ce qui leur permet de pouvoir se maintenir dans leur carrière artistique, de se projeter dans l’avenir, etc. Les situations personnelles des artistes sont hautement hétérogènes et influencent leurs discours sur la précarité tout comme les stratégies qu’iels vont développer pour améliorer leurs conditions de travail.

La théorie des mondes de l’art de Becker (1982) et la théorie des champs d’action stratégique de Fligstein et McAdam (2011), qui puisent toutes deux dans l’héritage de la sociologie interactionniste, nous permettent de souligner la contingence des registres d’action stratégique des acteurs à la situation dans laquelle ils se trouvent, ainsi qu’à la position qu’ils occupent respectivement dans le champ à un moment précis. Les artistes et les autres acteurs du monde de l’art, incluant les CAA, ne font pas que subir passivement une précarité qu’iels perçoivent essentiellement sous la forme d’un état d’incertitude naturel, voire ordinaire. À travers les actions qu’iels mènent, iels la combattent autant qu’iels peuvent aussi la reproduire. Grâce à la mobilisation d’un cadre d’analyse multiniveaux, notre recherche identifie comme principales limites à l’amélioration significative et durable de leurs conditions de travail le caractère éphémère d’une part importante de ces stratégies, leur faible portée, ainsi que leur déploiement en-dehors des principaux canaux institutionnels traditionnellement prévus à cet effet, et notamment du cadre

institué par la loi S-32.01. L'amélioration du travail artistique pose plusieurs défis qui ont trait non seulement à l'accès à certaines ressources, mais également aux tensions qui caractérisent les valeurs portées par les artistes. En effet, les stratégies qui mobilisent des canaux institutionnels exigent des artistes des compromis qu'ils perçoivent souvent comme des menaces à une liberté constitutive de leur identité professionnelle.

Les artistes qui vivent une précarité importante ancrent presque systématiquement leurs discours sur de plus vastes énoncés politiques portant sur le salariat et le capitalisme. Certain·e·s voient dans leur persévérance en carrière un mode de résistance à ces systèmes d'oppression, d'autres considèrent que le monde de l'art reproduit leur logique et préfèrent se saisir ponctuellement de ces ressources tout en évitant le plus possible d'y participer, d'autres encore cherchent activement à transformer les règles du jeu à l'intérieur même du monde de l'art. Ces différentes voies privilégiées expriment non seulement des perspectives variées sur la nature et sur les sources de la précarité, mais également sur les voies à privilégier. En fonction de la situation en question, les artistes vont se prêter à un calcul qui leur permet de voir s'il vaut la peine d'investir leurs énergies dans une stratégie ou une autre, et si oui, comment ils vont le faire. Tout en reconnaissant que le monde de l'art subventionné et les CAA reproduisent dans une certaine mesure les principes idéologiques typiques du paradigme de l'art pour l'art, nos résultats indiquent en effet que cela ne se fait pas au détriment d'une réflexion critique portant sur la précarité des conditions matérielles qui sont essentielles à la production artistique. La posture des artistes que nous avons interrogé·e·s se caractérise ainsi par un important pragmatisme vis-à-vis de leur capacité à se maintenir en carrière, y compris chez ceux qui sont fortement intégré·e·s au monde de l'art. Si la réussite symbolique leur importe énormément, celle-ci est vue comme étant indissociable de leur accès à des conditions matérielles suffisantes pour réaliser des œuvres pertinentes et ambitieuses tout en leur assurant un certain bien-être.

Notre recherche souligne que la forte valorisation, par les artistes, des valeurs de liberté et de singularité est cependant sujette à orienter leurs actions vers des stratégies éphémères et horizontales qui ont peu de chance d'améliorer significativement et durablement leurs conditions de travail d'un nombre important d'entre elleux. Leur attachement à ces valeurs les amène parfois à voir dans la mobilisation de canaux institutionnels des freins à l'exercice de leur liberté et à l'affirmation de leur individualité. Dans le contexte marqué par un fort déséquilibre du pouvoir en

faveur de l'État, la compétence sociale des artistes et des CAA, conceptualisée comme leur capacité à se mettre à la place des autres et à induire des formes de coopération dans le cadre de leurs interactions, rend l'amélioration de leurs positions conditionnelle à ce qui est parfois perçu comme un reniement de ces valeurs. Pour McRobbie (2015), c'est justement la tendance des artistes à agir en fonction de leurs seuls intérêts personnels qui constitue le principal obstacle à la re-collectivisation des relations sociales. Comme le souligne Lorey, « practices of self-empowerment do not automatically have an emancipatory effect but are instead to be understood in a governmental perspective as thoroughly ambivalent. They can signify modes of self-government that represent a conformist self-development, a conformist self-determination enabling extraordinary governability » (2015: 40). Les valeurs d'autonomie, de liberté et d'auto-détermination ne seront jamais des moteurs de transformation sociale en elles-mêmes. Pour qu'elles le deviennent, elles doivent à la fois être partagées par un groupe et mobilisées dans l'action. Si le déploiement des stratégies qui ont été relevées dans cette recherche peut induire des changements qui sont vécus positivement par les artistes, le fait que celles-ci s'appuient majoritairement sur des mécanismes informels et qu'elles se déploient généralement dans le périmètre étroit du champ culturel limitent les possibilités qu'elles se traduisent par des améliorations concrètes et durables aux conditions de travail des artistes (Umney, 2016).

Le potentiel des stratégies d'amélioration du travail semble croître avec leur institutionnalisation, telles que les stratégies qui relèvent d'une logique de mobilisation ou d'entraide le mettent en évidence. Ceci ne signifie aucunement que les autres stratégies qui ont été relevées dans cette recherche n'ont aucun impact ni aucun potentiel en vue de l'amélioration des conditions de travail des artistes. En dépit de leurs limites, les stratégies développées par les artistes expriment des positionnements politiques qui sont révélateurs de critiques partagées notamment vis-à-vis des rôles joués par les principales associations professionnelles de leur milieu. Il ne s'agit donc pas de minimiser l'importance des stratégies menées par les artistes qui ont été présentées dans le tableau 4. Celles-ci contribuent toutes à leur manière à générer de nouvelles ressources ou à faire avancer les réflexions sur les voies d'amélioration du travail artistique. Plusieurs d'entre elles se sont par exemple soldées par des avancées, notamment autour de la question des ateliers d'artistes et de la représentation d'artistes s'identifiant à un ou plusieurs groupes traditionnellement marginalisés au sein du champ.

Les stratégies des artistes sont également révélatrices d'énoncés politiques importants pour le champ culturel, en plus de générer des ressources essentielles au maintien en carrière des artistes et des communautés artistiques. Sur le plan de l'amélioration des conditions de travail, il apparaît crucial que les artistes et leurs collectifs accompagnent ces énoncés politiques de revendications visant leur accès à de nouveaux droits (Cingolani, 2019 : 28). En effet, « tant que les nouvelles formes de vie et de travail, qui tendent à se confondre aujourd'hui, resteront des pratiques ou des usages tacites, elles seront manipulées et absorbées par le régime dominant et détournées de leurs finalités émancipatrices au profit de mécanismes singuliers d'exploitation » (Cingolani, 2019 : 28). Comme notre recherche le souligne, les CAA et le RCAAQ peuvent aussi jouer un rôle important dans l'amélioration des conditions de travail des artistes au-delà de leur respect des normes de rémunération établies conjointement avec le RAAV. S'il est évident que leurs capacités en matière de soutien croissent avec l'élargissement de leur accès à des ressources, leur agilité leur confère une certaine latitude pour expérimenter des voies qui dépassent le cadre des obligations contractuelles. Prendre soin de ses membres en développant de nouvelles pratiques ou encore revaloriser une culture de la lenteur au niveau des modes de production artistique constituent par exemple des actions concrètes qui tranchent radicalement avec la logique d'hyper-productivité décriée par les artistes. En relevant une pluralité d'actions stratégiques qui ont un effet sur la précarité du travail telle qu'elle se vit par les artistes, notre recherche permet d'élargir notre compréhension des mécanismes qui favorisent l'accès des artistes à un travail décent.

L'approche théorique intégrée que nous avons mobilisée nous a permis de comprendre comment les acteurs créent des normes qui pallient les déficiences des mécanismes formels de régulation, et notamment de la loi S-32.01. À la lumière des résultats de notre recherche, il ne fait aucun doute que cette loi ne permet pas de répondre à tous les enjeux de précarité qui affectent les artistes, et ce même si elle se trouvait en tous points conforme aux revendications menées par le RAAV dans le cadre de la révision des lois sur le statut de l'artiste. La loi S-32.01 octroie des formes de protection aux artistes qui réussissent à obtenir du travail, alors que les opportunités de travail sont non seulement rares et espacées dans le temps, mais également faiblement rémunérées. De manière encore plus importante, elle ne répond pas à l'enjeu du travail invisible et non-rémunéré, à la discontinuité des engagements de travail, ainsi qu'aux difficultés des artistes à accéder à l'assurance-emploi. Le « précarité artistique » se caractérise ainsi par des spécificités qui le

distingue des catégories de travailleur·se·s précaires qui occupent un emploi à temps plein en tant que salarié·e·s et qui peuvent accéder plus aisément à une couverture sociale.

Si notre recherche montre que la loi S-32.01 se situe à l'origine de plusieurs avancées dans le monde de l'art, et notamment l'amélioration des pratiques de rémunération des artistes par leurs diffuseurs, d'autres dispositifs doivent être envisagés en complément à sa révision afin de protéger les artistes contre les aléas de la vie et les risques spécifiques inhérents à leur vie professionnelle. L'une des sources principales de précarité a bien sûr trait à l'insécurité de leurs revenus et à leur incapacité à accéder à la protection conférée par le régime d'assurance-emploi. Le revenu de base, qui constitue couramment l'une des voies les plus revendiquées par les artistes et leurs milieux⁹⁷, pourrait soulager la précarité financière des artistes, en plus de faciliter l'accès des artistes à des régimes d'assurances et de retraite en leur permettant de mieux assumer leurs cotisations. Toutefois, le revenu de base ne remet pas en question le déséquilibre qui se trouve au fondement même des relations entre les artistes et leurs diffuseurs. Ce déséquilibre des rapports de pouvoir permet aux diffuseurs de jouir du travail artistique sans être tenus responsables des conditions de travail qu'ils leur offrent et sans contribuer à la protection sociale des artistes.

Différents dispositifs institutionnels existent ou sont expérimentés à travers le monde afin d'ouvrir l'accès des artistes à des droits qui ne leur sont pas reconnus, notamment en matière de protection sociale. En France par exemple, le régime des intermittent·e·s du spectacle se caractérise par la reconnaissance d'une présomption de salariat aux artistes qui se qualifient à ce régime, ce qui leur permet d'accéder à des formes de protection contre le chômage qui sont mieux adaptées aux

⁹⁷ En juillet 2020, un mouvement politique revendiquant l'adoption d'un revenu de base pour les artistes prenait de l'ampleur au Canada. Plusieurs associations professionnelles des milieux artistiques ont exprimé publiquement leur appui à cette campagne, incluant le RAAV et le CARFAC. Les initiatives et les appels en faveur de l'adoption d'un revenu de base pour les artistes se sont multipliés depuis. En mars 2021, cinq conseils des arts municipaux à travers le Canada unissaient leurs efforts pour revendiquer un revenu de base garanti. En janvier 2022, le président du Conseil des arts de Montréal publiait une lettre où il demande un meilleur filet social pour les artistes, incluant un revenu minimum garanti.

Sandals, L. (16 juillet 2020). *Artists and Advocates Push for Universal Basic Income in Canada*. Canadian Art. Repéré à <https://canadianart.ca/news/artists-and-advocates-push-for-universal-basic-income-in-canada/>

Maillé, N. et Hopkinson, C. (25 mars 2021). *Un revenu de base garanti pour l'avenir des arts*. La Presse+. Repéré à https://plus.lapresse.ca/screens/d8ee34b5-2949-42ac-b3ec-75953c61a41f_7C_0.html

Dienderé, B. M. (21 janvier 2022). *Un droit de sécurité à tous les âges pour les artistes*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/opinion/lettres/662526/un-droit-de-securite-a-tous-les-ages-pour-les-artistes>

réalités du travail artistique qu'au Canada. Alors que le travail des artistes-auteur·trice·s (incluant les artistes en arts visuels) se trouve encadré par un second régime moins protecteur dont les critères d'éligibilité ont souvent été jugés en décalage avec les réalités des artistes ciblé·e·s (Bédard, 2014), il est possible d'observer un certain appui à la reconnaissance d'une présomption de salariat dans le milieu des arts visuels (Catin, 2020). En Europe, la coopérative d'économie solidaire Smart permet aux artistes de jumeler l'accès à une protection sociale avec la flexibilité d'un métier de nature entrepreneuriale grâce au statut d'entrepreneur·e-salarié·e. L'intérêt de ces voies alternatives se trouve notamment dans leur potentiel à créer des formes de solidarité entre les membres du projectariat (Greer et al., 2019; Umney et Symon, 2019), c'est-à-dire les individus qui travaillent par projets, voire entre toutes catégories de travailleur·se·s précaires dans le cas du salaire à vie. Ces avenues suscitent de plus en plus d'intérêt dans le monde du travail et auprès des artistes plus spécifiquement, comme en témoigne les actions menées par le syndicat S'ATTAQ qui ont été rapportées dans cette recherche.

La nature de notre objet de recherche commande un cadre d'analyse multiniveaux. Par celui-ci, nous avons été en mesure de mettre en évidence comment une part importante des stratégies développées par les artistes se déploie finalement au quotidien, de manière relativement ordinaire et dans le cadre d'actions souvent éphémères et spontanées. Ceci limite leurs possibilités d'améliorer durablement les conditions de travail des artistes. Une réorganisation de ces stratégies qui permette de les déployer au sein des institutions du milieu aurait un impact plus important, tel qu'en témoigne l'effectivité supérieure des stratégies de mobilisation et de celles qui sont plus ou moins institutionnalisées au sein des CAA.

Le tableau 5 regroupe nos contributions théoriques en fonction des trois théories que nous avons mobilisées.

Tableau 5 : Contributions théoriques et empiriques de la recherche

Théories	Contributions
<p>La théorie des mondes de l'art (Becker, 1982)</p>	<p>Raffinement du concept de « réseau de coopération » grâce à la mobilisation d'une approche relationnelle centrée sur « l'organisation totale et sociale du travail » (Glucksmann, 1995; 2005).</p> <p>Raffinement du concept de « réseau de coopération » grâce à l'étude des relations de pouvoir entre les individus et les organisations (et entre ces catégories) qui éclaire les réseaux à la lumière de nouvelles dynamiques dont la contrainte</p> <p>Raffinement du concept de « réseau de coopération » en mettant de l'avant des logiques multiples de stratification faisant intervenir des facteurs sociaux comme le genre et la race</p>
<p>La théorie du champ de la production culturelle (Bourdieu, 1993)</p>	<p>Accentuation de l'effet du temps sur les positions occupées par les acteurs et sur leurs stratégies d'amélioration du travail</p> <p>Accentuation de la place jouée par les désirs, les croyances et les valeurs des acteurs dans les interactions entre les acteurs</p>
<p>La théorie des champs d'action stratégique (Fligstein et McAdam, 2011)</p>	<p>Délimitation des frontières du champ grâce au concept « d'encastrement » et identification des positions occupées par les acteurs (individus et organisations). Importance de tenir compte des unités étatiques de gouvernance.</p> <p>La précarité apparaît comme un état relationnel reproduit par des systèmes de distribution des ressources et des inégalités</p> <p>Approfondissement des dynamiques du changement dans le champ grâce au concept de « politique préfigurative » qui permet de mieux saisir le passage de l'action entre le micro et le méso</p>

	Accentuation de la place jouée par la réputation dans la structure du champ et l'action stratégique, sans pour autant verser dans le déterminisme
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

6.2 Limites de la thèse

Notre thèse comporte certaines limites. Nous en avons identifié cinq.

Une première limite est de nature épistémologique. Si l'étude de l'activité artistique telle qu'elle se fait révèle que l'action stratégique constitue effectivement une dimension inhérente à celle-ci, le fait que les artistes ne cadrent pas nécessairement leurs stratégies d'amélioration du travail comme telles fait en sorte qu'il était parfois difficile de saisir le sens qu'ils attribuent à celles-ci. Certaines des stratégies que nous avons identifiées proviennent également d'une collecte de données basée sur l'observation non-participante, ce qui limite notre compréhension du sens que les artistes attribuent à celles-ci, des objectifs qu'ils poursuivent, des motivations qui les animent, etc.

Une seconde limite a trait au nombre de CAA à l'étude ainsi qu'à leur relative hétérogénéité. Leur taille et leurs mandats varient, tout comme leurs modes de fonctionnement et leurs politiques organisationnelles. La manière d'aborder la relation entre les questions de précarité et les motivations d'ordre communautaire au sein du réseau des CAA ne fait pas appel aux mêmes éléments d'analyse lorsqu'il s'agit de centres qui n'ont pas de structure de membres et qui n'offrent pas de services aux communautés artistiques. Ces réalités tempèrent la portée de nos résultats qui se rapportent aux schémas de représentation vis-à-vis des CAA en tant que projet moral, ainsi qu'aux formes de soutien qu'ils offrent aux artistes. D'un autre côté, cette hétérogénéité fait émerger les questionnements suivants : tous les CAA se fondent-ils toujours sur un modèle communautaire d'autogestion ? Que signifie l'autogestion aujourd'hui ? S'agit-il uniquement d'avoir une majorité d'artistes qui siègent sur un conseil d'administration de petite taille et/ou qui participent aux activités courantes de l'organisation ? Qui participe aux prises de décision, sur quoi portent ces décisions et à quelle fréquence sont-elles prises ? Les artistes ne sont pas seul-e-s à s'interroger sur ces questions. Dans une conversation avec un-e directeur-trice de CAA qui n'a pas participé à cette recherche, cette personne affirmait que le terme de « centre d'artistes autogéré »

ne s'appliquait pas aux modes de fonctionnement de son centre. Sur le plan méthodologique, nos résultats indiquent qu'il serait pertinent de procéder à la réalisation d'études de cas simples et en profondeur au sein du réseau des CAA afin de mieux capter ces dynamiques.

Une troisième limite a trait à notre approche centrée sur la subjectivité des acteurs. Les perceptions des artistes sur les CAA dans le monde de l'art actuel, leurs expériences de la précarité, ainsi que leurs trajectoires de carrière sont façonnées par un nombre très important de facteurs (âge, genre, race, situation familiale, stade de carrière, etc.). En fondant notre analyse sur les schémas de représentation, les valeurs et les identités, notre recherche a produit des connaissances qui sont par nature subjectives. Même si ce choix était conséquent avec la mobilisation d'une approche pragmatiste, il pose une certaine limite au potentiel de généralisation de cette recherche. En effet, lorsque nous décomposons notre échantillon en fonction de ces facteurs, certains profils apparaissent sous-représentés (les artistes racisé·e·s, les artistes en situation de handicap, les artistes qui ont des enfants, etc.). De plus amples recherches sur les expériences des catégories d'artistes qui rencontrent des formes spécifiques de précarité sont nécessaires.

Une quatrième limite a trait à la temporalité de notre recherche. Comme nous avons privilégié un devis méthodologique fondé sur une coupe transversale, notre recherche ne nous permettait pas de capter les variations dans les expériences biographiques d'un·e même artiste. Ceci nous aurait peut-être permis d'obtenir davantage d'informations sur l'évaluation subjective de l'effectivité des différentes stratégies d'amélioration du travail d'artiste auxquelles se prêtent les artistes au courant de leur carrière. Cette faiblesse de notre devis méthodologique était dans une certaine mesure palliée par la participation d'artistes plus âgé·e·s, mais nos résultats suggèrent que les sources et les degrés de précarité rencontrés par les artistes il y a 40 ans étaient moins nombreux qu'aujourd'hui. Ce faisant, le développement de stratégies d'amélioration du travail d'artiste était peut-être perçu comme une dimension moins centrale du travail artistique.

Finalement, une cinquième limite a trait aux catégories d'acteurs qui ont participé à celle-ci. Plus particulièrement, nous avons interrogé un seul bailleur de fonds des CAA, alors que les CAA sont financés aux trois paliers gouvernementaux. Or, il aurait été pertinent d'obtenir davantage d'informations de la part de l'ensemble des organismes subventionnaires des CAA, particulièrement au regard des conséquences de notre recherche au niveau de la pratique.

6.3 Conséquences sur la pratique et sur les acteurs

Cette thèse est susceptible d'interpeler les acteurs institutionnels du monde de l'art actuel. Plus particulièrement, les CAA, le RAAV et le RCAAQ pourront prendre connaissance de la manière dont les artistes les perçoivent, des besoins qu'ils laissent vacants auprès des communautés dont ils servent les intérêts, ainsi que des voies d'élargissement de leurs registres d'action réels. Notre recherche a par exemple montré comment certains groupes, et notamment les femmes et les artistes racisé·e·s, rencontrent des obstacles dans leur intégration et leur épanouissement au sein du monde de l'art. Ces groupes apparaissent plus précaires que d'autres, mais tou-te-s les artistes et leurs collectifs font couramment l'expérience partagée de cette précarité. La reconnaissance de ces enjeux spécifiques de précarité rencontrés par certains groupes peut être prise en compte dans le développement de voies d'amélioration du travail d'artiste qui profitent à tou-te-s. L'élargissement des publics des CAA, de manière à rendre plus inclusive composition, constitue une voie à explorer.

Les CAA constituent des lieux privilégiés grâce auxquels les artistes entrent en relation les un·e·s avec les autres. Comme notre recherche le souligne, leur potentiel à les soutenir se situe notamment au niveau de leur capacité à améliorer les conditions matérielles qu'ils offrent aux artistes et aux membres de leur personnel, ainsi qu'à favoriser l'émergence et le maintien de relations significatives qui ne se limitent pas aux dimensions instrumentales de leur travail. Pour les artistes, cela signifie de prendre le temps de s'intéresser à elleux et à leur pratique, de créer des moments d'échange de qualité, de s'assurer que les artistes retirent elleux aussi une expérience qui va au-delà d'une exposition rémunérée, de mettre en place des pratiques relationnelles et organisationnelles relevant d'une éthique de soin. Comme nous l'avons mis en évidence, certains centres sont engagés dans une démarche de réflexion et de changement vis-à-vis de leurs pratiques de travail. Plusieurs de ces centres reconnaissent leur rôle dans la reproduction de systèmes d'oppression fondés sur la race et font appel à des organismes communautaires pour former leur personnel aux pratiques anti-oppressives.

Au-delà de la nature et de la qualité des échanges, leur récurrence joue aussi un rôle important. Ceci appelle à une réflexion sur les services qu'offrent les CAA aux communautés artistiques, ainsi que sur l'identité de celles qu'ils servent prioritairement. Les artistes ont été par exemple

nombreux·ses à souligner que le manque de soutien à leur progression de carrière constitue un vecteur important de précarité et d'isolement. À l'heure actuelle, les institutions qui participent à la régulation des marchés du travail artistique concentrent leur soutien sur certaines catégories d'artistes, et plus spécifiquement sur les artistes émergent·e·s. Ceci contribue au tarissement hâtif des ressources économiques et symboliques du monde de l'art. Il semble y avoir peu d'occasions de favoriser la création et l'entretien de relations intergénérationnelles dans le milieu, ainsi que d'opportunités professionnelles variées qui soutiennent à plus long terme les artistes. On peut notamment penser à des programmes d'expositions en tournée ou encore au développement de nouveaux projets qui permettraient aux artistes d'obtenir des ressources autres que des expositions ou des résidences. Certain·e·s artistes ont mentionné que les CAA, qui ferment leurs portes plusieurs mois l'été, pourraient offrir des ateliers d'artistes durant cette période, ou encore qu'ils pourraient se consacrer davantage à la production de publications spécialisés ou encore de capsules vidéos sur les artistes sélectionné·e·s que ceux-ci pourraient réutiliser à l'avenir.

Les CAA et le RCAAQ devraient prendre acte du fait qu'une majorité d'artistes ont une perception assez limitée des formes de soutien qu'ils leur offrent. Face à ce constat, et dans le contexte où le changement organisationnel n'est pas uniquement tributaire des ressources financières des centres mais aussi de leur capacité de mobilisation, la transformation des schémas de représentation des artistes devrait constituer une de leurs priorités. Cette recherche a notamment montré que les artistes s'intéressent à de nouveaux modèles organisationnels qu'ils estiment à la fois intéressants sur le plan éthique et plus durables, ce qui appelle à une réflexion importante sur le développement organisationnel des centres. Sans nécessairement envisager une refonte totale du modèle des CAA, plusieurs voies pourraient être envisagées. Les centres qui collaborent avec des organismes communautaires dont le cadre d'action dépasse le milieu de l'art sont engagés dans les pratiques et les activités qui apparaissent aux yeux des artistes comme les plus innovantes et les plus pertinentes. La création de liens entre différents secteurs d'activités apparaît comme une voie relativement facile à privilégier pour amorcer une démarche de changement. En dépit de la forte institutionnalisation des centres et de la présence d'un réseau provincial et national (RCAAQ et ARCA), il semble y avoir peu de transmission de connaissances, d'expertise, et de collaboration à l'échelle de ces infrastructures. Si les centres qui partagent des mandats similaires ou qui servent

des communautés spécifiques collaborent déjà entre eux, la diffusion des ressources qu'ils participent à co-crée semble limitée.

Au sein d'un organisme subventionnaire qui rapporte une hausse significative des demandes de financement, certaines critiques portées aux CAA concernent leur attachement à des modes d'organisation parfois perçus comme hermétiques et dont les impacts apparaissent limités sur la société. Or, la préservation des organismes autogérés demeure plus que jamais essentielle au regard de la crise actuelle qui concerne à la fois l'entreprise, le marché du travail et de l'emploi, et l'économie plus généralement (Ferrerias et al., 2021). Comme le souligne Landemore (2021), le soutien aux entreprises démocratiques (coopératives, organismes autogérés, organismes dont la structure juridique permet un partage du pouvoir, etc.) a des retombées beaucoup plus larges pour la société. Celles-ci incluent le développement d'un goût et d'un talent pour la chose politique en-dehors du cadre de l'emploi, ainsi qu'une tendance accrue à appuyer les valeurs de transparence et de responsabilité. Or, les pressions financières que les CAA connaissent contribuent à les éloigner de leur mission historique de soutien à la prise de risque et à l'expérimentation. Si l'on veut s'assurer que les centres distribuent aussi des opportunités à des artistes de tous les horizons, incluant ceux qui sont engagé·e·s dans des parcours alternatifs au parcours-typique, il faut que les conseils des arts et les autres organismes subventionnaires montrent une ouverture à reconnaître la valeur que ceci génère pour les communautés artistiques et les collectivités.

Cette recherche est également susceptible d'interpeler le RAAV, qui suscite très peu d'intérêt de la part des artistes qui gravitent dans le réseau des CAA. S'ils sont prompt·e·s à affirmer l'importance d'avoir accès à des organismes qui représentent et qui défendent leurs intérêts auprès des instances gouvernementales, nous avons constaté que la majorité d'entre eux ne connaissent pas ou très peu le cadre institutionnel dans lequel se déroule leur travail. Dans ce contexte, la méconnaissance d'une part importante des artistes du RAAV et sa faible légitimité aux yeux des autres pourraient amener les artistes à se diriger vers d'autres structures visant la défense de leurs droits collectifs, comme par exemple le syndicat S'ATTAQ.

Finalement, au regard de la régulation du travail indépendant, l'analyse des dispositifs de reproduction de la précarité rencontrée par les artistes ouvre de nouvelles réflexions sur les voies institutionnelles d'amélioration de leurs conditions de travail. Le fait que les institutions culturelles

agissent à titre de subsidiaires de l'État complexifie les rapports de pouvoir entre le RAAV et le RCAAQ. Comme le mentionne D'Amours (dans Sirois-Rouleau, 2021), l'une des voies envisageables d'amélioration des conditions de travail des artistes réside dans la création d'un régime de protection sociale financé par les artistes et par l'État. Celui-ci serait notamment responsable de contribuer aux caisses d'assurances et de retraite lors de l'octroi de bourses et de subventions. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre I, et bien que la révision des lois sur le statut de l'artiste apparaisse pertinente, nécessaire et désirée par les milieux artistiques, il ne semble pas réaliste de s'attendre à ce qu'à elle seule, elle se traduise par une amélioration de la condition de tou-te-s les artistes professionnel-le-s en arts visuels. La loi S-32.01 s'applique à ceux qui contractent avec les diffuseurs, alors que la demande pour le travail artistique est largement inférieure à l'offre. De plus, les montants à payer aux artistes couramment établis dans le barème CARFAC – RAAV sont faibles et pratiquement systématiquement réinvestis dans des pratiques artistiques qui se caractérisent par de hauts niveaux de dépenses. Dans ce contexte, la révision de la S-32.01 devrait être envisagée en complément à d'autres voies telles que l'adoption d'un programme de revenu minimum garanti, ou encore faire l'objet de revendications différentes qui visent explicitement à ouvrir l'accès des artistes aux protections couramment conférées aux travailleur-se-s salarié-e-s par les lois québécoises et canadiennes.

Conclusion

Dans le contexte de l'exacerbation des facteurs d'incertitude qui pèsent sur les professions et les milieux artistiques, cette thèse a cherché à comprendre la manière dont les centres d'artistes autogérés (CAA) situés à Montréal participent aux stratégies d'amélioration du travail qui sont développées par les artistes en arts visuels dans le but de se maintenir en carrière. En s'inscrivant dans des courants de recherche qui s'intéressent à l'action stratégique et politique de catégories de travailleur·se·s précaires, notre thèse contribue à mettre de l'avant les multiples voies par lesquelles les artistes cherchent à améliorer leurs conditions de travail. Elle révèle également que les CAA, en tant qu'institutions communautaires animées par des valeurs d'autodétermination, revêtent un potentiel variable à répondre aux besoins directement exprimés par les communautés artistiques. Cette recherche offre plusieurs pistes de réflexion vis-à-vis de l'élargissement et de l'amélioration des formes de soutien offertes par les CAA.

Notre problématique de recherche a été construite sur la base de deux constats principaux. Le premier est que la dimension vocationnelle de l'activité artistique ne suffit pas, à elle seule, à expliquer comment les artistes arrivent à se maintenir dans des carrières marquées par une précarité plurielle. Les actions stratégiques qu'ils mettent en œuvre pour améliorer leurs conditions de travail représentent une dimension constitutive du travail artistique qui méritent à cet égard une attention particulière. Le second est qu'en dépit des hauts niveaux de précarité qui contribuent à insérer les artistes dans des relations marquées par la compétition interindividuelle, un nombre important de recherches montre que ceux-ci s'engagent dans des stratégies qui ne relèvent pas uniquement d'une logique instrumentale visant leur reconnaissance individuelle et leur progression de carrière. Plutôt, les artistes et leurs collectifs sont à l'origine du déploiement de stratégies expressives qui visent à affirmer leur autonomie vis-à-vis des structures qui exploitent leur travail, ainsi qu'à inscrire celui-ci dans la société. Ces stratégies s'appuient notamment sur des mécanismes informels de régulation qui pallient les déficiences de la régulation formelle et qui appellent à l'élargissement de nos manières d'appréhender la précarité et l'action stratégique des artistes. Au Québec et au Canada, la mise sur pied des CAA peut être interprétée comme une

stratégie expressive déployée par des collectifs d'artistes afin de se doter d'espaces communautaires qui permettent de réfléchir et de mettre en actes des manières alternatives de s'engager dans l'activité artistique. Alors que les CAA ont graduellement accédé au titre d'institutions dominantes dans le monde de l'art, la nature de leurs rapports avec les artistes a elle aussi connu des transformations. Nous nous sommes intéressé·e·s à comprendre comment leur professionnalisation croissante, la contingence de leurs registres d'action aux orientations stratégiques de l'État, ou encore le creusement du déséquilibre entre une offre de travail qui excède largement la demande, affectent les niveaux de précarité rencontrés par les artistes, leurs actions stratégiques, ainsi que les rôles qui sont joués par les CAA auprès des communautés artistiques.

Nous nous sommes appuyé·e·s dans cette recherche sur trois théories contemporaines de l'action qui s'inscrivent dans le champ de la sociologie et qui apportent chacune un éclairage différent à l'analyse de notre objet de recherche :

- La théorie des mondes de l'art de H. S. Becker (1982)
- La théorie du champ de la production culturelle de P. Bourdieu (1998)
- La théorie des champs d'action stratégique de Fligstein et McAdam (2012)

Cette intégration se justifiait par un certain nombre de considérations. Les théories de Becker (1982) et de Bourdieu (1993) constituent des théories classiques dans le champ de la sociologie de l'art et sont souvent présentées comme détenant des potentiels explicatifs complémentaires. Si Becker (1982) n'accorde que peu d'attention aux relations de pouvoir et de domination au sein des réseaux artistiques, ainsi qu'aux dispositifs qui les reproduisent, Bourdieu (1993) sous-estime quant à lui l'interdépendance des acteurs du champ et leur nécessité de coopérer. Nous avons intégré la théorie de Fligstein et McAdam (2011) pour un certain nombre de facteurs. En rejetant le surdéterminisme critiqué de l'approche bourdieusienne, nous avons voulu nous doter d'un cadre théorique et analytique qui nous permette de comprendre comment l'action stratégique des acteurs peut générer des formes de changement au sein du champ. De plus, cette théorie s'intéresse aux acteurs collectifs et aux groupes qui participent à sa régulation, ce qui la distingue de celle de Bourdieu (1993). Comme notre recherche s'intéressait à l'action stratégique des artistes et de leurs collectifs, il nous fallait donc inclure à notre cadre théorique une approche qui tienne compte des organisations et des relations de pouvoir entre elles.

Cette recherche s'est basée sur une étude de cas multiples. Quatorze CAA de Montréal y ont participé, ainsi que plusieurs dizaines d'artistes professionnel-le-s en arts visuels et autres acteurs institutionnels du milieu des arts visuels. Au total, cinquante-cinq personnes ont pris part à cette recherche.

À partir d'une approche centrée sur les perceptions des artistes, notre recherche a mis en évidence (1) les principaux enjeux contemporains qui se rapportent au travail artistique, (2) les sources de précarité afférentes à l'exercice d'une pratique professionnelle dans les arts visuels, (3) le rôle et la place qu'occupent les CAA dans le déploiement des carrières artistiques, notamment au regard (a) du parcours idéal-typique de l'artiste professionnel-le en arts visuels à Montréal, (b) de leur rôle dans l'intégration en carrière des artistes, (c) des ressources qu'ils offrent aux artistes dans le cadre de leurs activités régulières, (d) des emplois qu'ils offrent aux artistes et (e) des ressources qu'ils offrent en matière de développement de carrière. Pour conclure, nous avons présenté (4) une typologie des stratégies (13) qui sont développées par les artistes pour améliorer leurs conditions de travail de manière. Ceci nous a permis de porter un regard critique sur le soutien que les CAA leur offrent dans ces processus. Si l'hétérogénéité des mandats des centres, des activités dans lesquelles ils sont impliqués et de leurs structures de gouvernance rend l'évaluation d'un soutien moyen impossible au regard des résultats de notre recherche, nous pouvons cependant tirer des constats importants vis-à-vis de la manière dont les CAA sont engagés dans la lutte entourant l'amélioration du travail d'artiste, ainsi que des voies de soutien qu'ils laissent de côté.

Premièrement, le soutien offert par les CAA varie en fonction du rôle qu'ils assument auprès des artistes. Leur impact sur les conditions de travail des artistes semble plus important auprès des membres de leur personnel qu'auprès des artistes avec qui ils contractent en vertu de la loi S-32.01. Ceci est dû au fait que les engagements de travail relevant de la loi S-32.01 sont rares, espacés dans le temps, et que le montant des frais payés aux artistes est peu élevé au regard des dépenses qu'ils encourent pour produire leurs œuvres artistiques. Deuxièmement, leur soutien aux stratégies des artistes se limite généralement à celles qui relèvent directement de leur mandat et de leur champ d'action respectifs. Or, selon un certain nombre d'artistes et un organisme subventionnaire, la culture des CAA se caractérise comme étant plutôt hermétique et elle constitue à ce titre un frein important à l'amélioration de leurs conditions de travail. Elle participe à reproduire un certain élitisme qui cadre inconfortablement avec leur vocation communautaire

originale. Troisièmement, nos résultats montrent que réciproquement, les artistes mobilisent peu les CAA dans le développement de leurs stratégies d'amélioration du travail. À l'exception des centres dont les mandats sont tournés vers la justice sociale, les schémas de représentation des artistes vis-à-vis des CAA positionnent un nombre considérable d'entre eux comme des lieux d'exposition et non comme des espaces communautaires où l'entraide et l'aide mutuelle constituent l'une des principales fonctions. La perception relativement partagée par les artistes selon laquelle il existe un décalage croissant entre leurs besoins et les ressources offertes par les centres contribuent à leur mise à distance des CAA et au développement de relations de nature davantage instrumentale vis-à-vis d'eux.

Sur le plan théorique, notre recherche souligne la forte influence du contexte institutionnel sur la précarité, sur les ressources de pouvoir et sur les registres d'action stratégique des acteurs. L'encastrement du monde de l'art actuel dans le champ étatique influence les systèmes de distribution des ressources et des inégalités, ainsi que les hiérarchies artistiques. Dans un contexte de forte précarité du travail et d'effectivité partielle des mécanismes traditionnels de régulation des marchés du travail tels que la loi S-32.01, notre recherche souligne l'importance de porter attention aux mécanismes informels qui sont mobilisés par les artistes lorsqu'ils s'engagent dans l'action. En tenant compte de « l'organisation totale et sociale du travail » (Glucksmann, 1995; 2005), c'est-à-dire de l'ensemble complexe des relations interpersonnelles dans lequel les réseaux artistiques sont encadrés, nous avons pu constater que les artistes accordent parfois un sens positif au bénévolat, aux échanges de services, au travail de soin, etc., qui sont notamment constitutifs du travail dans les CAA. La précarité apparaît ainsi négociée par les artistes et leurs collectifs alors qu'ils mobilisent des ressources structurelles et relationnelles qui varient dans le temps et dans l'espace.

Au-delà d'une quête d'amélioration de la position qu'il occupent dans le champ, les artistes fondent leurs actions sur des désirs, des valeurs et des principes éthiques qui renvoient à leur rôle dans la société. Notre étude appelle ainsi à ancrer l'étude des réseaux artistiques et l'action stratégique des artistes dans une perspective relationnelle qui tienne davantage compte de ces dynamiques. Elle montre que les stratégies d'amélioration du travail des artistes ne sont pas que déterminées à la manière d'un habitus. L'effet du temps semble jouer un rôle particulièrement important dans la transformation des désirs que les artistes intégrés entretiennent par rapport à

leur carrière artistique, ainsi que des stratégies qu'ils mettent en œuvre. Leur expérience prolongée de la précarité au sein du monde de l'art les amène en effet souvent à se tourner vers d'autres registres d'action afin de répondre à leurs nouveaux désirs et besoins. Le manque de soutien à la progression de carrière dans le monde de l'art, en tant que facteur de précarité identifié par les artistes dans cette recherche, semble un moteur important de transformation des carrières artistiques. En comparaison, les artistes qui ont dévié du parcours typique de l'artiste professionnel·le semblent s'en tirer mieux que les artistes intégré·e·s sur le plan économique. En fonction de leur configuration de carrière, certain·e·s souffrent cependant d'un déficit de légitimité au sein des communautés intégrées qui ne les reconnaissent pas toujours comme des « vrai·e·s artistes ».

Malgré ses limites, notre thèse est susceptible d'avoir un impact important sur les artistes et sur leurs milieux. Dans le contexte où un nombre important d'artistes ont déclaré ne plus percevoir les CAA comme des projets fondés sur l'auto-détermination et l'autonomie et sont apparue·s relativement désengagé·e·s des centres, cette recherche est porteuse d'une riche information vis-à-vis des besoins exprimés par la base pour améliorer leurs conditions de travail, ainsi que des pistes qui leur apparaissent les plus intéressantes et pertinentes à mettre en œuvre. Alors que les CAA subissent d'importantes contraintes notamment financières, la mobilisation de leur base apparaît fortement dépendante de leur capacité à créer et à maintenir plus régulièrement des relations fondées sur un principe de réciprocité avec leurs membres, ainsi qu'à s'engager dans une démarche de diversification de leurs services de manière à mieux soutenir les artistes dans le déploiement de leur carrière.

Pour conclure, notre thèse ouvre la voie à des pistes de recherche futures. Dans les professions créatives et du savoir où le travail indépendant constitue la norme plutôt que l'exception, il importe de prêter une attention particulière à l'ensemble des dimensions sociales du travail, ainsi qu'au sens que les acteurs attribuent à celles-ci. En négligeant ces dynamiques, toute recherche court le risque de reproduire une conceptualisation de la précarité du travail artistique comme une fatalité qui limite l'action stratégique des acteurs, plutôt que de voir la précarité comme un régime dont les effets se trouvent aussi négociés par les acteurs du travail en fonction de leurs valeurs, de leurs désirs et de leurs référents éthiques (Cingolani, 2014; Lorey, 2015). Il ne s'agit pas ici de nier l'importance des mécanismes traditionnels de régulation qui visent à sécuriser les trajectoires de

vie des individus, mais bien de souligner comment leurs déficiences peuvent être à l'origine du développement de stratégies diversifiées qui leur sont complémentaires. Celles-ci peuvent s'appuyer sur des institutions externes au monde du travail comme la famille et la communauté et relèvent plutôt de logiques communautaires. Comme notre recherche et d'autres études l'ont souligné (Campbell, 2018; 2021), l'émergence d'une éthique du soin, caractérisée par la diffusion de pratiques fondées sur l'aide mutuelle et la réciprocité, est par exemple révélatrice des manières dont les artistes aimeraient voir leur travail se dérouler dans le monde de l'art. Elle se trouve également à l'origine de l'expérimentation de nouvelles pratiques qui permettent d'améliorer les conditions de travail des artistes dans les limites des contraintes organisationnelles des CAA. Sur ce point, la réalisation de recherches plus approfondies sur le potentiel des pratiques préfiguratives développées par les artistes et leurs collectifs au niveau de l'amélioration des conditions de travail artistique nous apparaît pertinente.

BIBLIOGRAPHIE

1. Monographies, chapitres d'ouvrages collectifs, articles scientifiques, périodiques, sites web et textes de conférence

Abbing, H (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

ACPPU. (2018). *De l'ombre à la lumière. Les expériences du personnel académique contractuel*. Repéré à https://www.caut.ca/sites/default/files/rapport_pac.pdf

Adler, M. (1985). Stardom and Talent. *The American Economic Review*, 75(1): 208-212.

Alacovska, A. (2018). Informal Creative Labour Practices: A Relational Work Perspective. *Human Relations*, 71(12): 1563-1589.

Alacovska, A. et Gill, R. (2019). De-Westernizing Creative Labour Studies : The Informality of Creative Work from an Ex-Centric Perspective. *International Journal of Cultural Studies*, 22(2): 195-212.

Alliance des arts médiatiques indépendants (AAMI). (2021). *Barèmes de diffusion de l'AAMI pour l'année 2021*. Repéré à <https://imaa.ca/source/wp-content/uploads/2019/11/IMAA-fee-sched-2020-23-with-approval-fr-2021.pdf>

Alper, N. O. et Wassal, G. H. (2006). Artists' Careers and their Labor Markets. *Handbook of the Economics of Culture*, 1, 813-864.

Arendt, H. (1961). What is Freedom ? Dans *Between Past and Future*. Paris: Gallimard.

Art+Feminism. (2021). *MBAM x Arttexte. Édit-a-thon & conférence*. Repéré à https://artandfeminism.org/edit_a_thon/mbam-x-arttexte/?lang=fr

article (2020). *Marathon de traduction & de design de ressources antiracistes*. Repéré à <https://www.articule.org/fr/evenements/traduction-collectif-ressources-antiracistes>

article (12 juin 2020). *Lettre ouverte aux centres d'artistes autogérés : Au-delà des déclarations de solidarité*. Repéré à <https://www.articule.org/fr/lettre-ouverte-centre-dartistes-audela-declarations-solidarite>

article. (2021). *Repenser les structures : une discussion sur les changements organisationnels*. Repéré à <https://www.articule.org/fr/evenements/rethinking-the-structures>

Azzaria, G. (2015). Un bilan de la loi de 1988 sur le statut de l'artiste. *Les cahiers de propriété intellectuelle*, 27(3) : 951 – 969.

Bain, A. et McLean, H. (2012). The Artistic Precariat. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, 6(1): 93-111.

Balzer, D. (29 juillet 2020). *The Persistence of Structural Racism in Canadian Cultural Institutions*. Hyperallergic. Repéré à <https://hyperallergic.com/577899/the-persistence-of-structural-racism-in-canadian-cultural-institutions/>

Banks, M. (2006). Moral Economy and Cultural Work. *Sociology*, 40(3): 455-472.

Banks, M. (2007). *The Politics of Cultural Work*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Banks, M. et O'Connor, J. (2017). Inside the Whale (And How to Get Out of There): Moving on From Two Decades of Creative Industries Research, *European Journal of Cultural Studies*, 20(6): 637-654.

Bantigny, L. (17 juillet 2021). Communisme et stratégie: discussion avec Frédéric Lordon, deuxième partie. *Spectre – C'est quoi le plan ?* [baladodiffusion]. Repéré à <https://cest-quoi-le-plan.castos.com/episodes/communisme-et-strategie-discussion-avec-frederic-lordon-deuxieme-partie>

Barbier, J.-C. (2002). A Survey of the Use of the Term Précarité in French Economics and Sociology. Centre d'études de l'emploi et du travail, No 19. Repéré en langue française à <http://ceet.cnam.fr/publications/documents-de-travail/documents-de-travail-2002-950562.kjsp?RH=1507126380703>

Barré, P. et D. Dubuc, L. (2018). *Activité et expressivité du travail d'artiste-interprète en danse contemporaine à Montréal*. Communication présentée aux 16e Journées internationales de la sociologie du travail. Paris.

Barré, P. (2019). Expressivité, inconstance et usure du travail d'artiste-interprète en danse à Montréal. *Cahiers de recherche sociologique*, n° 66 / hiver 2019 : 257 – 275.

Barré, P. (2020). Que nous apprennent les artistes sur les nouvelles figures du travail, la précarité et l'action collective ? Dans P. Jalette (dir.), *Les relations industrielles en questions*. Presses de l'Université de Montréal.

Barré, P., Bédard, P., D. Dubuc, L., MacDonald, I. avec la collaboration de Vallée, G. (2020). *La transition de carrière des artistes de la scène du Québec : Enjeux et besoins*. Montréal : École de relations industrielles, Université de Montréal.

Barré, P. et D. Dubuc, L. (2021). Lorsque le travail devient invisible. L'action publique et le travail des artistes visuels et de la scène du Québec en contexte de crise sanitaire. *Interventions économiques*, n° 66 : 1-23.

Barrière-Brunet, S. (3 juin 2020). *En culture, la diversité est la grande absente de la relance*. Voir. Repéré à <https://voir.ca/musique/2020/06/03/en-culture-la-diversite-est-la-grande-absente-de-la-relance/>

Barthes, Y., De Blic, D., Heurtin, J.-P., Lagneau, É., Lemieux, C., Linhardt, D., Moreau de Bellaing, C., Rémy, C. et Trom, D. (2013). Sociologie pragmatique: Mode d'emploi. *Politix*, (103): 175-204.

Bédard, P. (2014). *L'art en pratique. Ethos, condition et statut social des artistes en arts visuels au Québec et en Belgique francophone* (thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal). Repéré à <https://archipel.uqam.ca/7122/1/D2768.pdf>

Beck, U. (2000). The Cosmopolitan Perspective : Sociology of the Second Age of Modernity. *British Journal of Sociology*, 51(1): 79.105.

Becker, H. S. (1982). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.

Bellavance, G., Bernier, L. et Laplante, B. (2005). *Les conditions de pratique des artistes en arts visuels. Rapport d'enquête, phase 1*. Québec, rapport de recherche présenté au Regroupement des artistes en arts visuels du Québec. Repéré au http://espace.inrs.ca/2730/1/RapportRAAV_IP_GB_050126.pdf

Bellavance, G. (2011). *Le secteur des arts visuels au Canada : Synthèse et analyse critique de la documentation récente*. Québec, rapport de recherche présenté à Visual Arts Alliance / Alliance pour les arts visuels. Repéré au <https://fr.scribd.com/document/127463832/Bellavance-G-2011-Le-secteur-des-arts-visuels-au-Canada-Synthese-et-analyse-critique-de-la-documentation-recente>

Bellavance, G., Sirois, G., Paré, C. et Bao-Lavoie, A. (2014). *Innovations entrepreneuriales et pratiques émergentes dans le domaine des arts*. Québec, rapport remis au Carrefour jeunesse-emploi Montréal Centre-Ville. Repéré au <http://espace.inrs.ca/2723/1/Rapport-Carrefour-final-30%20mai.pdf>

Bellavance, G., Casemajor, N., Roberge, J., Sirois, G. et Nantel, L. (2018). Les données massives en art contemporain : Le cas d'Artfacts.Net. *Communication & organisation*, (54) : 81-91.

Benghozi, J.-P. (1990). Becker, Howard S., *Les mondes de l'art* [compte-rendu]. *Revue française de sociologie*, 31(1) : 133-139.

Benhamou, F. (2003). *L'économie de la culture*. Paris: La Découverte.

Benjamin, W. (1935/2003). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductivité technique*. Paris : Éditions Allia.

Bense Ferreira Alves C. (2006). *Précarité en échange. Enquête sur l'implication au travail*. Paris : Éditions Aux Lieux d'Être.

- Bense Ferrerira Alces C. (2007). Le théâtre, l'intermittent et le permanent. Coopérer pour se stabiliser en emploi. *Sociétés contemporaines*, 2(66) : 17 – 36.
- Bense Ferreira Alves C. et K. Hammou. (2014). Les mondes de l'art au-delà des artistes. Dans Jean-Pierre, L. et Roueff, O. (dir.), *La culture et ses intermédiaires : dans les arts, le numérique et les industries créatives*. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Benson, R. et Neveu, E. (2005). *Bourdieu and the Journalistic Field*. New York: Polity.
- Bertrand, A. (2015). Canada - Les centres d'artistes autogérés: un espace politique. *Inter*, (119): 13-15.
- Bielby, D. D. (2009). Gender Inequality in Culture Industries: Women and Men Writers in Film and Television. Dans Buscatto, M. et Marry, C. (dir.), *Le « plafond de verre » dans tous ses états. La féminisation des professions supérieures au XXe siècle. Sociologie du travail*, 51(2) : 237-252.
- Blais, C., Jourdain, V. et Pacho, M. (2015). Entre don, résilience et épuisement : jusqu'où et comment travailler ? Dans Troubler la fête, rallumer notre joie (Journée sans culture).
- Blessi, G. T., Sacco, P. L. et Pilati, T. (2011). Independent Artist-run Centres: An Empirical Analysis of the Montreal Non-Profit Visual Arts Field. *Cultural Trends*, 20(2): 141-166.
- Blumer, H. (1969). *Symbolic Interactionism*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Boltanski, L. et Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Boltanski, L. (2009). *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*. Paris: Gallimard.
- Borzeix, A. et Cochoy, F. (2008). Travail et théories de l'activité: Vers des workspace studies? *Sociologie du travail*, 50(3): 273-286.
- Bottero, W. et N. Crossley. (2011). Worlds, Fields and Networks : Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations, *Cultural Sociology*, 5(1): 99-119.
- Bourcheix-Laporte, M. (2021). Digital Cultural Industrialism and the Arts. Dans D. Beauregard et J. Paquette (dir.), *Canadian Cultural Policy in Transition*. London : Routledge.
- Bourdieu, P. (1993). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Gallimard.
- Bourdieu, P. (1998). *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1997). *La précarité est aujourd'hui partout*. Communication présentée dans lors des Rencontres européennes contre la précarité, Grenoble, France. Repéré à http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/@ed_dialogue/@actrav/documents/meetingdocument/wcms_161352.pdf

Bougault-Côté, G. (11 mars 2020). Un budget record pour en venir en aide à la production artistique. Repéré à <https://www.ledevoir.com/politique/quebec/574630/la-caq-rencherit-en-culture>

Bridgstock, R. (2005). Australian Artists, Starving and Well-Nourished: What Can we Learn from the Prototypical Protean Career ? *Australia Journal of Career Development*, 14(3): 40-48.

Bronson, AA. (1983). The Humiliation of the Bureaucrat: Artist-Run Centres as Museums By Artists. Dans AA Bronson et P. Gale (dir.), *Museums by Artists*. Toronto: Art Metropole.

Bureau, M.-C. et Shapiro, R. (2009). Et à part ça, vous faites quoi? Dans M.-C. Bureau, M. Perrenoud et R. Shapiro (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.

Butler, J. (2009). *Frames of War : When is Life Grievable ?* New York: Verso.

Burgess, M et De Rosa, M. (2011). *The Distinct Role of Artist-Run Centres in the Canadian Visual Arts Ecology*. Repéré à <https://canadacouncil.ca/research/research-library/2012/05/artist-run-centres-in-the-visual-arts-ecology>

Buscatto, M. (2013). Quoi de neuf chez les artistes ? Les « mondes de l'art » à l'épreuve du travail artistique. Dans Perrenoud, M. (dir.), *Les mondes pluriels de H. S. Becker*. Paris : La Découverte.

Buscatto, M. (2015). Aux fondements du travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ? Dans N. Le Roux et M. Loriol (dir.), *Le travail passionné : L'engagement artistique, sportif ou politique*. Paris : Érès.

Caire, G. (1992). Précarisation des emplois et régulation du marché du travail. *Sociologie du travail*, 24(2), 135-158.

Campbell, M. (2018). 'Shit is Hard, Yo': Young People Making a Living in the Creative Industries. *International Journal of Cultural Policy*: 524-543.

Campbell, M. (2021). Reimagining the Creative Industries in the Community Arts Sector. *Cultural Trends*, 30(5): 1-20.

Canada. (Avril 2018). *Revue de littérature à propos du marché de l'art au Canada et les conditions socio-économiques du marché des arts visuels*. Rapport final pour Patrimoine canadien, département Marché créatif et innovation. Repéré à <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/publications-politique-droit-auteur/revue-litterature-marche-arts-visuels.html>

Cardinale, R., Catin, A. et Friot, B. (janvier/mars 2022). Le projet de sécurité sociale des artistes. *Théâtre public*, n° 242 : 52 – 58.

CARFAC-RAAV. (2021). Barème des tarifs minimums du CARFAC et du RAAV. Repéré à <https://carfac-raav.ca/fr/>

CARFAC. (25 février 2015). *Les artistes approuvent massivement la première entente-cadre conclue au Canada au Musée des beaux-arts*. Repéré à <https://www.carfac.ca/fr/news/2015/02/25/les-artistes-approuvent-massivement-la-premiere-entente-cadre-conclue-au-canada-avec-le-musee-des-beaux-arts/>

Catin, A. (2020). *Notre condition. Essai sur le salaire au travail artistique*. Saint-Étienne : Riot Éditions.

Centre CLARK. (5 juillet 2021). [publication Facebook]. Repéré à <https://www.facebook.com/centre.clark/posts/4277008699023988>

Charron, M.-E. (26 avril 2008). *L'art après 1968 au Québec*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/186934/l-art-apres-1968-au-quebec>

Choko, M. (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, Université McGill). Repéré à http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1569440061821~735&usePid1=true&usePid2=true

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

Chong, D. et Bogdan, E. (2010). Plural Public Funding and Canada's Contemporary Art Market System. *Cultural Trends*, 19(1-2): 93-107.

Christin, A. et Blanchard, M. (2014). *From 'Champs' to 'Fields' : The Transnational Circulation of a Sociological Concept*, communication scientifique présentée lors du panel *Chantiers critiques en sciences sociales*. Paris.

Cingolani, P. (2006). *La précarité*. Paris: Presses universitaires de France.

Cingolani, P. (2014). *Révolutions précaires. Essai sur l'avenir de l'émancipation*. Paris : La Découverte.

Cingolani, P. (2019). Potentialités et ambivalences des formes de vie alternatives. Le tournant des industries culturelles. *Nouvelle revue de psychosociologie*, 28 : 125 – 140.

Clément, E. (17 juin 2020). *Artistes visuels noirs québécois : place à l'espoir*. La Presse. Repéré à <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/2020-06-17/artistes-visuels-noirs-quebecois-place-a-l-espoir>

Cohendet, P., Grandadam, D. et Simon, L. (2010). The Anatomy of the Creative City. *Industry and Innovation*, 17(1): 91-111.

Coles, A., MacNeill, K., Vincent, J. B., Vincent, C., Barré, P. (2018). *The Status of Women in the Canadian Arts and Cultural Industries: Research Review 2010-2018*. Rapport de recherche présenté au Conseil des arts de l'Ontario. Repéré au http://www.arts.on.ca/oac/media/oac/Publications/Research%20Reports%20EN-FR/Arts%20Funding%20and%20Support/OAC-Women-the-Arts-Report_Final_EN_Oct5.pdf

Coles, A. et MacNeill, K. (2017). Policy Ecologies, Gender, Work, and Regulation Distance in Film and TV production. Dans Peetz, D. et Murray, G. (dir.), *Women, Labor Segmentation and Regulation*. New York: Palgrave Macmillan.

Collectif d'artistes des Ateliers Casgrain et Ateliers Belleville. (3 juin 2021). *Pour la pérennisation des ateliers d'artistes*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/606972/montreal-pour-la-perennisation-des-ateliers-d-artistes>

Cometti, J.-P. (2009). *La force d'un malentendu: Essais sur l'art et la philosophie de l'art*. Paris: Questions Théoriques.

Comité L'Allier. (2010). *Rapport du comité L'Allier sur la démarche de réflexion avec les associations concernées par l'application des lois sur le statut de l'artiste*. Rapport présenté au ministère de la Culture, des Communications et de la Condition Féminine. Repéré à https://www.bibliotheque.assnat.qc.ca/DepotNumerique_v2/AffichageNotice.aspx?idn=3475

Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés (ARCA) et L'Alliance des arts médiatiques indépendants (AAMI). (2010). *Les conditions de travail dans le réseau canadien des centres d'artistes autogérés et des centres en arts médiatiques indépendants à l'automne 2009*. Repéré à http://www.imaa.ca/wp-content/uploads/2015/08/1006_sct-ess_FINAL_FR.pdf

Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés (ARCA). (2017). Représentation graphique du financement de base des CAA de 2009 à 2019. Repéré à <https://www.arca.art/fr/ressources/representation-graphique-du-financement-de-base-des-caa-de-2009%E2%88%922019/>

Conor, B., Gill, R. et Taylor, S. (2015). Gender and Creative Labour. *The Sociological Review*, 63(1): 1-22.

Conseil des arts et des lettres du Québec. (2020). *Rapport annuel de gestion 2019-2020*. Repéré à https://www.calq.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/2020/10/CALQ-RAG_2019_2020-WEB.pdf

Conseil des arts de Montréal. (2021). *Liste des subventions 2020*. Repéré à https://www.artsmontreal.org/media/conseil/publications/ra/2020/CAM_subventions-2020.pdf

Conseil des arts de Montréal. (23 janvier 2020). *Bonification de la subvention aux artistes en arts visuels et en métiers d'art*. Repéré à <https://www.artsmontreal.org/fr/nouvelles/2020-01-23/bonification>

Conseil des arts de Montréal. (2020). *Projet pilote d'accompagnement de collectif d'artistes pour la mise sur pied de projets immobiliers d'atelier*. Repéré à <https://www.artsmontreal.org/fr/programmes/ateliers-artistes>

Conseil des arts de Montréal. (25 novembre 2019). *Augmentation du budget du Conseil des arts de Montréal : Atteinte de l'objectif de 20 millions en 2020*. Repéré à <https://www.artsmontreal.org/fr/nouvelles/2019-11-25/budget2020>

Conseil des arts de Montréal. (25 novembre 2019). *Augmentation du budget du Conseil des arts de Montréal : Atteinte de l'objectif de 20 millions en 2020*. Repéré à <https://www.artsmontreal.org/fr/nouvelles/2019-11-25/budget2020>

Conseil des arts de Montréal. (2019). *Racisme et discrimination systémiques dans les arts. Analyse et réflexions sur le parcours du Conseil des arts de Montréal*. Mémoire du Conseil des arts de Montréal déposé dans le cadre des consultations publiques de l'OCPM sur le racisme et la discrimination systémiques.

Conseil des arts du Canada. (2021). *Bénéficiaires – 2017 à aujourd'hui*. Repéré à https://conseildesarts.ca/a-propos/responsabilite-publique/divulgation-proactive/beneficiaires-de-subsventions/beneficiaires-de-2017-a-aujourd-hui?_ga=2.43494245.136856202.1633091668-407967993.1633091668

Conseil des arts du Canada. (2021). *Des chiffres, des histoires 2019-2020*. Repéré à <https://conseildesarts.ca/recherche/des-chiffres-des-histoires>

Conseil des arts du Canada. (15 janvier 2019). *Assemblée publique annuelle, discours de Simon Brault*. Repéré à <https://conseildesarts.ca/pleins-feux/2019/01/le-parcours-du-conseil-des-arts-du-canada>

Conseil des arts du Canada. (2015). *Les données de CADAC pour comprendre les arts canadiens: Un portrait de 75 centres d'artistes autogérés*. Repéré à <https://conseildesarts.ca/recherche/repertoire-des-recherches/2015/11/faits-saillants-sur-les-arts-tires-des-donnees-cadac>

Cornfield, D. B. (2015). *Beyond the Beat: Musiciens Building Communities in Nashville*. Princeton: Princeton University Press.

Côté, N. (2015). Les centres d'artistes autogérés font-ils encore de l'autogestion? *Inter*, (119): 30-33.

Côté, E. (9 janvier 2019). Un OBNL pour protéger des ateliers d'artistes. *La Presse*. Repéré à <https://www.lapresse.ca/arts/nouvelles/201901/09/01-5210450-un-obnl-pour-protoger-des->

[ateliers-
dartistes.php?utm_categorieinterne=traffidriviers&utm_contenuinterne=cyberpresse_B13b_nouvelles_405_section_POS4](#)

Cranford, C. J., Vosko, L. F. et Zukewich, N. (2003). Precarious Employment in the Canadian Labour Market: A Statistical Portrait. *Just Labour*, (3): 6-22.

D'Amours, M. et Deshaies, M.-H. (2012). *La protection sociale des artistes et autres groupes de travailleurs indépendants: analyse de modèles internationaux. Cadre d'analyse et présentation des résultats*. Québec. Repéré sur le site du ministère de la Culture et des Communications du Québec:

https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Protection_sociale_artistes_Cadre_analyse_synthese.pdf

D'Andrea, M. (2017). *Behind Closed Doors: How the Peer-Review Process Works and How Arts Councils Make Decisions about Arts Funding* (thèse de doctorat, University of Toronto). Repéré à

https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/78951/3/D'Andrea_Marisol_J_201706_PhD_thesis.pdf

Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19): 571-584.

De Lagasnerie, G. (2020). *L'art impossible*. Paris : Presses universitaires de France.

Delgado, J. (12 août 2017). *Trois galeries d'art disparaissent : celles de taille moyenne écotent les premières*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/505548/trois-galeries-d-art-disparaissent-celles-de-taille-moyenne-ecotent-les-premieres>

Delgado, J. (25 juillet 2020). *Un toit pour les projets orphelins*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/582981/arts-visuels-un-toit-pour-les-projets-orphelins>

De Peuter, G. (2014). Beyond the Model Worker: Surveying a Creative Precariat. *Cultural Unbound*, (6): 263-284.

Deresiewicz, W. (2020). *The Death of the Artist: How Creators are Struggling to Survive in the Age of Billionaires and Big Tech*. New York: Henry Holt & Co.

Dienderé, B. M. (21 janvier 2022). *Un droit de sécurité à tous les âges pour les artistes*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/opinion/lettres/662526/un-droit-de-securite-a-tous-les-ages-pour-les-artistes>

Diversité artistique Montréal. (2018). *Pour un processus d'équité culturelle*. Rapport de la consultation sur le racisme systémique dans le milieu des arts, de la culture et des médias à Montréal.

- Dorais, E. (2007). *La médiation de l'art actuel dans les centres d'artistes autogérés* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Repéré à <https://archipel.uqam.ca/7416/1/M9887.pdf>
- Dubar, C. et Nicourt, S. (2017). *Les biographies en sociologie*. Paris: La Découverte.
- Emirbayer, M. et Mische, A. (1998). What is Agency? *American Journal of Sociology*, 103(4): 962-1023.
- Esping-Andersen, G. (1990). *The Three Worlds of Welfare Capitalism*. New Jersey: Princeton University Press.
- Fantona, A. M. (2011). "Where Outreach Meets Outrage": Racial Equity at the Canada Council for the Arts (1989 – 1999) (these de doctorat, University of Toronto). Repéré à https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/31747/1/Fatona_Andrea_M_201111_PhD_thesis.pdf
- Fantone, L. (2007). Precarious Changes: Gender and Generational Politics in Contemporary Italy. *Feminist Review*, (87): 1-20.
- Ferreras, I. (2007). Le rapport expressif au travail. Dans I. Ferreras (dir.), *Crise politique du travail: Travailler à l'heure de la société des services*. Paris: Presses de Sciences po.
- Ferreras, I., Battilana, J. et Méda, D. (2020). *Le manifeste travail. Démocratiser, démarchandiser, dépolluer*. Paris : Éditions du Seuil.
- Fisher, B. et Tronto, J. C. (1990). Toward a Feminist Theory of Caring. Dans Abel, E. et M. Nelson (dir.), *Circles of Care*. Albany : SUNY press.
- Fligstein, N. (1997). Social Skill and Institutional Theory. *American Behavioral Scientist*, 40(4): 397-405.
- Fligstein, N. (2008). Fields, Power and Social Skills: A Critical Analysis of the New Institutionalisms. *International Public Management Review*, 9(1): 227-253.
- Fligstein, N. et McAdam, D. (2011). Toward a General Theory of Strategic Action Fields. *Sociological Theory*, 29(1): 1-26.
- Fligstein, N. et McAdam, D. (2012). *A Theory of Fields*. New York : Oxford University Press.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York-London: Routledge.
- Florida, R. (2005). *Cities and the Creative Class*. New York-London: Routledge.
- Flyvbjerg, B. (2001). *Making Social Science Matter*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Fortin, M.- F. (2010). *Fondements et étapes du processus de recherche*. Québec: De la Chenelière.
- Friedberg, E. (1992). Les quatre dimensions de l'action organisée. *Revue française de sociologie*, 33(4): 531-557.
- Friedson, E. (1986). Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie*, 27(3): 431-443.
- Gauthier, B. et Bourgeois, I. (2010). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte de données*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Georges, H. (2018). *Une étude des conditions d'effectuation du travail artistique: organisation par projet et pluriactivité dans le monde des arts numériques montréalais* (mémoire de maîtrise, Université de Montréal). Repéré à <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/22235?locale-attribute=fr>
- Gibson-Graham, J. K., Cameron, J., Dombroski, K. et Healy, S. (2020). Cultivating Community Economies. Dans J. G. Speth et K. Courrier (ed.), *The New Systems Reader: Alternatives to a Failed Economy*. London: Routledge.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Polity.
- Giddens, A. (1982). *Profiles and Critiques in Social Theory*. Californie: University of California Press.
- Gilbert, B. (2005). Trente ans d'autogestion artistique en art contemporain : un exemple québécois. *Autogestion, espace de liberté*, 29(2): 63-71.
- Gill, R. et Pratt, A. (2008). Precarity and Cultural Work in the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work. *Theory, Culture & Society*, (25), 1-30.
- Glucksmann, M. A. (1995). Why 'Work'? Gender and the 'Total Social Organization of Labour'. *Gender, Work & Organization*, 2(2): 63-75.
- Glucksmann, M. A. (2005). Shifting Boundaries and Interconnexions: Extending the 'Total Social Organization of Labour'. *The Sociological Review*, 53(2): 19 – 36.
- Godrie, B. et Dos Santos, M. (2017). Présentation. Inégalités sociales, production des savoirs et de l'ignorance. *Sociologie et sociétés*, 49(1) : 7 – 31.
- Goldstone, J. et Useem, G. (2012). Putting Values and Institutions Back into the Theory of Strategic Action Fields. *Sociological Theory*, 30(1): 37-47.
- Grassi, V. (2005). Sociologie compréhensive et phénoménologie sociale. Dans V. Grassi (dir.), *Introduction à la sociologie de l'imaginaire. Une compréhension de la vie quotidienne*. Toulouse: ERES.

- Greer, I., Samaluk, B. et Umney, C. (2019). Towards a Precarious Projectariat: Project Dynamics in Slovenian and French Social Services. *Organization Studies*, 40(12): 1873-1895.
- Grenfell, M. et Hardy, C. (2007). *Art Rules : Pierre Bourdieu and the Visual Arts*. New York: Berg.
- Guadarrama, R. (2016). Les paradoxes de la précarité dans l'emploi artistique. Le cas des musiciens professionnels au Mexique. *Interventions économiques*, (57): 1-21.
- Guigou, M. (2004). *La nouvelle danse française. Création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*. Paris : L'Harmattan.
- Hall, D. T. (1996). Protean Careers of the 21st Century. *Academy of Management Executive*, 10(4): 8-16.
- Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Heinich, N. (1993). *Du peintre à l'artiste: Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Heinich, N. (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Heinich, N. (2004). *La sociologie de l'art*. Paris: La Découverte.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain: Structures d'une révolution artistique*. Paris, France: Gallimard.
- Hern, A. (12 mars 2021). *Non-Fungible Tokens are Revolutionising the Art World – and Art Theft*. The Guardian. Repéré à <https://www.theguardian.com/technology/2021/mar/12/non-fungible-tokens-revolutionising-art-world-theft>
- Hesmondhalgh, D. (2006). Bourdieu, the Media and Cultural Production. *Media, Culture & Society*, 28(2): 211-231.
- Hill Stratégies. (2014). *Artistes et travailleurs culturels dans les provinces et territoires du Canada*. Repéré au <https://hillstrategies.com/resource/artistes-et-travailleurs-culturels-dans-les-provinces-et-territoires-du-canada/?lang=fr>
- Hill Stratégies. (2019). *Profil statistique des artistiques au Canada en 2016 (avec des données sommaires sur les travailleurs culturels)*. Repéré au <https://hillstrategies.com/resource/profil-statistique-des-artistes-au-canada-en-2016/?lang=fr>
- Hill Stratégies. (2020). *Diversité démographique des artistes au Canada en 2016*. Repéré à <https://hillstrategies.com/resource/diversite-demographique-des-artistes-au-canada-en-2016/?lang=fr>

- hooks, b. (2000). *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. Londres: Pluto Press.
- hooks, B. (2003). *All About Love: New Visions*. New York: Harper.
- Joas, H. (2002). Pragmatisme et sciences sociales. L'héritage de l'École de Chicago. Dans D. Cefaï et I. Joseph (dir.), *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'aube.
- Kalleberg, A. L. (2009). Precarious Work, Insecure Workers: Employment Relations in Transition. *American Sociological Review*, (74): 1-22.
- Karttunen, S. (2019). Self-Precarization and Structural Poverty : The Case of Finnish Grant-Oriented Visual Artists. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 50(2): 57-51.
- Kaufmann, J.-C. (1996). *L'entretien compréhensif*. Paris: Nathan.
- Kluttz, D. et Fligstein, N. (2016). Varieties of Sociological Field Theory. Dans Abrutyn, S. (dir.), *Handbook of Contemporary Sociological Theory*. New York: Springer.
- Krikortz, E., Triisberg, A. et Henriksson, M. (2015). *Art Workers. Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Practice Art*. Helsinki: publication indépendante.
- Lahire, B. (2005). *L'esprit sociologique*. Paris : La Découverte.
- Lalonde, C. (27 août 2018). *Le marché de l'art canadien s'expose à une saignée*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/535362/le-marche-de-l-art-canadien-s-expose-a-une-saignee>
- Lalonde, C. (16 avril 2019). *La Cour d'appel casse le jugement Manson*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/552361/la-cour-d-appel-casse-le-jugement-manson>
- Lamoureux, E. (2011). Évolution de l'art engagé au Québec. Structuration et spécificités. *Globe*, 14(1) : 77-97.
- Landemore, H. (2020). Démocratiser l'entreprise. Dans Ferreras, I., Battilana, J. et Méda, D. (dir.), *Le manifeste travail. Démocratiser, démarchandiser, dépolluer*. Paris : Éditions du Seuil.
- La Presse Canadienne. (10 mai 2018). *Le Musée des beaux-arts du Canada retire son Chagall de la vente*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/527427/le-musee-des-beaux-arts-du-canada-retire-son-chagall-de-la-vente-sans-penalite>
- Leach, D. K. (2013). Prefigurative politics. Dans Snow, D. A., della Porta D., Klandermans, B. et McAdam, D. (dir.), *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements*. New Jersey: John Wiley & Sons.

- Lee, T. et Tapia, M. (2021). Confronting Race and Other Social Identity Erasures: The Case for Critical Industrial Relations. *IRL Review*, 74(3): 637-662.
- Licoppe, C. (2008). Dans le "carré" de l'activité: Perspectives internationales sur le travail et l'activité. *Sociologie du travail*, 50(3): 287-302.
- Lingo, E. L. et Tepper, S. J. (2013). Looking Back, Looking Forward: Arts-Based Careers and Creative Work. *Work and Occupations*, 40(4): 337-363.
- Lordon, F. (2010). *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*. Paris : Éditions La Fabrique.
- Lordon, F. (2013). Pour un structuralisme des passions. *Tracés. Revue de sciences humaines*, 13 : 49 – 72.
- Lorey, I. (2015). *State of Insecurity: Government of the Precarious*. New York: Verso Books.
- Loszach, F. (2009). La révolution culturelle québécoise s'est-elle réalisée en jetant l'art aux poubelles? *Espace Culture*, (89): 12-18.
- LRdP. (17 janvier 2021). *C'est en vivant dans un système qu'on peut le critiquer*. Revue de Paris. Repéré à <http://www.revuedeparis.fr/c-est-en-vivant-dans-un-systeme-qu-on-peut-le-critiquer/>
- Luka, M. E. (2021). The “New Main Street”: Reshaping the Canadian Creative Ecosystem. Dans D. Beauregard et J. Paquette (dir.), *Canadian Cultural Policy in Transition*. London : Routledge.
- MacDonald, R. (2009). *Precarious Work. Risk, Choice and Poverty Traps*. Londres: Routledge.
- Maillé, N. et Hopkinson, C. (25 mars 2021). *Un revenu de base garanti pour l'avenir des arts*. La Presse. Repéré à https://plus.lapresse.ca/screens/d8ee34b5-2949-42ac-b3ec-75953c61a41f_7C_0.html
- Maranda, M. (2020). *Waging Culture : Interrogating the Canadian visual artist labour force*. Toronto: Art Gallery of York University.
- Markusen, A. et King, D. (2003). *The Artistic Dividend: The Arts' Hidden Contributions to Regional Development*. Minneapolis: Université du Minnesota.
- Martin, J. L. (2003). What is Field Theory ? *American Journal of Sociology*, 109(1): 1-49.
- MBAM. (5 décembre 2019). *Création d'un fonds au MBAM pour l'acquisition d'œuvres sous-représentés dans la collection du musée*. Repéré à <https://www.mbam.qc.ca/fr/actualites/creation-dun-fonds-au-mbam-pour-lacquisition-doeuvres-dartistes-sous-representes-dans-la-collection-du-musee/>
- McRobbie, A. (2002). Clubs to Companies: Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds. *Cultural Studies*, 16(4): 516-531.

- McRobbie, A. (2015). *Is Passionate Work a Neoliberal Delusion ?* Open Democracy. Repéré à <https://www.opendemocracy.net/en/transformation/is-passionate-work-neoliberal-delusion/>
- McRobbie, A. (2016). *Be Creative : Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity.
- Menger, P.-M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*, 25: 541-574.
- Menger, P.-M. (2001). Artists as Workers: Theoretical and Methodological Challenges. *Poetics*, 28(4): 241-254.
- Menger, P.-M. (2003). *Portrait de l'artiste en travailleur: Métamorphoses du capitalisme*. Paris: Éditions du Seuil.
- Menger, P.-M. (2004). Égalités et inégalités dans l'activité créatrice. Durkheim, Marx et Rawls devant l'individualisme artistique. *Revue européenne des sciences sociales*, (129): 225-235.
- Menger, P.-M. (2006). Artistic Labor Markets : Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management. Dans Ginsburg, V. et D. Throsby (dir.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, vol. 1. Amsterdam: Elsevier.
- Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Éditions du Seuil.
- Miles, M. B. et Huberman, M. A. (2003). *Analyse des données qualitatives*. Paris: De Boeck Supérieur.
- Minkoff, D. (2014). A Theory of Fields, by Neil Fligstein and Doug McAdam. New York: Oxford University Press [compte-rendu]. *American Journal of Sociology*, (4): 1201-1203.
- Ministère de la Culture et des Communications du Québec. (2021). *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*. Repéré à <https://www.mcc.gouv.qc.ca/index-i=6089.html#c35054>
- Montaignac, K., Noeser, B. et Rivière, E. (31 mai 2021). *Se réinventer ? Oui, mais ensemble*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/605931/danse-se-reinventer-oui-mais-ensemble>
- Montpetit, C. (22 janvier 2019). *Une résidence d'artiste sur l'intelligence artificielle attire peu de candidatures*. Le Devoir. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/546037/une-residence-d-artiste-sur-l-intelligence-artificielle-attire-peu-de-candidatures>
- Morgan, J. M. (17 mars 2021). *Letter to the Board of Canadian Art and Hyperallergic Magazine*. Article de blog repéré à <https://aabitagiizhig.com/2021/03/17/letter-to-the-board-of-canadian-art-and-hyperallergic-magazine/>

Moulin, R. (1983). De l'artisan au professionnel: l'artiste. *Sociologie du travail*, 25(4): 388-403.

Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.

MTL Collective. (2018). From Institutional Critique to Institutional Liberation : A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art. *October*, 165 (été 2018): 192-227.

Mucchielli, A. (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Éditions Armand Collin.

Neilson, B. et N. Rossiter. (2008). Precarity as a Political Concept, or, Fordism as Exception. *Theory, Culture & Society*, 25(7-8): 51-72.

Nicole-Drancourt, C. *Le labyrinthe de l'insertion. De la crise à l'après-crise: itinéraires et repositionnements sociaux d'une population de jeunes nés en 1960*. Paris: La Documentation française.

Papineau, P. (16 janvier 2020). Appel à une plus grande place pour les arts visuels à Radio-Canada. Repéré à <https://www.ledevoir.com/culture/medias/570896/appel-a-une-plus-grande-place-pour-l-art-visuel-a-radio-canada>

Parker, J. N. et Corte, H. (2017). Placing Collaborative Circles in Strategic Action Fields : Explaining Differences in Highly Creative Groups. *Sociological Theory*, 35(4): 261 – 287.

Paugam, S. (1993). *La société française et ses pauvres. L'expérience du revenu minimum d'insertion*. Paris : Presses universitaires de France.

Perrenoud, M. (2006). Jouer "le jazz": où, comment? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu. *Sociologie de l'art*, (1): 25-42.

Pettinicchio, D. (2013). Strategic Action Fields and the Context of Political Entrepreneurship: How Disability Rights Became Part of the Policy Agenda. *Research in Social Movements, Conflicts and Change*, 36: 79 – 106.

Pilati, T. et Tremblay, D.-G. (2007). Cité créative et district culturel: une analyse des thèses en présence. *Géographie, économie et société*, 9: 381-401.

Pilati, T. et Tremblay, G.-G. (2008). Les centres d'artistes autogérés et leur rôle dans l'attraction de la classe créative. *Géographie, économie et société*, 10(4): 429-449.

Piore, M. J. et Sabel, C. F. (1984). *The Second Industrial Divide*. New York: Basic Books.

Québec. (12 juin 2018). *Partout, la culture. Plan d'action gouvernemental en culture 2018-2023*. Repéré à _____

https://mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/Politique_culturelle/Plandactionculture20182023_w eb.pdf

Québec. Ministère de la Culture et des Communications. (1^{er} juin 2020). *Plan de relance économique du secteur culturel*. Repéré à https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/adm/min/culture-communications/publications-adm/plan-action/PL_Relance_Economique_Culture_2020.pdf?1591030436

Québec. Ministère de la Culture et des Communications. (Novembre 2019). *Plan stratégique 2019-2023*. Repéré à https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/adm/min/culture-communications/publications-adm/strategie/PL_strategie_2019-2023.pdf?1575661737

Québec. Assemblée nationale. (21 mai 1986). Journal des débats, no. 9, p. CC-345.

Québec. Ministère de la Culture et des Communications. (29 septembre 2014). *Plan culturel numérique du Québec*. Repéré à <http://culturenumerique.mcc.gouv.qc.ca/a-propos/>

Radio-Canada (21 janvier 2020). *La place des arts visuels dans les médias avec Roxanne Arsenault*. Émission On dira ce qu'on voudra. Repéré à <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/segments/chronique/152020/roxanne-arsenault>

Rannou, J. et Rohanik, I. (2009). La segmentation sexuée des marchés de la création chorégraphique. Dans Naudier, D., Marry, C. et Buscatto, M. (dir.), *Travail, genre et art*. Paris, document 13 du Mage.

Regroupement des artistes en arts visuels du Québec. (2021). *Contrats et licences*. Repéré à <https://raav.org/ressources/contrats-et-licences/>

Regroupement des artistes en arts visuels du Québec. (2021). *Une réforme plus qu'attendue pour les artistes en arts visuels*. Mémoire déposé dans le cadre des consultations en ligne concernant la révision des deux lois sur le statut de l'artiste menées par le ministère de la Culture et des Communications. Repéré à https://raav.org/app/uploads/2020/11/nouv_2021_KBcs6aVbJBt_MEMOIRE-REVISION-DES-LOIS-RAAV.pdf

Regroupement des artistes en arts visuels du Québec. (19 juillet 2021). *INSOLITE – Le RAAV est un exemple à travers le monde !* [publication Facebook]. Repéré à <https://www.facebook.com/RAAVquebec/posts/5600887843263413>

Regroupement des artistes en arts visuels du Québec. (2 juin 2020). *Communiqué – Plan de relance pour le secteur culturel*. Repéré à <https://mailchi.mp/raav/raav-lancement-de-la-programmation-de-formation-2019-4730134?e=feab456865>

Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec. (Octobre 2020). *Enquête sur les besoins numériques des centres d'artistes autogérés du Québec*. Repéré à

<https://reseauartactuel.org/enquete-sur-les-besoins-numeriques-des-centres-dartistes-autogeres-du-quebec/>

Regroupement Pied Carré (13 avril 2017). *Consultations publiques mars/avril 2017. Politique de développement culturel 2017 – 2022. Montréal, métropole culturelle*. Repéré à http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/COMMISSIONS_PERM_V2_FR/MEDIA/DOCUMENTS/MEM_REGROUPEDCARRE_20170413-2.PDF

Réseau art actuel. (27 janvier 2021). *Formations gratuites « les baux et les arts »*. Repéré à <https://reseauartactuel.org/formations-gratuites-les-baux-et-les-arts/>

[Rivard, N. \(2020\). *La fatigue culturelle*. Alma : Centre Sagamie.](#)

Robertson, C. (2006). *Policy Matters : Administrations of Art and Culture*. Toronto: YYZBOOKS.

Robinson, M. D. et Montgomery, S. S. (2000). The Time Allocation and Earnings of Artists. *Industrial Relations*, 39: 525-534.

Rogers, J. (1989). Precarious Work in Western Europe: The State of the Debate. Dans Rogers, G. et J. Rogers (dir.), *Precarious jobs and labour market regulation: The growth of atypical employment in Western Europe*. Bruxelles: International Institute for Labour Studies/Free University of Brussels.

Rosen, S. (1981). The Economics of Superstars. *The American Economic Review*, 71(5): 845-858.

Routhier, C. (2013). *Les artistes en arts visuels - Portrait statistique des conditions de pratique au Québec, 2010*. Institut de la statistique du Québec. Observatoire de la culture et des communications du Québec. Repéré à <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/arts-visuels/mono-arts-visuels.pdf>

Sandals, L. (16 juillet 2020). *Artists and Advocates Push for Universal Basic Income in Canada*. Canadian Art. Repéré à <https://canadianart.ca/news/artists-and-advocates-push-for-universal-basic-income-in-canada/>

Sandoval, M. (2016). Fighting Precarity with Co-operation ? Worker Co-operatives in the Cultural Sector. *New Formations*, 88(18): 51-68.

Sandoval, M. (2018). From Passionate Labour to Compassionate Work. Cultural Co-ops, Do What You Love and Social Change. *European Journal of Cultural Studies*, 21(2): 113-129.

Sayer, A. (1999). Valuing Culture and Economy. Dans Ray, L. et Sayer, A. (dir.), *Culture and Economy after the Cultural Turn*. Londres: SAGE.

Shapiro, R. (2019). Artification as Process. *Cultural Sociology*, 13(3): 265-175.

Sioui Durand, G. (2014). Le modèle des centres d'artistes à l'ère des valeurs néolibérales ? *Inter*, n° 119 : 16-18.

Sioui Durand, G. (1997). *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*. Québec : Inter.

Sirois-Rouleau, Dominique (8 juin 2021). Disséquer la culture de la précarité avec Martine d'Amours et Nicolas Rivard. *Arpenter la culture* [baladodiffusion]. Repéré à <https://feeds.transistor.fm/arpenter-la-culture>

Sirois, G. et Bellavance, G. (2018). Organisations émergentes du monde de l'art : Une analyse de l'hybridité des logiques d'action. *Recherches en communication*, n° 47 : 89-107.

Snow, D., Trom, D. et Cefai, D. (2010). Le legs de l'École de Chicago à la théorie de l'action collective. Entretien avec David Snow. *Politix*, 13(50): 151-162.

Spence, C., Carter, C. J. Husillos et Archel, P. (2017). Taste Matters : Cultural Capital and Elites in Proximate Strategic Action Fields. *Human Relations*, 70(2): 211 – 236.

Spinuzzi, C. (2012). Working Alone Together: Coworking as Emergent Collaborative Activity. *Journal of Business and Technical Communication*, 26(4): 399 – 441.

Standing, G. (2011). *The Precariat: The New Dangerous Class*. Londres: Bloomsbury Academic.

Standing, G. (2013). *Defining the Precariat: A Class in the Making*. Eurozine. Repéré à <https://www.eurozine.com/defining-the-precariat/>

Steyerl, H. (2017). *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. New York: Verso.

St-Pierre, D. (2003). *La politique culturelle du Québec: continuité ou changement? Les coalitions, les acteurs et les enjeux*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Stolarick, K. et Florida, R. (2006). Creativity, Connections and Innovation: A Study of Linkages in the Montreal Region. *Environment and Planning*, (38): 1799-1817.

Thévenot, L. (2006). *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*. Paris: La Découverte.

Thomas-Reid, M. (2018). *Queer Pedagogy*. Oxford Research Encyclopedias. Repéré à <https://oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190264093.001.0001/acrefore-9780190264093-e-405>

Thompson, N. (2014). *Seeing Power. Art and Activism in the 21st Century*. Londres: Melville House.

Throsby, D. (1992). Artists as Workers. Dans R. Towse et A. Khakee (dir.), *Cultural Economics*. Berlin : Springer.

Throsby, D. (1994). A Work-Preference Model of Artist Behavior. Dans Peacock, A. et Rizzo, I. (dir.), *Cultural Economics and Cultural Policies*. Dordrecht : Kluwer Academic Publishers.

Tokumitsu, M. (1er décembre 2014). *In the Name of Love*. Jacobin Mag. Repéré à <https://www.jacobinmag.com/2014/01/in-the-name-of-love/>

Törnberg, A. (2021). Prefigurative Politics and Social Change : A Typology Drawing on Transition Studies. *Distinktion: Journal of Social Theory*, 22(1): 83 – 107.

Umney, C. et Symon, G. (2020). Creative Placemaking and the Cultural Projectariat : Artistic Work in the Wake of Hull City of Culture 2017. *Capital & Class*, 44(4): 595-615.

Umney, C. (2016). The Labour Market for Jazz Musicians in Paris and London: Formal Regulation and Informal Norms. *Human Relations*, 69(3): 711-719.

Université du Québec à Montréal. PRint. (29 octobre 2021). Figure de l'artiste en travailleur·se. Table-ronde. Montréal (Québec).

UNESCO. (1980). *Recommandation relative à la condition de l'artiste*. Actes de la Conférence générale, 21^e session, Belgrade, 23 sept – 28 oct. Repéré à https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029_fre.page=158

Urban Dictionary (2021). *Gatekeeping*. Repéré à <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Gatekeeping>

Vailles, F. (15 mars 2021). *Où gagne-t-on le plus ?* La Presse. Repéré à <https://www.lapresse.ca/affaires/economie/2021-03-15/ou-gagne-t-on-le-plus.php#:~:text=Ainsi%2C%20le%20revenu%20total%20m%C3%A9dian,080%20%24%20en%202019%20au%20Qu%C3%A9bec.>

Van Maanen, H. (2009). *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Verjee, Z. (2021). *Massey Report at 70: Current Impasses and Prospects of Canadian Cultural Policy*. Communication présentée dans le cadre de la McLaughlin College Lunch Talk series (York University).

Verlaine, J. (2012). *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*. Paris : Publications de la Sorbonne.

Verticale. (2021). Discussion – Nos intimités confinées : santé, sexualité, créativité. Repéré à <https://verticale.ca/evenements/deblocage-9/>

Vosko, L. F. (2006). *Precarious Employment. Understanding Labour Market Insecurity in Canada*. Montréal: McGill-Queen's University Press.

Vultur, M. (2010). La précarité : un « concept fantôme » dans la réalité mouvante du monde du travail. *SociologieS*, 1-9.

Vultur, M. (2019). Le concept de précarité: quelle adéquation aux transformations actuelles du monde du travail? Dans D. Mercure et M. Vultur (dir.), *Dix concepts pour repenser le monde du travail*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Ware, S. M. (24 juin 2020). *Give Us Permanence – Ending Anti-Black Racism in Canada's Art Institutions*. Canadian Art. Repéré à <https://canadianart.ca/features/give-us-permanence-ending-anti-black-racism-in-canadas-art-institutions/>

Weaver, J. (17 février 2021). *Sobey Art Award removes age limit to combat challenges to the pandemic*. CBC. Repéré à <https://www.cbc.ca/news/entertainment/sobey-art-award-age-limit-1.5917301>

Weber, J. (2021). *Over 1,000 Urge Canadian Art Institutions to End Collaboration with Israel-Funded Cultural Activities*. Hyperallergic. Repéré à https://hyperallergic.com/649650/canadian-artists-and-cultural-workers-voice-solidarity-with-palestinian-struggle-against-occupation-and-apartheid/?fbclid=IwAR1F0ZIaby4ak1s_J_FP15B5tMVFU4SalKUsUdfq09rjqaGJYkVXdjII8w

Wyman, M. (2004). *The Defiant Imagination: Why Culture Matters*. Vancouver: Douglas & McIntyre.

Yates, L. (2015). Rethinking Prefiguration: Alternatives, Micropolitics and Goals in Social Movements. *Social Movement Studies*, 14(1): 1 – 21.

Yates, L. (2021). Prefigurative Politics and Social Movement Strategy: The Roles of Prefiguration in the Reproduction, Mobilisation and Coordination of Movements. *Political Studies*, 69(4): 1033 – 1052.

Yin, R. K. (2003). *Case Study Research. Design and Methods*. Californie: Sage Publications.

Young, T. N. (2012). Queering « the Human Situation ». *Journal of Feminist Studies in Religion*, 28(1): 126-131.

2. Lois

Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art, de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs (RLRQ., c. S-32.01)

Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma (RLRQ, c. S-32.1)

Loi sur la santé et sécurité du travail (RLRQ, c. S-2.1)

Loi sur les accidents de travail et les maladies professionnelles (RLRQ, c. A-3001)

Loi sur le statut de l'artiste (LC 1992, ch.33)

Loi sur le droit d'auteur (LRC (1985), ch. C-42)

Loi sur l'équité en matière d'emploi (LC 1995, ch. 44)

Loi sur le multiculturalisme canadien (L.R.C. 1988, ch. 31)

ANNEXES

Annexe I : Grilles d'entretien

A : GRILLE D'ENTRETIEN 1 (artistes)

Thème 1 : Introduction

1.1 Avez-vous toujours été une personne attirée par les arts ? D'où vous vient votre passion pour les arts ?

1.2 Venez-vous d'une famille où il y avait des artistes ? Vous êtes-vous senti·e encouragé·e par votre entourage familial à poursuivre une carrière en arts visuels ? Comment celui-ci vous soutient-il au quotidien ?

Thème 2 : La scolarité

2.1 Quel est votre parcours en termes de scolarité ? Selon vous, quels sont les points forts et les faiblesses du dernier programme d'études que vous avez complété ?

2.2 Selon vous, l'institution universitaire prépare-t-elle convenablement les artistes à intégrer le marché du travail ? Qu'est-ce qui pourrait être amélioré ?

2.3 Avez-vous toujours des liens avec une ou des universités ? Si oui, quelle est la nature et la fréquence de ces liens ?

2.4 Vous arrive-t-il toujours de collaborer avec des artistes que vous avez rencontré·e·s lorsque vous étiez au cégep ou à l'université ?

Thème 3: Le travail artistique

3.1 Quels mots utiliseriez-vous spontanément pour décrire votre pratique artistique en tant que travail?

3.2 En quoi consiste, de façon générale, votre quotidien sur le plan de votre travail de création? (ex. quelles activités sont-elles entreprises dans le cadre du travail de création?)

3.3 Quel regard ou quelle évaluation portez-vous sur votre carrière actuellement?

3.4 Comment vous voyez-vous évoluer dans les prochaines années dans le cadre de votre pratique artistique?

3.5 Que signifie pour vous le terme “artiste professionnel”?

3.6 Que connaissez-vous de la Loi sur le statut professionnel de l'artiste au Québec?

3.7 Parlez de votre quotidien de travail global, incluant le ou les autres emplois s'il y a lieu.

3.8 Si vous cumulez des emplois, quels sont les avantages et désavantages associés à une telle situation de travail?

Thème 3: La précarité

3.1 Qu'est-ce que la précarité pour vous? De quoi la précarité est-elle constituée?

3.2 Considérez-vous avoir déjà expérimenté une ou certaines formes de précarité au travail? Par exemple:

- Revenu
- Protection sociale
- Chômage et accès à l'emploi
- Harcèlement
- Santé et sécurité
- Identité professionnelle

3.3 Comment avez-vous réagi face à cette situation ou comment pensez-vous que vous réagiriez si cela ne s'est jamais produit?

3.4 Selon vous, quelles sont les possibles sources d'où émane la précarité sur le marché du travail dans les arts? Vous pouvez élaborer sur des composantes individuelles ou institutionnelles. Par exemple:

- Demande de travail restreinte; petite taille de marché
- Programmes de protection sociale inadaptés aux réalités des artistes
- Dynamiques spécifiques au monde de l'art

3.5 Selon vous, quels moyens pourraient aider les artistes à exercer leur pratique de travail dans de meilleures conditions?

3.6 Comment arrivez-vous à persévérer en carrière en dépit des facteurs de précarité que vous rencontrez ? Sur quelles ressources pouvez-vous compter ?

Thème 4 : Les expériences dans les centres d'artistes autogérés (CAA)

- 4.1 Avez-vous déjà présenté votre travail dans un CAA ? Si oui, le(s)quel(s) ?
- 4.2 Avez-vous déjà fait du bénévolat pour un CAA ?
- 4.3 Avez-vous déjà travaillé dans un CAA dans le cadre d'un emploi salarié contractuel ou permanent ?
- 4.4 Comment qualifieriez-vous ces expériences ?
- 4.5 Qu'est-ce que vous avez le plus apprécié de vos expériences dans les CAA ?
- 4.6 Qu'est-ce que vous avez le moins apprécié de vos expériences dans les CAA ?
- 4.7 Selon vous, quelle est la place occupée par les CAA dans le monde de l'art ?
- 4.8 Comment voyez-vous le modèle des CAA évoluer dans les prochaines années ? Ces changements vous apparaissent-ils souhaitables ?

Thème 5: Les associations professionnelles

- 5.1 Êtes-vous affilié(e) à une association professionnelle? Développez (depuis combien de temps, pourquoi)
- 5.2 Quelle(s) raison(s) vous a/ont motivé(e) à vous affilier à une association professionnelle?
- 5.3 Selon vous, quel est le mandat des associations professionnelles de votre secteur?
- 5.4 Quelle évaluation globale faites-vous de l'efficacité des associations professionnelles dans le monde des arts et de la culture en fonction de votre compréhension de leur mandat respectif?
- 5.5 Selon vous, de quelle manière les associations professionnelles pourraient-elles contribuer davantage à l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes?

Thème 6: Le rôle de l'État

- 6.1 Selon vous, quel rôle doit assumer l'État vis-à-vis de la protection des artistes?
- 6.2 Par quoi ce rôle pourrait-il se traduire, concrètement?

B : GRILLE D'ENTRETIEN 2 (CAA et acteurs institutionnels)

Thème 1 : Introduction

1.1 Veuillez présenter votre rôle au sein de l'organisation au sein de laquelle vous travaillez (activités entreprises, responsabilités, etc.).

1.2 Avez-vous une pratique artistique en parallèle à vos activités ?

1.3 Depuis combien de temps vous adonnez-vous personnellement à une pratique artistique?

Thème 2: Le travail artistique

2.1 Quels mots utiliseriez-vous spontanément pour décrire votre pratique artistique en tant que travail?

2.2 En quoi consiste, de façon générale, votre quotidien sur le plan de votre travail de création? (ex. quelles activités sont-elles entreprises dans le cadre du travail de création?)

2.3 Quel regard ou quelle évaluation portez-vous sur votre carrière actuellement?

2.4 Comment vous voyez-vous évoluer dans les prochaines années dans le cadre de votre pratique artistique?

2.5 Élaborez sur votre expérience de travail au sein de l'organisation dans laquelle vous êtes actuellement. Depuis quand y êtes-vous? Qu'est-ce qui vous y a amené?

2.6 Que retirez-vous de votre travail dans l'organisation dans laquelle vous êtes actuellement? Apprentissages, défis, etc.

2.7 Que signifie pour vous le terme “artiste professionnel”?

2.8 Que connaissez-vous de la Loi sur le statut professionnel de l'artiste au Québec?

2.9 Parlez de votre quotidien de travail global, incluant le ou les autres emplois s'il y a lieu.

2.10 Si vous cumulez des emplois, quels sont les avantages et désavantages associés à une telle situation de travail?

Thème 3: La précarité

3.1 Qu'est-ce que la précarité pour vous? De quoi la précarité est-elle constituée?

3.2 Considérez-vous avoir déjà expérimenté une ou certaines formes de précarité au travail? Par exemple:

- Revenu
- Protection sociale
- Chômage et accès à l'emploi
- Harcèlement
- Santé et sécurité
- Identité professionnelle

3.3 Comment avez-vous réagi face à cette situation ou comment pensez-vous que vous réagiriez si cela ne s'est jamais produit?

3.4 Selon vous, quelles sont les possibles sources d'où émane la précarité sur le marché du travail dans les arts? Vous pouvez élaborer sur des composantes individuelles ou institutionnelles. Par exemple:

- Demande de travail restreinte; petite taille de marché
- Programmes de protection sociale inadaptés aux réalités des artistes
- Dynamiques spécifiques au monde de l'art

3.5 Selon vous, quels moyens pourraient aider les artistes à exercer leur pratique de travail dans de meilleures conditions?

3.6 À votre connaissance, comment les artistes arrivent-ils à persévérer en carrière ? Sur quelles ressources peuvent-ils s'appuyer ?

Thème 4: Le travail dans les centres d'artistes autogérés (CAA)

4.1 Décrivez l'organisation pour laquelle vous travaillez. Mandat, structure, modes de gestion, défis, plans futurs, etc.

4.2 Quels avantages retirez-vous à être impliqué(e) auprès de cette organisation? Qu'est-ce qui vous motive à travailler au sein de celle-ci ?

4.3 Quels désavantages retirez-vous à être impliqué(e) auprès de cette organisation?

4.4 Comment l'organisation vous aide-t-elle au quotidien dans le cadre de la progression de votre carrière?

4.5 Comment l'organisation pourrait-elle vous aider davantage au quotidien dans le cadre de la progression de votre carrière?

4.6 Vous sentez-vous appuyé(e) et protégé(e) dans le cadre de l'exercice de votre travail chez cette organisation?

4.7 Quelles sont les principales contraintes que vous rencontrez à titre d'organisation ?

4.8 Quels sont les changements qui sont survenus au niveau de l'organisation du travail dans votre organisation au courant des dernières années ? À quoi les attribuez-vous ?

4.9 Quelles sont les ressources que vous offrez aux artistes en tant qu'organisation ?

5.0 Selon vous, quelle est la fonction remplie par les CAA dans le monde de l'art ?

Thème 5: Les associations professionnelles

5.1 Êtes-vous affilié(e) à une association professionnelle? Développez (depuis combien de temps, pourquoi)

5.2 Quelle(s) raison(s) vous a/ont motivé(e) à vous affilier à une association professionnelle?

5.3 Selon vous, quel est le mandat des associations professionnelles de votre secteur?

5.4 Quelle évaluation globale faites-vous de l'efficacité des associations professionnelles dans le monde des arts et de la culture en fonction de votre compréhension de leur mandat respectif?

5.5 Selon vous, de quelle manière les associations professionnelles pourraient-elles contribuer davantage à l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes?

Thème 6: Le rôle de l'État

6.1 Comment l'État et les conseils des arts influencent-ils le travail auquel vous devez vous adonner au quotidien ?

6.2 Selon vous, quel rôle doit assumer l'État vis-à-vis de la protection des artistes?

6.2 Par quoi ce rôle pourrait-il se traduire, concrètement?

Annexe 2 : Formulaire de consentement

Titre du projet: L'action stratégique des artistes en arts visuels et de leurs collectifs en contexte de précarité du travail: Quel(s) rôle(s) pour les centres d'artistes autogérés à Montréal ?

Chercheur: Laurence D. Dubuc, candidate au doctorat et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la mondialisation et le travail (CRIMT), École de relations industrielles, Université de Montréal)

Directeur de recherche: Philippe Barré, professeur agrégé et chercheur au Centre de recherche interuniversitaire sur la mondialisation et le travail (CRIMT), École de relations industrielles, Université de Montréal.

Pour toute question relative à la recherche ou pour vous retirer de celle-ci, vous pouvez communiquer avec Laurence D. Dubuc, candidate au doctorat à l'École de relations industrielles de l'Université de Montréal, à l'adresse courriel X

Toute plainte relative à votre participation à cette recherche peut être adressée à l'ombudsman de l'Université de Montréal en appelant au numéro de téléphone 514 343-2100 ou en communiquant par courriel à l'adresse X (l'ombudsman accepte les appels à frais virés).

Ce projet doctoral est affilié au Centre de recherche interuniversitaire sur la mondialisation et le travail (CRIMT).

RENSEIGNEMENTS AUX PARTICIPANT·E·S

A) Objectifs de la recherche

Ce projet s'intéresse au développement de capacités stratégiques chez les artistes en arts visuels leur permettant, individuellement et/ou collectivement, d'affronter certains vecteurs de précarité expérimentés sur le marché du travail québécois. Les artistes sont régulièrement présenté·e·s comme des travailleur·se·s précaires en raison de divers indicateurs tels qu'une protection sociale absente ou inadaptée, de faibles revenus de création, un plus haut risque de chômage, une forte incertitude par rapport à leur accès à l'emploi, des risques importants en matière de santé et sécurité notamment en matière de harcèlement, etc. Pourtant, malgré une grande accessibilité à l'information en ce qui concerne l'ensemble de ces enjeux, les artistes constituent une main-d'oeuvre grandissante et évaluent généralement leur carrière plus positivement que la moyenne des travailleur·se·s. Ceci suggère leur aptitude à développer des stratégies leur permettant d'affronter ces vecteurs de précarité et/ou de se doter d'une autre représentation de leur travail. Ce projet s'intéresse particulièrement à l'influence de l'insertion des artistes dans un milieu de travail particulier, soit le centre d'artistes autogéré, dans le développement de ces stratégies. Alors que les artistes façonnent ces environnements de travail, ces derniers fournissent aussi un ensemble de

ressources et de contraintes qui peuvent influencer les stratégies privilégiées par les artistes. Il s'agit finalement d'identifier quels liens existent, dans le contexte actuel de sous-financement chronique des organisations culturelles, entre la précarité rencontrée par les artistes et la précarité institutionnelle de ce type d'organisation.

La question de recherche est la suivante:

Comment l'exercice de la pratique dans un centre d'artistes autogéré influence-t-elle les artistes en arts visuels dans le développement de stratégies dédiées à l'amélioration de leurs conditions de travail à partir de leur perception de la précarité de leur travail?

L'objectif principal de ce projet est de cerner les dynamiques qui participent au développement, par les artistes elleux-mêmes, de stratégies dédiées à l'amélioration de leurs conditions de travail. Les sous-objectifs du projet sont les suivants:

- (1) Cerner les sources de précarité qui sont perçues par les artistes, individuellement, sur le plan de leurs conditions de travail.
- (2) Identifier les buts poursuivis par les artistes dans le cadre de l'élaboration de ces stratégies.
- (3) Identifier les ressources et les contraintes de l'environnement institutionnel, lesquelles influencent les artistes dans le processus de développement de stratégies dédiées à l'amélioration de leurs conditions de travail.
- (4) Établir une typologie des stratégies développées par les artistes.

Ce projet est de nature exploratoire et qualitative. Il fait appel à la participation d'artistes professionnel·le·s tout comme d'acteurs institutionnels tels que des regroupements ou associations d'artistes. Il s'appuie sur une méthodologie mixte qui mêle analyse de données secondaires tout comme la collecte de données primaires à travers la conduite d'entretiens semi-structurés auprès de ceux-ci.

B) Participation au projet et confidentialité

La participation à ce projet de recherche est entièrement volontaire. Si vous acceptez de participer au projet de recherche, vous devrez donner un consentement verbal, lequel sera enregistré au début de votre entretien. Sachez que lors de chacune des phases de la recherche, l'anonymat comme la confidentialité des données seront assurés par la chercheure. Seule la chercheure aura accès aux données collectées ainsi qu'à l'identité des participant·e·s. Dans toute publication (revues scientifiques, chapitres de livre, présentations lors de conférence) demeureront confidentiels le nom des participant·e·s individuel·le·s ainsi que des organisations culturelles participantes, à moins que ceux-ci ne nous donnent explicitement leur autorisation à la divulgation de certaines ou de l'ensemble des informations qu'ils auront fournies.

C) Avantages et risques

La participation à ce projet de recherche ne comporte pas de risques pour les participant·e·s. La chercheure a prévu un dispositif permettant de protéger l'anonymat de ceux-ci tout comme la confidentialité des informations qui seront divulguées. En plus du recours à des noms fictifs, les lieux ainsi que la date exacte de réalisation de chacun des entretiens ne seront pas divulgués, de manière à ne pouvoir procéder à aucune identification à la fois des individus et des organisations

participantes. De plus, en tout temps les participant·e·s peuvent communiquer avec la chercheure pour demander le retrait de toute information jugée nuisible ou préjudiciable. Cette demande peut être réalisée lors de l'entretien tout comme elle peut être adressée postérieurement, ce qui laisse aux participant·e·s une marge de temps raisonnable pour l'adresser.

Les artistes contribuent grandement à l'économie, mais ils contribuent surtout hautement à la société. Pourtant, peu d'études réalisées au Canada se sont penchées sur les réalités qu'iels rencontrent sur le marché du travail et comment iels s'organisent pour continuer d'assurer la vitalité culturelle du pays en exerçant leur pratique. Il est nécessaire de leur donner la possibilité d'exprimer leurs voix sur les difficultés qu'iels rencontrent ainsi que sur les ressources dont iels disposent et les contraintes qu'iels rencontrent, sur le plan individuel comme institutionnel, afin de pouvoir informer les décideurs publics de la meilleure manière d'agir pour pouvoir améliorer leur condition socioéconomique. La participation à ce projet revêt une grande pertinence dans le monde des politiques publiques destinées au monde des arts; et les retombées potentielles de ce projet sont importantes pour les artistes.

D) Droit de retrait

La participation à ce projet est entièrement volontaire. À tout moment vous demeurez libre de vous retirer de la recherche par avis verbal, et ce sans préjudice et sans avoir à justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de la recherche, prière de communiquer avec Laurence D. Dubuc à l'adresse courriel indiquée à la première page de ce document. Advenant une telle décision, les renseignements personnels vous concernant qui auraient été recueillis préalablement à votre retrait seront détruits.

E) Consentement

En donnant un consentement verbal, le ou la participante déclare avoir pris connaissance des informations ci-dessus, avoir obtenu les réponses à ses questions portant sur sa participation à cette recherche ainsi qu'à comprendre le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients de cette recherche. Après avoir pris connaissance de l'ensemble des informations fournies dans le cadre de ce projet de recherche, iel consent librement à participer à celui-ci. Iel comprend qu'en tout temps iel peut se retirer de la recherche sans conséquence ainsi que sans avoir à fournir de justification.

Par la présente, la chercheure principale s'engage aussi avoir expliqué le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients et l'étude et avoir répondu aux questions posées au meilleur de ses connaissances.