

Les artistes émergents et l'autonomie de soi par la « gestion de carrière »

Martin Tétu

Volume 29, Number 1-2, Spring 2017

L'action communautaire : quelle autonomie ? Pour qui ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1043392ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1043392ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1703-9312 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tétu, M. (2017). Les artistes émergents et l'autonomie de soi par la « gestion de carrière ». *Nouvelles pratiques sociales*, 29(1-2), 52-71.
<https://doi.org/10.7202/1043392ar>

Article abstract

The professional insertion of artists is not documented in Quebec, even though a “boom” of artistic profiles appears among young adults. This article aims to help fill this gap in research. It focuses specifically on the “artistic career management” services provided by the non-profit sector to young emerging artists. Observation of the services in question leads us to discern a logic of empowerment or self-management, in line with an injunction to autonomy existing in other sectors of community services. This suggests a pressure towards a rational and instrumental form of action, at the basis of the neoliberal ideology, which would put direct pressure on the artistic milieu via this focus on career “management.”



Les artistes émergents et l'autonomie de soi par la « gestion de carrière »

Martin TÉTU

Étudiant au doctorat en sociologie
Département de sociologie, UQAM¹

L'insertion professionnelle des artistes est peu documentée au Québec, alors même qu'apparaît un « boom » de profils artistiques au sein des jeunes adultes québécois. Cet article souhaite contribuer à combler ce vide dans la recherche. Il se penche spécifiquement sur les services de « gestion de carrière artistique », dispensés par le milieu communautaire à l'intention des jeunes artistes émergents. L'observation des services en question nous amène à discerner, dans ceux-ci, une logique de responsabilisation ou de *management* de soi, en phase avec une injonction à l'autonomie visible dans d'autres secteurs de l'action communautaire. Ceci suggère une pression vers une forme d'agir rationnel et instrumental, au fondement de l'idéologie néolibérale, qui ferait pression sur le milieu artistique via cette focalisation sur la « gestion » de carrière.

1. Jean-François Maher et Guy Bellavance ont contribué à cet article par des éclaircissements sur le sujet.

Mots-clés : artistes émergents, relève, intégration professionnelle, autonomie, néolibéralisme

The professional insertion of artists is not documented in Quebec, even though a “boom” of artistic profiles appears among young adults. This article aims to help fill this gap in research. It focuses specifically on the “artistic career management” services provided by the non-profit sector to young emerging artists. Observation of the services in question leads us to discern a logic of empowerment or self-management, in line with an injunction to autonomy existing in other sectors of community services. This suggests a pressure towards a rational and instrumental form of action, at the basis of the neoliberal ideology, which would put direct pressure on the artistic milieu via this focus on career “management.”

Keywords: artistic career management, Quebec, community service, emerging artists, neoliberalism

Des services spécialisés d'insertion professionnelle en art sont apparus au Québec vers 2004, pour répondre à l'arrivée sur le marché du travail d'une masse grandissante de jeunes artistes. Ces services, le plus souvent offerts par le milieu communautaire et associatif (carrefours jeunesse-emploi, conseils de la culture et organismes à but non lucratif), se positionnent en experts du milieu culturel et visent l'adaptation des artistes au milieu en question. L'adaptation visée, ici, est celle du marché de la culture. Elle se réalise via une familiarisation des outils de la « gestion de carrière artistique ». Il s'agit alors, dans ces services, de maîtriser les mécanismes de la distribution « industrielle » (contrats, réseau, comptabilité, promotion, etc.) et ultimement d'amener la production artistique vers sa rentabilité économique. Bref, comme le précise un de ces services, leur objectif est « de te permettre de professionnaliser ton art » (CJE Rive-Sud : *Vocation en Art !*).

Or, ce terme de « professionnalisation » revient systématiquement pour décrire ces services et, appliqué au secteur artistique, il porte à confusion. Guy Bellavance remarquait en 2002, à propos de cette notion, que « la professionnalisation des artistes demeure en effet un phénomène ambigu », car touchant davantage « l'ensemble des emplois connexes à ces métiers [artistiques] » (Bellavance et Laplante, 2002, p. 318). L'ambiguïté que nous décelons dans ces services est la subordination de la logique de professionnalisation à celle de gestion de carrière, s'incarnant par des « outils » de gestion que l'artiste professionnel doit intégrer à sa pratique artistique. Les services communautaires d'accompagnement de

jeunes artistes présentent ainsi la réussite de la carrière artistique comme le résultat d'une stratégie entrepreneuriale. Or, peut-on professionnaliser directement les jeunes artistes à l'aide d'une stricte logique entrepreneuriale ? Ceci n'entre-t-il pas en contradiction avec la logique historique de la carrière artistique moderne, basée sur le temps long et la manipulation du symbolique, où « [l']anormalité se fait norme dans les cas de réussite » (Heinich, 1991, p. 53) ? Une telle logique de gestion, si elle est adaptée pour l'entreprise privée, ne découle-t-elle pas ici plutôt davantage d'une forme d'idéologie qui aurait désormais « colonisé » le secteur artistique ?

Cet article se penche sur ce phénomène peu étudié, soit les services d'aide en « gestion de carrière artistique », en tant que réponse sociale apportée par le milieu communautaire à la montée d'une masse critique d'artistes émergents. S'agissant d'une contribution à la sociologie de la carrière artistique, nous utiliserons ici l'analyse de discours de ces services de soutien aux jeunes artistes, en relevant systématiquement les éléments de discours de présentation de ces services. Cette analyse de discours a eu lieu en 2015, principalement via Internet. Nous avons également, au préalable, effectué sur le moyen terme (10 ans) une observation participante d'un service en particulier situé à Québec. Cette observation a eu lieu de 2004 à 2014, puisque nous avons nous-mêmes été formateur externe (invité) pour le Carrefour jeunesse-emploi de la Capitale Nationale dans son programme de gestion de carrière artistique pendant cette période, de même que promoteur d'un service de diffusion de la relève artistique (*Action Relève*) en collaboration avec les CJE de la région de Québec (2005-2007). Cette phase d'observation nous a convaincu de la pertinence de traiter du sujet de façon critique et d'utiliser l'analyse de discours comme méthode principale. De plus, l'observation préalable nous permet de comprendre « de l'intérieur » la dynamique générale de tels services et ses volets spécifiques.

Notre hypothèse est la présence d'une injonction à l'autonomie ou *management* de soi traversant ces services de façon explicite, portée par la vision d'un artiste devenu, d'une certaine façon, « entreprise » et dont la gestion de carrière vise alors surtout l'adaptation aux règles du marché. Ces services de gestion de carrière nous apparaissent a priori ayant une visée de responsabilisation de l'artiste, c'est-à-dire l'objectif de le rendre « autonome » dans sa carrière, compris ici en tant que « non dépendant » de l'État. Ce type de visée d'autonomie pour les destinataires de services communautaires se situe plus largement dans l'injonction contemporaine à l'autonomie de soi identifiée dans d'autres secteurs comme la santé (Gabbai, 2013) et l'éducation (Grondin et Pichon, 2013). La particularité,

ici, est qu'avec le secteur des arts, elle investit un terrain traditionnellement éloigné d'une telle approche à tendance normative où évoluaient surtout des individus « en marge » de la société. La vie d'artiste serait-elle dorénavant devenue « normalisée » ?

FORMATION ET INTÉGRATION PROFESSIONNELLE DES ARTISTES AU QUÉBEC

On constate une augmentation marquée du nombre de jeunes aux profils artistiques, depuis une génération, au sein la société québécoise. Cette réalité s'inscrit dans la hausse générale des métiers de la culture, qui ont augmenté deux fois plus vite que le reste des professions parmi la population active entre 1996 et 2006 (Gouvernement du Québec, 2012, p. 8). En dix ans, la population des professions culturelles passe ainsi de 91 875 personnes (1996) à 118 760 personnes (2006). Un tel développement des profils artistiques se situe par ailleurs en droite ligne de l'expansion des écoles de formation artistique au Québec. En effet, la mise sur pied de formations en art a accompagné le développement de pratiques artistiques « organisées et professionnalisées », celles-ci se développant « à un rythme accéléré dans un contexte où un bon nombre des institutions culturelles sont relativement récentes » (Bellavance et Laplante, 2002, p. 316). Les écoles d'enseignement en art, implantées surtout à partir des années 1960-1970, se sont depuis fortement diversifiées par l'ajout de domaines comme le film, la mode, les métiers d'art, etc., ainsi que par l'instauration d'un deuxième cycle universitaire en art.

Le « boom » actuel des profils artistiques

On constate également une sorte de « boom » des jeunes artistes, concomitant avec la hausse des étudiants en art et celle des travailleurs culturels, malgré qu'il soit difficile à quantifier du fait du manque de données. Dans une perspective de sociologie de la jeunesse, désormais « la culture est un univers socialement valorisé et valorisant » (Dubois, 2013, p. 14), une valorisation favorisant clairement la popularité de ces « métiers culturels dits “vocationnels”, reposant sur un fort engagement personnel... » (*ibid.*, p. 9). Cette valorisation est aussi un fait médiatique (ex. *Star Académie*, *La Voix*, etc.). Un ensemble de facteurs ont donc contribué — et contribuent encore — à la présence accrue d'artistes « émergents » de divers domaines et formations au sein de la société, ces jeunes artistes souhaitent faire une profession de leur passion artistique.

Les définitions varient sur la définition d'un tel artiste émergent, mais incluent la plupart du temps a) une visée professionnelle ; b) une aptitude artistique véritable

(démontrée par les pairs ou par une certification de formation) et c) un cheminement situé à ses débuts. Les profils des artistes émergents sont composés de finissants des écoles artistiques spécialisées traditionnelles (conservatoires de théâtre et musique, école supérieure de danse, etc.), mais aussi d'artistes qui suivent certains cours universitaires sans acquérir de diplôme, de même que les étudiants des écoles professionnelles et des cours privés, ainsi que des autodidactes. Les artistes non formés par des écoles spécialisées composent de la sorte une part non négligeable des jeunes artistes. Une indication de leur nombre est visible dans les réseaux communautaires, notamment dans certains Carrefours jeunesse-emploi (CJE) où les jeunes aux profils artistiques constituent une proportion particulièrement importante de l'ensemble des jeunes fréquentant le service, bien qu'il s'agisse d'une population que ces CJE connaissent mal selon leurs dires.

La question de l'intégration professionnelle

Malgré son importance dans la vie de l'artiste, la question de l'insertion professionnelle reste pourtant secondaire au sein des écoles d'art. L'objectif principal des formations artistiques réside plutôt dans la maîtrise d'outils artistiques destinés à la pratique, de façon à favoriser l'indépendance des moyens de production esthétique. Les questionnements institutionnels récents à propos des réformes de l'enseignement de l'art illustrent bien cette visée. Le *Rapport sur la formation professionnelle en art au Canada* (Groupe d'étude sur la formation professionnelle dans le secteur culturel au Canada, 1991) est un bon exemple de ceci. Ce rapport recommande expressément d'augmenter l'accès aux formations et le déploiement d'une formation artistique continue, sans préciser d'autre mécanisme d'adéquation entre la formation et l'intégration professionnelle. Cette conception de l'enseignement des arts lie ainsi formation et pratique professionnelle : l'artiste « bien formé » trouvera vraisemblablement du travail.

C'est alors sans doute une idéologie plus large qui définit, à chaque génération, ce qu'est la vie d'artiste et oriente, plus ou moins informellement, l'insertion professionnelle des artistes débutants selon les époques. L'idéologie ici est comprise comme « un système d'idées, d'appréciations et de jugements qui sert à expliquer, interpréter et légitimer la situation et l'action des classes sociales, des groupes socioprofessionnels et des collectivités. Elle oriente et même conditionne les pensées et les comportements quotidiens autant qu'historiques de ces acteurs sociaux » (Lacroix, 1991, p. 124). Au Québec, différentes idéologies autour de l'art se sont donc succédées et ont investi la figure de l'artiste depuis 50 ans. Elles ont influencé différemment les modes d'intégration et légitimé

le type d'autonomie valorisée pour l'artiste. Conceptuellement, la société serait passée de l'autonomie de l'art (1960) à l'autonomie de l'artiste (1980), et de l'autonomie du travail créatif (1990-2000) à la présente autonomie de la « gestion de carrière » (2010-2015). Ces figures de l'autonomie résultent d'idéologies spécifiques, que nous poserons ici sommairement. En ce sens, l'idéologie dominante d'une époque préside à la formation (niveau d'accès, contenu des cours) et oriente le cheminement professionnel des jeunes artistes vers la poursuite d'une carrière artistique conforme à cette idéologie. Elle influe en fin de compte sur le type d'intégration recherchée. Ces idéologies, par contre, peuvent aussi vraisemblablement cohabiter et se croiser à des niveaux différents dans une même époque.

Si l'on tente un bref retour historique, forcément schématique, on remarque que l'autonomie de l'art des années 1960 résulte de « l'idéologie de décolonisation » (Bellavance, 2013, p. 317) favorisant la démocratie culturelle, avec accessibilité accrue pour tous et la conception que « [l']art vise l'expression de soi, la projection, hors de soi, de la subjectivité » (Chamberland, 1969, p. 227). Ceci amène à vouloir donner aux arts « une place de plus en plus grande dans nos systèmes d'éducation » (Rioux, 1969, p. 312). L'autonomie de l'artiste de la décennie suivante (1980), est liée selon Jean-Guy Lacroix à « l'idéologie artiste », avec le chef-d'œuvre comme « noyau dur », ce qui conditionne une gestion de la rareté dans la formation pour produire un groupe d'élite :

L'idéologie d'artiste assure ainsi que les artistes s'identifient en tant qu'artistes, perçoivent leur travail comme correspondant *forcément* à « l'essence » du métier, « oublient » les effets que la condition actuelle d'artiste a sur leur profession et sur eux-mêmes, interprètent leurs conditions de travail et de vie comme étant dues à leur état d'artiste, même si elles sont fort pénibles, et persévèrent dans le métier. Elle joue donc un rôle fondamental dans la constitution, la reproduction et le développement des viviers d'artistes (p. 125).

La décennie suivante produit une coupure nette face à cette dernière idéologie. L'autonomie du travailleur artistique des années 1990 est calquée ou influencée par l'irruption du modèle du travailleur autonome ou indépendant : il s'agit de trouver *l'entrepreneur en soi*, ceci dans la montée générale du travail autonome. Enfin, en 2015, c'est l'autonomie de la gestion de carrière qui devient résolument centrale, celle-ci fortement liée à une idéologie néolibérale dominante, à un moment historique de l'accroissement des inégalités et d'un durcissement du capitalisme au XXI^e siècle démontrés statistiquement (Piketty, 2013).

En résulte un artiste devenu *entrepreneur de soi* en face du marché. L'artiste n'est plus travailleur mais gestionnaire : il doit créer son propre marché et gérer son propre « produit culturel », lequel pourrait être soi-même, son œuvre ou sa prestation. Une telle gestion de l'art par des outils entrepreneuriaux constitue une nouvelle logique de carrière pour l'artiste, remarque Bellavance : « l'adoption au sein de ces univers créatifs de pratiques entrepreneuriales et managériales typiques du nouveau capitalisme, voire du “nouvel esprit du capitalisme” (Boltanski et Chiapello, 1999), se pose en renfort à la “gestion de carrières” et à la croissance des entreprises » (2013). Or, Bellavance se demande à ce propos « [d]ans quelle mesure ces dispositifs représentent-ils cependant une solution aux difficultés économiques et professionnelles rencontrées par cette catégorie d'occupation, d'activité ou de métier ? » (*ibid.*). En effet, cette nouvelle idéologie de *l'entrepreneur de soi* artistique suscite bien des questions. Globalement, les pratiques entrepreneuriales ainsi promues sont-elles adéquates à la poursuite d'un véritable métier artistique ? Plus spécifiquement, comment conçoit-on de telles pratiques entrepreneuriales dans les services d'intégration professionnelle en art ? Enfin, quels effets ces services de gestion de carrière ont-ils sur leurs destinataires, soit les jeunes artistes ?

LA FORMATION À LA « GESTION DE CARRIÈRE ARTISTIQUE » : UN SERVICE DU MILIEU COMMUNAUTAIRE

L'insertion professionnelle s'avère une question pressante pour les artistes émergents dont le nombre est en hausse. La mise sur pied de services d'aide à l'intégration artistique, depuis 2004, apparaît à première vue comme une réponse sociale appropriée à ce besoin d'intégration. Or, chose surprenante, ce ne sont pas les écoles spécialisées de formation en art qui proposent un tel service, lequel pourrait prendre la forme d'aide au placement professionnel, de support à la rédaction, de counseling dans le cheminement professionnel, etc.

C'est plutôt le milieu communautaire, en particulier les CJE, qui a multiplié les services spécialisés en intégration professionnelle des artistes émergents entre 2004-2014. Les Forums Jeunesse (FJ) ont été particulièrement actifs à cet égard, par exemple celui de la région de Montréal avec le projet *Outils la relève artistique montréalaise* (2005²), qui propose un plan d'action global pour la métropole, ainsi que le FJ de Longueuil qui se penche sur sa population locale avec *Étude et diagnostic de la relève artistique de*

2. <http://fjim.org/projets/outiller-la-releve-artistique-montrealaise>.

*l'agglomération de Longueuil (2012)*³. Ces services participent par ailleurs d'une tendance internationale, puisqu'on observe certains services similaires notamment ailleurs au Canada et dans le monde. Le tableau 1 présente certains de ces services d'aides récents à la gestion de carrière artistique du milieu communautaire au Québec⁴.

TABLEAU 1
Formations en gestion de carrière artistique, milieu communautaire
Québec 2014-2015 (liste partielle)

Nom de la formation	Organisme prestataire	Objectif	Conditions
Vocation en Art !	CJE de l'Agglomération de Longueuil et de la Montérégie	« Conférences et ateliers afin de mieux discerner les dessous de la vocation artistique »	Colloque d'une journée ; Gratuit
Le Boulev'Art des artistes	CJE de l'Outaouais	« Un service permettant aux jeunes artistes de trouver un appui concret qui vise à accroître leur employabilité artistique et culturelle. »	Approche individuelle et ateliers ; Gratuit
Le service-conseil en gestion de projet artistique du Conseil de la culture de l'Estrie	Conseil de la culture de l'Estrie	« Un accompagnement qui couvre toutes les étapes de la planification et de la gestion d'un projet artistique, de la description du projet jusqu'au financement »	Estrie ; (9 heures) : 315 \$ pour les membres du Conseil de la culture de l'Estrie et 630 \$ pour les non-membres
Career Counselling for Artists	YES Mtl (non-profit)	« <i>Our career counsellors can help you identify your employment strengths and help you develop a strategy for success</i> »	Frais administratifs uniques de 30 \$; rencontres périodiques
Gestion de carrière artistique	CJE de la Capitale Nationale	« Une formation qui vise à t'outiller pour que tu puisses prendre en charge ta carrière professionnelle ; approfondir différents enjeux dans ta démarche ; mieux connaître le milieu culturel québécois »	Cinq blocs de formation sur quatre mois ; Gratuit

3. https://www.culturemonteregie.qc.ca/wp-content/uploads/2015/07/portrait_releve_longueuil_vf_web.pdf

4. La liste des services présentée au tableau 1 n'est pas exhaustive mais inclut une bonne diversité géographique de tels services sur le territoire québécois.

Gestion de carrière artistique	Espaces Autonomes (OSBL)	« Cette formation en gestion de carrière en ligne vous permettra de clarifier votre vision, vos objectifs et votre projet artistique. Vous aurez en mains votre plan d'action, une meilleure connaissance de votre réseau, des résultats concrets qui feront avancer votre carrière »	En ligne ; 15 semaines = 40 \$
Gestion de carrière artistique	Conseil québécois de la musique (OSBL)	« Cette formation s'adresse tout autant aux musiciens et artistes d'expérience qu'à ceux qui amorcent leur carrière professionnelle. Tout au long de la formation, chaque participant travaille à l'élaboration d'un plan d'action concret pour la réalisation d'un projet réel ou fictif »	47 h = 180 \$

Deux éléments principaux ressortent du tableau 1. Le premier élément concerne la disparité des services quant à leur durée (d'une journée à quatorze semaines), à leur tarif (de gratuit à 630 \$) et aux domaines artistiques couverts. Le deuxième est la concordance, malgré ces disparités, de leurs objectifs. En effet, l'utilisation systématique d'un vocabulaire intégrant une série de mots-clés (carrière, outils, gestion, objectif, projet) indique une véritable visée commune. Il semble que, peu importe leur cadre d'application, et sans qu'ils se soient nécessairement consultés, ces services puissent être utiles pour l'artiste émergent à l'image de services « génériques », substituables ou modulables.

Dans un autre ordre d'idées, la légitimité même des services peut être questionnée. En effet, en reprenant les catégories proposées par Parazelli et Gaudreau pour le présent numéro de la revue *Nouvelles pratiques sociales* (2015, p. 3), ces services de gestion de carrière apparaissent suivre un *mandat d'expertise déléguée*. Le *mandat d'expertise déléguée* trouve sa légitimité du fait que « l'organisation est ainsi mandatée pour travailler comme experte sur un dossier, un projet et un programme et cherche à obtenir de la reconnaissance pour ses compétences professionnelles » (*idem*, p. 4). Ici, l'État délègue (et finance) de tels services très spécialisés pour les jeunes artistes que le milieu communautaire sera à même de rendre efficacement. Or, tout d'abord, de quel type d'expertise s'agit-il : artistique ou entrepreneuriale ? Il n'est pas clair en effet s'il s'agit de concrétiser une carrière artistique, de s'adapter plus adéquatement aux règles du marché culturel ou des deux objectifs conjoints.

Ensuite, où est établie la légitimité de ces formations, c'est-à-dire quelles sont les bases d'expertise réelle reliée à ce milieu artistique très spécialisé ? En effet, la promotion de ces services ne s'accompagne pas de données scientifiques ou d'études externes, qui légitimeraient, d'une certaine façon, de tels services de façon objective. De même, sauf exception, les noms des professionnels opérant dans ces services d'intégration, pourtant parfois très reconnus et crédibles dans le milieu des arts⁵, ne sont pas mis en avant ni même parfois nommés dans la promotion, comme s'ils étaient secondaires au service lui-même, alors que leur expertise de témoin de premier ordre du milieu « réel » s'avère sans doute déterminante dans l'efficacité de tels services.

L'idéologie derrière les services

Ces services apparaissent essentiellement guidés par une orientation davantage idéologique que pratique, faisant de l'artiste un « gestionnaire » de son propre marché. C'est donc à la rencontre avec le marché des arts que vise cette démarche d'insertion. Ici émerge une perspective d'un agir surtout rationnel et instrumental au fondement de l'idéologie néolibérale, une perspective en somme très différente d'un agir humain « créatif » tel que compris par les théories de l'action et par la philosophie de l'esthétique, ces derniers soulevant au contraire de multiples dimensions à l'agir.

L'analyse de discours de ces services est significative d'une telle base conceptuelle sous-jacente, établie sur une conception de la carrière comme projet compétitif face à un marché à « conquérir ». Ceci est visible par le discours que formulent certains services du milieu communautaire à propos du contexte actuel en culture, un discours non appuyé par ailleurs par des données probantes sur ce milieu. Le CJE Plateau, Mile-End, Centre-Sud avance ainsi : « L'autonomie est primordiale pour réussir à vivre de son art dans le contexte économique que nous connaissons et ceux qui se démarquent, sont souvent ceux qui cultivent leur fibre entrepreneuriale » (2014, p. 11)⁶. De même, le Conseil montréalais de la culture et des communications établit de son côté une mesure en temps à investir par l'artiste contemporain dans sa propre gestion : « On pourrait donc évaluer facilement qu'être un travailleur autonome exerçant la profession d'artiste, c'est 70 % d'efforts et de

5. Parmi ces formateurs étant aussi artistes bien connus, il y a Paule-Andrée Cassidy et Guillaume Sirois, au service gestion de carrière l'Ampli (Québec) et musiciens professionnels.

6. Source : <http://cjeplateau.arepas-mtl.com/wp-content/uploads/2017/02/Rapport-annuel-2013-2014-assemblyC3%A9.pdf>

travail relié à la gestion de la carrière, particulièrement au début, pour 30 % de créations artistiques ! » (p.10)⁷. Cette mesure apparaît par ailleurs totalement arbitraire.

Des guides pratiques, toujours réalisés par le milieu communautaire, précisent cette vision de la vie d'artiste émergent en termes de « besoins en gestion de carrière », comme le *Guide de soutien à la carrière artistique au Bas-Saint-Laurent (2010)*, le *Guide pratique de soutien à la carrière artistique à l'intention de la relève de la Vallée-du-Haut-Saint-Laurent (2012)* et *Business Skills for Creative Souls : The Essential Artists' Handbook* (de l'OSBL *Yes Montreal*, 2015, 2^e éd.). Un tel guide, comme le précise l'un d'eux, vise à fournir « des pistes aux créateurs engagés dans une démarche professionnelle. Il aborde les principales facettes du métier qui s'imposent à l'artiste dès qu'il sort de son "atelier" »⁸.

Ces outils sous forme de guides et d'ateliers participent de la sorte à une tendance systématique de focalisation vers le marché. Cette focalisation est la source, par contre, d'une tension évidente au sein même d'un milieu communautaire tiraillé entre la formation à la carrière (avec sa finalité de réussite entrepreneuriale) et l'inscription du service dans un cadre communautaire (avec sa finalité d'accompagnement pour tous et de réalisation de soi). Le descriptif de certains services fait bien ressortir cette tension, comme c'est le cas suivant de *Vocation en Art !*, un service des CJE de la Montérégie : « Destiné à la carrière artistique ? Les artistes amateurs de 16 à 35 ans, qu'ils soient peintres, dessinateurs ou encore photographes ont l'occasion de soumettre leur candidature au projet Vocation en Art ! [...] [ce service] a pour objectif de conscientiser les participants aux réalités du milieu artistique, tout en leur offrant des outils adéquats afin qu'ils entament une démarche de professionnalisation de leur art »⁹. Ici, cette tension est visible dans le fait que les CJE participants à *Vocation en Art !* s'adressent à des artistes de tous âges (16 à 35 ans), aux pratiques artistiques de tous ordres, et même aux artistes « amateurs » voulant être professionnels. Bref, une disparité de profils si grande qu'elle diminue véritablement la cohérence, voire la pertinence du service en question.

En général, cette tension est au cœur même du choix de l'expression « gestion de carrière artistique ». D'abord, le concept de « carrière » employé systématiquement est ambigu, car il inclut à la fois la perspective du métier et celle de pratique artistique, deux

7. Source : <http://mrchsl.com/assets/pdfs/TRACE-guide-interactif.pdf>.

8. Guide de soutien à la carrière artistique au Bas-Saint-Laurent (2010).

9. Source : <http://www.viva-media.ca/culture/professionnaliser-son-art/>.

dimensions où la question de la rémunération ne se pose pas de la même manière. Ensuite, ce concept conduit à aborder tout domaine artistique indistinctement, par une focalisation sur la « carrière », alors que des réalités possiblement très différentes existent dans la démarche professionnelle d'un comédien, par exemple, par rapport à celle d'un peintre. Enfin, l'utilisation répétée du concept de carrière destinée à des jeunes artistes n'ayant pas encore débuté leur carrière, ou au seuil de celle-ci, induit une confusion générale. En effet, leur besoin concerne-t-il la gestion d'une carrière déjà en route ou plutôt la planification d'une carrière qui va débiter ? Dans ce dernier cas, il s'agirait plutôt de services de « précarrière », ce qui rejoindrait une approche d'orientation professionnelle plus classique davantage que de management entrepreneurial. Ce flou sémantique est possiblement celui dans lequel s'insèrent ces formations de carrière artistique, ce qui conduit à l'offre de services en somme très large et diversifiée (de la « conscientisation » aux « outils de marketing » de tous types d'arts, pour reprendre l'exemple précédent).

Les effets du service

Une telle transmission d'une forme d'idéologie de l'entrepreneur de soi, à travers l'injonction à une autonomie personnelle par la gestion de sa carrière, produit possiblement des effets concrets qu'il reste à évaluer. Nous pouvons logiquement distinguer deux types d'effets sur les destinataires de ces services de gestion de carrière artistique, sous l'angle individuel et sous l'angle collectif. L'effet individuel est difficile à traiter, étant donnée l'absence d'étude sur le cheminement professionnel des jeunes artistes, notamment ceux ayant utilisé ces services de gestion de carrière. De prime abord, pour les artistes ayant développé les autres aspects de leur cheminement personnel et professionnel, un tel service de soutien à la gestion de carrière serait sans doute adéquat. Ces artistes pourraient intégrer en effet certaines notions et en délaissier d'autres au besoin, bref opérer un tri parmi les outils entrepreneuriaux transmis.

Pour beaucoup d'autres artistes émergents, toutefois, cette focalisation sur la carrière à un stage débutant pourrait générer une réelle pression de réussite à court terme de nature strictement commerciale, par opposition à un cheminement artistique situé à moyen ou long termes. Cette pression inciterait alors l'artiste émergent à modifier sa pratique en vue de pénétrer le marché comme le ferait une entreprise pour un produit de consommation courante. Une telle orientation serait dommageable, au premier chef pour l'émancipation de l'artiste lui-même, en ce sens que son épanouissement comme créateur ne passe pas nécessairement par une gestion entrepreneuriale réussie de sa carrière. Ensuite,

certaines artistes débutants pourraient stopper leur démarche créative parce qu'elle ne donnerait pas de résultats immédiats via ces mécanismes de gestion.

Le dommage pourrait ensuite, paradoxalement, affecter la réussite professionnelle elle-même. D'abord, la diminution dans la qualité esthétique de l'œuvre, ou la standardisation de celle-ci pour conquérir un segment de marché, devient un risque réel inhérent à une focalisation sur la « gestion » de la production artistique. C'est pourtant la création personnelle et originale qui constitue l'outil principal avec lequel l'artiste atteindra une consécration à plus long terme. En effet, la réussite artistique moderne « ne [peut] plus s'assimiler à une "carrière" puisqu'il s'agit de l'invention, par un individu singulier, d'un itinéraire esthétique qui lui soit propre » (Heinich, 1991, p. 49). Ensuite, l'activité professionnelle à long terme est traditionnellement favorisée par des moyens *autres* que la gestion, c'est-à-dire par une activité d'enseignement en art et par des subventions publiques à la création. En ce sens, l'artiste le plus souvent autofinance son œuvre, notamment en début de carrière. Comment alors mesurer la réussite à travers cette gestion de carrière d'un artiste émergent ? Une mesure de réussite basée sur l'adéquation d'un « plan d'action » face au marché fait l'impasse sur le cheminement réel de l'artiste à moyen terme, du moins celui qui existait depuis les dernières décennies.

On pourrait objecter que les artistes de classes plus défavorisés trouvent dans ces services un soutien utile. Ce soutien est en bonne partie illusoire, à notre avis, car il les oriente vers une voie de professionnalisation en lien avec le marché et non d'émancipation. En effet, cette pression vers une responsabilisation de carrière apparaît sans doute ainsi plus dommageable pour des artistes moins favorisés en capital culturel ou économique. En effet, ces derniers auront alors moins les ressources intimes (et monétaires) pour résister à cette pression. Pour reprendre Émilie Hache dans un autre contexte (2007, p. 62) : « [i]l se créerait un partage entre ceux qui ont les moyens [...] de se responsabiliser [...] et les autres, fragilisés par cette exigence de responsabilisation et entraînés vers une "individualité négative" ».

Par ailleurs, au plan de la prise en charge collective des arts, ces services de gestion font écran à un véritable enjeu social plus global : quels choix de société faisons-nous quant à l'aide directe aux artistes et à la pratique artistique ? En effet, la question du soutien direct aux arts au plan collectif, via l'État, ne peut être résolue par de tels mécanismes individuels de gestion de carrière artistique. Ceci revient à se demander ce que nous voulons réellement, comme société canadienne et québécoise : former et supporter des artistes, aux plans national ou régional par exemple, ou au contraire que ceux-ci s'intègrent tant bien

que mal à travers le seul marché ? La multiplication de ces services à la gestion de carrière, nous semble-t-il, fait ainsi dévier le regard de questions sociales plus larges, en particulier celles qui touchent à la responsabilité collective, vers la responsabilisation individuelle de l'artiste. En effet, on constate depuis une décennie un désinvestissement en soutien direct aux artistes (pour la production), de même qu'une diminution des ressources en éducation artistique (pour former un public). Dans ce contexte, cette offre des services d'insertion au marché, via la gestion de carrière, fait diversion à la prise en compte d'un réel désinvestissement public dans les arts.

Enfin, le fait que ce soit le milieu communautaire qui offre ces services — et non directement l'État ou le milieu scolaire — est bien indicatif d'une réelle fragilité de tels services prenant place au sein du milieu communautaire. De fait, en 2014, certains services de gestion de carrière ont été abolis sans préavis, de même que l'a été en 2015 l'ensemble des forums jeunesse au Québec, ces derniers pourtant à la source même de cette réflexion sur les besoins des artistes émergents. Peut-on penser que malgré leurs effets possiblement positifs pour certains artistes, ces services à la gestion artistique du milieu communautaire participent donc plutôt à la transmission d'une idéologie du management de soi par le marché, plutôt qu'au développement d'une pensée *autre* ou même d'un rapport de force face à cette idéologie ?

INJONCTION À L'AUTONOMIE DANS LE MILIEU COMMUNAUTAIRE : LE CAS DES ARTISTES

L'axe des services de gestion de carrière artistique, décrits précédemment, soulève directement la question d'une autonomie visée pour les destinataires de service, ici celle d'une carrière orientée non pas sur la production artistique (suivant la logique esthétique), mais sur la gestion face au marché (suivant la logique industrielle). Une telle injonction à l'autonomie de soi constitue une thématique centrale dans le milieu communautaire actuel, lequel fait face globalement à la pression directe d'un libéralisme de plus en plus dominant.

En général, dans le milieu communautaire, l'autonomie concerne la possibilité d'exister « de façon autonome », c'est-à-dire qu'elle touche les *différentes façons* d'être autonome ou les diverses incarnations du concept d'autonomie. Fondamentalement, un changement est visé pour les usagers du service : on souhaite le développement de compétences de la part de ces usagers, pour qu'ils puissent « s'aider eux-mêmes » et être autonomes. La question de fond ne consiste pas à être pour ou contre l'autonomie en soi,

mais plutôt « quel type d'autonomie [est] visée pour les membres », explique Louis Gaudreau dans une récente conférence sur le sujet¹⁰. Définir quelles compétences développer s'avère dès lors un projet résultant idéalement d'études approfondies sur les besoins des usagers, d'où le sens de la catégorie définie précédemment de « mandat d'expert », l'expertise offerte ici proposant une solution adéquate à un problème reconnu de façon précise. Le mandat d'expert, confié aux organismes communautaires, vise ainsi à favoriser l'autonomie par une orientation spécifique appropriée aux problèmes ciblés avec les moyens souvent limités du secteur communautaire.

Or, l'injonction actuelle à l'autonomie de soi résulte non pas de telles études probantes, mais plutôt d'une véritable idéologie issue du néolibéralisme et prônant de façon systématique la responsabilisation individuelle. François Dubet et Danilo Martucelli (1998) évoquaient à ce propos dès la fin de la décennie 1990 une « société intégrant une culture normative de l'autonomie et de la performance individuelle ». Michel Parazelli (2012, p. 3) signale plus récemment de son côté « l'étendue internationale du libéralisme dans le domaine de l'intervention sociale ». Guillaume Nemer (2013, p. 14) parle d'un véritable « culte de l'autonomie [qui] participe d'une culture de l'individu où on ferait jouer à ce dernier le rôle d'un petit-Dieu ou d'un mini-État à lui tout seul ». Il y a donc une forte tendance vers ce type de *management de soi*, c'est-à-dire vers une telle autonomie promue de façon idéologique, qui se révèle en fait une approche ne prenant pas en compte les contextes spécifiques et les différences individuelles. Cette approche est bien résumée par Roger Monjo comme étant le passage de « l'égalité dans l'équivalence à l'égalité dans l'indépendance » (2013, p. 181). Philippe Gabbai va même jusqu'à évoquer le « terrorisme de l'autonomie, de la socialisation »... (2013, p. 32). L'émancipation devient alors paradoxalement une mise en situation de fragilité où l'égalité des chances devient en fait pure compétition (Monjo, 2013, p. 181). En somme, la prise en charge de l'individu par lui-même devient une fin en soi, dans un contexte de désengagement de l'État face à la prise en charge collective de l'individu.

L'autonomie, ici, devient l'effet et le signe de la responsabilité envers soi-même. Une injonction permanente à la responsabilisation de soi amène alors à valoriser ou désirer une telle autonomie. Cette responsabilisation, selon Émilie Hache (2007), serait « une technique de gouvernementalité néolibérale » c'est-à-dire des « techniques de gouvernement indirectes » reposant sur un « transfert de responsabilité aux individus » »

10. Conférence prononcée lors des États généraux de la Coalition des tables régionales d'organismes communautaires (COTROC), 23 mai 2015.

(*ibid*, p. 50). L'État demande « aux individus de s'autonomiser et de se "responsabiliser" ». Ceci passe par la valorisation de certains comportements vus comme positivement « autonomes » :

Le transfert de responsabilités passerait tout d'abord par la production d'un attachement à une nouvelle manière de penser et d'agir. Cela se ferait en deux temps : d'abord, rendre indésirable un certain type de comportement — nous détacher d'une certaine dépendance à l'État et ensuite, mais de manière simultanée, nous rendre désirable un autre type de comportement dit « responsable » précisément (51). [...] L'exemple à imiter, qualifié de comportement responsable, consisterait à devenir responsable individuellement de son propre bien-être (52). La notion de responsabilité serait donc au cœur de l'art de gouverner néolibéral, au sens où ce dernier s'appuierait sur l'identification de la responsabilité à une prise en charge matérielle de soi-même (*ibid*, 53).

Dans le secteur des arts, nous semble-t-il, cette injonction à l'autonomie de soi prend la forme de la responsabilisation face à sa propre carrière, une injonction camouflée sous un discours dit « responsable » ou réaliste face à un marché avec lequel il faut bien composer. Le *management* de soi, pour l'artiste, c'est donc se constituer en tant qu'entreprise et n'être ainsi dépendant ni de l'État ni d'un quelconque collectif. On oppose donc autonomie individuelle (souhaitée) à dépendance au collectif (non adaptée à l'époque actuelle) ; responsabilisation (via sa carrière) à déresponsabilisation (sans plan d'action professionnel) ; professionnalisation (par la gestion de carrière) à amateurisme (par une pratique non managériale). Cette rationalisation fait toutefois l'impasse sur l'exercice réel du « métier d'artiste » (Liot, 2004), qui a ses propres règles. Elle occulte aussi, surtout, la dimension collective de l'art et sa prise en charge à divers degrés par la collectivité, de même que les « mondes de l'art » (Becker, 2010), qui sont davantage le fait d'individus connectés et collaborateurs plutôt que d'individus entrepreneurs isolés. Il y a donc une focalisation sur la rentabilité individuelle, cette dernière vue par ailleurs sous le seul angle quantitatif. Fondamentalement, il y a une pression vers une forme d'autonomie unidimensionnelle ou du moins fonctionnaliste. L'autonomie des moyens de production esthétique, c'est-à-dire les moyens de création, se trouve déplacée vers l'autonomie d'une gestion de carrière : le projet devient la carrière et non l'œuvre.

L'exemple de ces services du milieu communautaire est indicatif d'une tendance beaucoup plus large dans le milieu culturel en général. Les statistiques sur le nombre de ventes de produits culturels deviennent dans ce contexte des indicateurs clés de la réussite

artistique individuelle. Cette obsession du « chiffre » dépasse le seul groupe des artistes émergents pour se déceler clairement dans la construction de nouvelles icônes artistiques, dont les résultats économiques sont aussi célébrés, sinon davantage, que leurs performances artistiques comme signe de réussite artistique. Les chiffres élevés de ventes d'enregistrements sonores de Céline Dion et la capitalisation boursière du Cirque du Soleil devenant à ce titre des références, sinon des modèles à imiter, voire dépasser. Les indicateurs de performance des institutions publiques en culture, dans leur attribution de subventions, sont aussi souvent modélisés sur les chiffres du marché plutôt que sur une dimension identitaire ou innovatrice de la pratique artistique. D'une certaine manière, la production industrielle a colonisé le monde des artistes. L'aurait-elle en plus « domestiqué », c'est-à-dire rendu conforme ou conformiste, incitant l'artiste à opérer un passage de la recherche d'une *bonne carrière* à celle d'une *bonne gestion de carrière* ? Le discours économique dominant fait ainsi ombrage à la dimension symbolique de l'art, ce qui occulte le lien central entre formation artistique et pratique artistique, un lien traditionnellement fort qui met en lumière le fait que les jeunes artistes n'aspirent pas qu'à percer un marché, mais aussi (et surtout ?) à se développer comme individu.

CONCLUSION

Comment ces services d'aide aux artistes émergents devraient-ils alors gérer l'hétérogénéité des publics qui s'adressent à eux (diverses disciplines, avancement de la carrière, etc.) ? Il s'agirait selon nous de développer d'abord une conception de l'autonomie spécifique à l'artiste du XXI^e siècle, qui dépasserait la seule vision de l'artiste entrepreneur de soi. Tentons ici une proposition de réponse : considérer l'autonomie comme étant *plurielle* et ultimement, envisager le fait que « toutes les formes d'autonomie se valent » (Nemer, 2013, p. 14). Bien sûr, il faudrait pouvoir apporter toutes les nuances qu'une telle affirmation demande et adapter des services à cette vision plurielle, ce qui limiterait peut-être la possibilité d'offrir un seul service « générique ».

Cette proposition permet malgré tout d'appréhender l'autonomie sur plusieurs niveaux, dimensions ou formes selon les individus et selon les types d'activités. Cette approche plurielle de l'autonomie pour le secteur artistique impliquerait, selon nous, d'abord une structuration d'aides à l'autonomie par discipline artistique : les disciplines, elles aussi, sont plurielles et ne peuvent qu'être nivelées au sein d'un même service générique. Ensuite, l'approche plurielle nécessiterait une prise en compte de la multidimensionnalité de l'artiste. Celle-ci comprendrait à notre avis trois dimensions

distinctes de l'autonomie de l'artiste comme personne : la dimension entrepreneuriale, essentielle dans la société contemporaine où évolue l'artiste ; la dimension esthétique, dans laquelle œuvre l'artiste par sa pratique artistique originale et qui implique une inscription plus large dans l'histoire de l'art ; la dimension psychosociale, prenant en compte l'artiste comme individu avec ses besoins essentiels.

Pour l'artiste émergent contemporain, intégrer ces trois dimensions de lui-même (entrepreneur/artiste/individu) constituerait alors un véritable défi personnel, lequel ne peut qu'être tronqué par l'injonction à l'autonomie de soi à l'aide de seuls « outils de gestion ». Mais ce serait en tout cas un défi exigeant et stimulant, se révélant une « proposition d'une conception positive de la responsabilité morale » (Hache, 2007, p. 64). Cette autonomie plurielle visée, ce véritable projet de vie multidimensionnel tranche toutefois fortement avec le déploiement du modèle à forte tendance libérale qui s'implante dorénavant dans le secteur culturel. Pluraliser l'autonomie de l'artiste émergent, en 2016, conduirait du même coup à remettre en question ce modèle néolibéral. La « vie d'artiste » y retrouverait au passage sa nature non conformiste...

BIBLIOGRAPHIE

- ANCTIL, P. (1985). Une génération en suspens. Les jeunes face à la société en place. Dans P. Anctil, L. Bernier et I. Perreault, (dir.), *Questions de culture* (p. 27-36). Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- BECKER, H. (2010). *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion. (Œuvre originale publiée en © 1988).
- BELLAVANCE, G. ET LAPLANTE, B. (2002). Professionnalisation et socialisation du champ artistique : la formation professionnelle des artistes au XXe siècle. Dans D. Lemieux (dir.), *Traité de la culture* (p.315-339). Québec : Les Éditions de l'IQRC/Presses de l'Université Laval.
- BELLAVANCE, G. (2013). *Travail artistique et économie de la création*. Communication présentée au 81^e Congrès de l'ACFAS, Québec. Récupéré de : <http://www.lastt.ucs.inrs.ca/doc/PresentationColMai2013.pdf>
- CHAMBERLAND, P. (1969). L'art au Québec. Le triomphe de la communication. *Revue d'esthétique*, 3, 225-235.
- CONSEIL DE LA CULTURE DU BAS-SAINT-LAURENT. (2010). *Guide de soutien à la carrière artistique au Bas-Saint-Laurent (2010)*, en ligne seulement : <http://guideartistesbsl.com/>.

- CONSEIL MONTÉRÉGIEEN DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS. (2012). *Guide pratique de soutien à la carrière artistique à l'intention de la relève de la Vallée-du-Haut-Saint-Laurent*.
- DUBET, F. ET MARTUCELLI, D. (1998). *Dans quelle société vivons-nous ?* Paris : Le Seuil.
- DUBOIS, V. (2013). *La culture comme vocation*. Paris : Éditions Raisons d'agir.
- GABBAÏ, P. (2013). Autonomie et psychopathologie. *Le Sociographe, hors-série 6 : Les paradoxes de l'autonomie*, 19-38.
- GRONDIN, B. ET PICHON, I. (2013). L'autonomie et ses paradoxes intrinsèques. Une oppression éducative ? *Le Sociographe, hors-série 6 : Les paradoxes de l'autonomie*, p.121-135.
- GROUPE D'ÉTUDE SUR LA FORMATION PROFESSIONNELLE DANS LE SECTEUR CULTUREL AU CANADA. (1991). *L'art n'est jamais un acquis. Rapport sur la formation professionnelle au Canada*. Ministre des Approvisionnements et Services Canada.
- HACHE, É. (2007). La responsabilité, une technique de gouvernementalité néolibérale ? *Raisons politiques*, 28, 49-65.
- HEINICH, N. (1991). Peut-on parler de carrière d'artiste ? Un bref historique des formes de la réussite artistique. *Cahiers de recherche sociologique*, 16, p. 43-54.
- LACROIX, J.-G. (1991). L'idéologie d'artiste : quel est le rôle des institutions de formation spécialisées en art ? *Cahiers de recherche sociologique*, 16, p.123-140.
- LIOT, F. (2004). *Le métier d'artiste*. Paris : L'Harmattan.
- GOVERNEMENT DU QUÉBEC. MINISTÈRE DE LA CULTURE, DES COMMUNICATIONS ET DE LA CONDITION FÉMININE. (2012). *Chiffres à l'appui du MCCCCF. Données statistiques générales, culture et communication*. Québec : L'auteur.
- MONJO, R. (2013). L'autonomie, de l'indépendance vers l'interdépendance. *Le Sociographe, hors-série 6 : Les paradoxes de l'autonomie*, 173-192.
- NEMER, G. (2013). L'autonomie, les contours du phénomène. *Le Sociographe, hors-série 6 : Les paradoxes de l'autonomie*, p.13-16.
- PARAZELLI, M. (2012). L'individualisation des problèmes sociaux. *Nouvelles pratiques sociales*, 24(2), 1-8.
- PARAZELLI, M. ET L. Gaudreau (2015). Appel à contribution. *Nouvelles pratiques sociales, Hors-série 2*, p.3-4.
- PIKETTY, T. (2013). *Le Capital au 21^e siècle*. Paris : Le Seuil.

RIOUX, M. (1969). L'éducation artistique et la société post-industrielle. *Revue d'esthétique*, 3, p.302-312.

YOUTH EMPLOYMENT SERVICES (2015). *Business Skills for Creative Souls : The Essential Artists' Handbook*.