

IRIS

Institut de recherche
et d'informations
socio-économiques

Conditions socio-économiques et de travail des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s de l'audiovisuel

Note de recherche rédigée par

Catherine Ellyson et Mathilde Forest Rivière,

associées chercheuses chez BEM & CO – Recherche, évaluation, conseil

INTRODUCTION	5
CHAPITRE 1 APPORTS DU SECTEUR CULTUREL ET DE L'INDUSTRIE DE L'AUDIOVISUEL	7
CHAPITRE 2 ORGANISATION ET FONCTIONNEMENT DE L'INDUSTRIE AUDIOVISUELLE AU QUÉBEC	10
2.1 Chaîne de valeur	10
2.2 Financement	12
2.3 Encadrement juridique	13
2.4 Associations de créateurs et créatrices, d'artistes et d'artisan·e·s	14
2.5 Conclusion	15
CHAPITRE 3 ENJEUX PRINCIPAUX	16
CHAPITRE 4 TRAVAIL ATYPIQUE	19
4.1 Statistiques sur le travail atypique au Québec	19
4.2 Facteurs et motivations du travail atypique	20
4.3 Retombées du travail autonome atypique et facteurs de succès	21
4.4 Comment améliorer la situation ?	23
CHAPITRE 5 TRAVAIL ATYPIQUE DES CRÉATEURS ET CRÉATRICES, ARTISTES ET ARTISAN·E·S	25
5.1 Statistiques	25
5.2 Facteurs et motivations du travail atypique des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s de l'audiovisuel	28
5.3 Retombées du travail atypique des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s de l'audiovisuel	29
5.4 Comment améliorer la situation ?	31
CONCLUSION	34
BIBLIOGRAPHIE	36
ANNEXE – TABLEAUX ET GRAPHIQUES	42

Liste des graphiques et des tableaux

TABLEAU 1	Crédits d'impôt et autres mesures aux entreprises selon la catégorie (gouvernement du Québec) 2013	12
TABLEAU 2	Apports économiques du secteur de la culture et de l'industrie de l'audiovisuel	42
TABLEAU 3	Sommaire de l'encadrement législatif par le gouvernement du Canada (responsables gouvernementaux)	44
TABLEAU 4	Sommaire de l'encadrement législatif par le gouvernement du Canada (lois)	44
TABLEAU 5	Sommaire de l'encadrement législatif par le gouvernement du Canada (instances publiques)	45
TABLEAU 6	Sommaire de l'encadrement législatif par le gouvernement du Québec (responsables gouvernementaux)	45
TABLEAU 7	Sommaire de l'encadrement législatif par le gouvernement du Québec (lois)	46
TABLEAU 8	Sommaire de l'encadrement législatif par le gouvernement du Québec (instances publiques)	47
TABLEAU 9	Associations de créateurs et créatrices, d'artistes et d'artisan·e·s de l'audiovisuel	48
TABLEAU 10	Évaluation d'Emploi-Avenir Québec sur les professions de l'audiovisuel	50
TABLEAU 11	Données issues de la collecte de données de l'IRIS (incluant un sondage)	52
GRAPHIQUE 1	Structure de financement des longs métrages, Québec, 2008-2009, %	53

Introduction

Dans le contexte d'une reconfiguration du système de production et de distribution de l'industrie audiovisuelle et d'une mutation plus générale du marché du travail, la présente revue de littérature synthétise les différents documents disponibles sur les conditions de travail des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s de l'audiovisuel au Québec. La première section présente tout d'abord les *apports* substantiels du secteur culturel et de l'industrie audiovisuelle à la société canadienne et québécoise. La deuxième section décrit les divers *systèmes* qui structurent cette industrie et encadrent le travail des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s. Les principaux *enjeux* auxquels fait actuellement face l'industrie sont discutés dans la troisième section. La question du *travail atypique et autonome parmi la population générale* est traitée dans la quatrième section. Enfin, reprenant les conclusions des sections précédentes, la cinquième section discute du *travail atypique et autonome chez les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s de l'audiovisuel*, identifiant les facteurs du recours au travail autonome et analysant ses retombées.

Si la présente revue de littérature s'intéresse principalement aux créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s de l'audiovisuel au Québec, des études dont l'objet s'en écarte légèrement ont été intégrées à l'analyse – par exemple sur les industries culturelles et créatives ou encore, sur les conditions socio-économiques des intermittent·e·s français·e·s et belges – cela afin de présenter un nombre suffisant d'avis et ce, dans la perspective la plus large possible. L'objet (les industries culturelles et créatives, le domaine des arts et de la culture, l'industrie du cinéma et de la télévision, etc.), le périmètre géographique (région de Montréal, Québec, Canada, Europe) et l'année de référence des études ont des impacts évidents sur leurs conclusions.

Chapitre 1

Apports du secteur culturel et de l'industrie de l'audiovisuel

Nos créateurs sont à la source même de la formation et de la transmission de notre identité collective. À ce titre, notre société doit les encourager à mettre leur talent au service de la création et les soutenir d'une manière qui reflète l'importance de leur apport à la vitalité de notre culture aussi bien qu'à la force de notre économie¹.

Au centre de l'écosystème [des industries créatives] se retrouve le talent, soit la matière brute nécessaire à la conception, production, distribution et diffusion de contenus et produits créatifs. Il s'agit des artistes, artisans et autres créateurs qui œuvrent dans les industries créatives, au sein d'entreprises ou comme travailleurs autonomes².

Divers·e·s intervenant·e·s tentent de démontrer – et même de mesurer – les apports du secteur culturel à la société dans son ensemble. Les apports les plus souvent mentionnés sont : 1) les retombées économiques directes et indirectes – PIB et emplois –, 2) le rôle central du secteur dans la construction et le maintien de l'identité nationale, 3) l'effet dynamisant de ce secteur sur l'ensemble de la société, 4) la visibilité internationale apportée par la production culturelle³.

En matière de retombées économiques, il importe d'abord de rappeler que l'objet, le périmètre géographique et l'année de référence pour l'analyse ont des impacts sur les estimations proposées par les auteur·e·s. La variation significative des paramètres rend ardue la comparaison de ces estimations. Sans aspirer à l'exhaustivité, le tableau 2 de l'annexe répertorie les estimations de retombées économiques et d'emplois effectuées par divers·e·s intervenant·e·s au cours des dernières années. Nous en retenons quelques-unes ici :

- Dans un rapport de 2013, la Chambre de commerce du Montréal métropolitain estime à 5,8 G\$ les retombées directes des industries créatives dans la région métropolitaine de recensement (RMR) de Montréal, équivalant à 4,9 % de son PIB⁴.
- Selon ce même rapport, en plus des 91 546 emplois directs qu'elles généreraient (soit 4,6 % du total des emplois de la RMR), les industries créatives soutiendraient plus de 36 000 emplois (équivalent temps plein [ETP]) dans leur chaîne de fournisseurs.
- Pour 2010, Statistique Canada établit le PIB des industries culturelles (incluant le sport) à 53,2 G\$, soit 3,4 % du PIB du Canada. Sans le sport, la contribution du secteur culturel s'établirait autour de 2,6 % du PIB⁵.
- Selon cette même analyse, le secteur (incluant le sport) employait environ 704 000 personnes, soit 4,0 % des emplois pour l'ensemble du Canada.
- Dans une étude de 2004, la firme E&B Data estime à 2,9 milliards de dollars l'apport au PIB de la filière audiovisuelle, générant 35 000 emplois directs et des revenus de

1 Ministère de la Culture et des Communications. *Pour mieux vivre de l'art. Plan d'action pour l'amélioration des conditions socio-économiques des artistes*, 2004, Gouvernement du Québec, p.4

2 Chambre de commerce du Montréal métropolitain. *Les industries créatives : catalyseurs de richesse et de rayonnement pour la métropole*, 2013, Montréal, p.28

3 Les apports proprement artistiques et esthétiques, bien qu'évidemment majeurs, ne sont pas traités ici.

4 Chambre de commerce du Montréal métropolitain. *Les industries créatives*, p.21

5 Statistique Canada. *Compte satellite de la culture du Canada 2010*, n° 13-604M au catalogue, n° 75, septembre 2014, p.6

343 millions de \$ pour le gouvernement du Québec et 184 millions de \$ pour le gouvernement du Canada⁶.

- Réalisant une analyse en 2007, le Conference Board du Canada estime la contribution du domaine de la création culturelle et des arts au Canada à 84,6 milliards de dollars en 2007, soit l'équivalent de 7,4 % du PIB canadien⁷.
- Pour sa part, un dossier spécial produit par le Mouvement des caisses Desjardins en 2011 estime à 4,9 % le poids du PIB du secteur des communications et de celui des arts, des spectacles et des loisirs dans l'économie québécoise⁸.

Si cette estimation par Desjardins, datant de 2011, paraît aujourd'hui exagérée à Joëlle Noreau, économiste principale dans cette coopérative, celle-ci rappelle qu'un PIB de 3,1 % positionnerait cette industrie de manière très avantageuse par rapport à d'autres industries considérées très productives au Québec. En effet, ce poids du PIB serait supérieur à celui de :

- La construction résidentielle (2,3 %),
- l'hébergement et la restauration (2,1 %),
- la première transformation des métaux (1,8 %),
- l'agriculture, la foresterie, la pêche et la chasse (1,7 %),
- la fabrication de produits aérospatiaux et leurs pièces (1,3 %),
- l'extraction minière, de pétrole et de gaz (1,0 %)⁹.

Ainsi, comme le soutient Suzanne Capiou, juriste et auteure de publications de référence sur le statut des artistes en Europe : « La création artistique participe au prestige des nations, et personne ne conteste plus aujourd'hui qu'elle contribue activement à la visibilité et au développement économique des régions. Pour soutenir la création artistique, il faut, en dépit des améliorations récentes, poursuivre l'adaptation du cadre juridique et social dans lequel elle s'inscrit¹⁰. »

Ainsi, *l'effet dynamisant* pour l'ensemble de la société attribué à l'industrie est souvent évoqué par les intervenant-e-s plus près du monde des affaires et fait écho à la théorie des classes créatives de Richard Florida¹¹. Dans le même ordre d'idées, la Chambre de commerce du Montréal métropolitain considère que « les industries créatives créent de la valeur dans d'autres secteurs d'activité, notamment par l'entremise du *design* et de la publicité. Localement, elles jouent un important rôle dans la revitalisation urbaine et la cohésion sociale. Enfin, elles contribuent à l'image de marque de Montréal par le rayonnement de ses créateurs et créatrices et de ses fleurons à travers le monde »¹².

Plusieurs apports autres qu'économiques sont attribués au secteur de la culture et de l'industrie de l'audiovisuel. Le sociologue du travail culturel et artistique français Pierre-Michel Menger rappelle que « l'art et la culture [sont] réputés constituer des biens

6 E&B data, *Une filière d'envergure : La filière de la production audiovisuelle et de ses industries connexes dans la région de Montréal et au Québec*, mars 2004, p. 1

7 Conference Board du Canada. *Valoriser notre culture : Mesurer et comprendre l'économie créative du Canada*, juillet 2008

8 Desjardins-Études économiques. « Prendre la mesure de l'insaisissable. La culture et les communications sous pression » *Perspective*, vol. 21, hiver 2011, p.7

9 Joëlle Noreau, Mouvement des caisses Desjardins, « La culture et les communications, prendre la mesure de l'insaisissable », Colloque de la SARTEC. *L'impact économique de la création audiovisuelle*, 30 octobre 2014, Montréal

10 Suzanne Capiou. « L'artiste, entrepreneur de l'incertain » dans SmartBe (ed.), *L'artiste un entrepreneur ?*, 2011, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles

11 Richard Florida. *The Rise Of The Creative Class : And How It's Transforming Work, Leisure, Community And Everyday Life*, 2002, New York : Basic Books

12 Chambre de commerce du Montréal métropolitain. *Les industries créatives*, p.3

publics, qui ne peuvent être ni gérés ni tarifés comme d'autres biens et activités¹³ ». Cela tient du fait, comme le soutenait l'économiste Pierre Fortin, dans une présentation de 2014, que « les produits culturels ont des caractéristiques distinctives qui font que leur valeur véritable pour les individus et la société est considérablement sous-estimée par le prix qu'y attache l'économie marchande pure¹⁴ ». Parmi ces apports socioculturels majeurs attribués au secteur de la culture et de l'industrie de l'audiovisuel, on trouve, au premier chef, celui de forger et de maintenir une *identité collective* propre, un point particulièrement important au Québec. En lien avec ce dernier apport, le secteur de la culture et l'industrie audiovisuelle est reconnu comme contribuant grandement au *rayonnement international* et à « l'image de marque » de Montréal et du Québec¹⁵.

S'il est vrai que les créateurs et créatrices forment le socle d'une industrie dont les apports économiques et socioculturels à la société sont substantiels, la question de leurs conditions de travail et socio-économiques revêt une importance toute particulière que nous tentons de mettre en relief dans les prochaines sections.

13 Pierre-Michel Menger. « Les professions culturelles : un système incomplet de relations sociales », dans Poirrier (ed.), *Politiques et pratiques de la culture*, 2010, Paris : La Documentation Française, p.247

14 Pierre Fortin. « La culture, l'économie et les finances publiques : où est-ce qu'on s'en va ? », Colloque de la SARTEC. 30 octobre 2014, Montréal

15 À noter que, selon Influence Communication, « c'est la première fois en quinze ans qu'un Québécois supplante Céline Dion [...] 2014 s'avère être l'année Xavier Dolan puisqu'en plus de trôner en tête du palmarès des personnalités artistiques les plus médiatisées, son film *Mommy*, qui rafle le prix du jury à Cannes, est aussi la nouvelle artistique de l'année, avec un poids médias sur sept jours de 3,76 % » dans. Influence Communication. État de la nouvelle. Bilan 2014 Québec, p.60

Chapitre 2

Organisation et fonctionnement de l'industrie audiovisuelle au Québec

L'industrie de l'audiovisuel joue un rôle important dans la société québécoise, tant par ses apports économiques que par ses contributions socioculturelles. Il importe ici de comprendre le fonctionnement des systèmes principaux qui structurent cette industrie : chaîne de valeur, financement, encadrement législatif et système associatif.

2.1 Chaîne de valeur

Le secteur de l'audiovisuel est un système d'interdépendance entre une variété d'acteurs différents et disposant de ressources extrêmement disproportionnées les unes par rapport aux autres. Tel que présenté par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ) dans une analyse de 2014, les maillons de la chaîne de valeur de l'industrie du cinéma et de la télévision sont les suivants : 1) la consommation, 2) la diffusion, 3) la distribution, 4) la production, 5) la création. C'est donc dire que la relation entre, d'une part, les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s et, d'autre part, les consommateurs et consommatrices et consommatrices, est médiatisée par des intermédiaires puissants et influents, susceptibles d'avoir des impacts considérables sur leurs conditions de travail et socio-économiques.

Le premier maillon de la chaîne est celui des consommateurs et consommatrices, ceux-ci injectant au départ les flux monétaires dans le système. Les injections sont effectuées par les *consommateurs et consommatrices* de cinq façons : 1) pour les sorties au cinéma et au ciné-parc, 2) pour l'achat ou la location de matériel vidéo, 3) pour des services de télédistribution (câblodistribution et distribution par satellite), 4) pour des services de télécommunications (Internet et téléphonie sans fil), 5) pour des services sur demande ou par contournement d'accès aux contenus¹⁶. Les *diffuseurs* sont les différentes plateformes permettant d'avoir accès au contenu audiovisuel, à savoir les chaînes de télévision (traditionnelles privées, publiques, spécialisées), les salles, les détaillants vidéo et les plateformes plus récentes (vidéo sur demande et autres). Les *distributeurs* font le lien entre les producteurs et productrices, et les diffuseurs et, ainsi, sont les responsables principaux de la mise en marché et de la commercialisation des produits audiovisuels. Les *producteurs et productrices* réunissent les différentes composantes d'un projet pour que celui-ci soit réalisé : idées ou projet, financement et ressources, artistes et artisan·e·s, acheteurs et acheteuses. La production est indépendante, interne ou affiliée à un télédiffuseur. C'est dans ce chaînon qu'interviennent la plupart des artistes et artisan·e·s et que la question du financement, discutée plus bas, devient centrale. Les créateurs et créatrices forment le maillon le plus éloigné des consommateurs et consommatrices. Ils et elles sont à la base de tout le système. Leur intervention est souvent associée à la recherche et au développement¹⁷.

Plusieurs constats ressortent de l'analyse des flux monétaires que permet une telle schématisation de la chaîne des valeurs. D'abord, l'OCCQ note que des flux très impor-

¹⁶ Observatoire de la culture et des communications. État des lieux du cinéma et de la télévision au Québec, cahier 1 :

Flux financiers et organisation industrielle, Rapport rédigé par Sylvie Marceau, 2014, Québec

¹⁷ Chambre de commerce du Montréal métropolitain. *Les industries créatives*, p.11.

tants transitent au travers des maillons de la chaîne (environ 3 G\$¹⁸). Mentionnons d'ailleurs une augmentation constante et substantielle des dépenses des ménages en culture : la croissance de celles-ci a été de 25,5 % entre 2002 et 2009¹⁹. Ces dépenses nourrissent les différents acteurs du système, quoique de manière disproportionnée. Ainsi, en 2009, les câblodistributeurs ont généré des marges de 34 % alors que la production cinématographique et audiovisuelle québécoise n'a pu dégager de marges (-2,2 %) ²⁰. Pour l'économiste Pierre Fortin, ces difficultés s'expliquent par l'importance des économies d'échelle dans cette industrie. Ainsi, puisque « la première cassette d'un film coûte de 3 à 10 M\$ [et que] la deuxième et les suivantes [coûtent] moins de 1 \$ chacune », la rentabilisation de ces produits est beaucoup plus simple dans des marchés importants comme les États-Unis (320 M d'habitants) que dans un marché réduit comme le Québec²¹. De manière plus générale, l'analyse des flux permet à l'OCCQ de conclure que les consommateurs et consommatrices dépensent plus pour l'accès que pour le contenu. On note ensuite des mutations importantes au niveau de la diffusion, citons entre autres : une décroissance de l'assistance dans les cinémas et du marché des vidéogrammes, une progression des services permettant l'accès aux produits cinématographiques et télévisuels numériques et une progression de la vidéo sur demande²². Selon Sylvie Marceau de l'OCCQ, citant des sources externes à l'organisme, « le montant consacré au développement, dont le scénario est la plus grande composante, équivaut à 3-4 % du budget de production²³ ». Plus encore, « les quelques millions de dollars injectés à cette étape initiale du processus ne représentent qu'une goutte d'eau comparativement à l'ensemble des valeurs monétaires qui circulent dans la filière²⁴ ». Il est difficile d'estimer le pourcentage de ce budget alloué aux salaires et honoraires des artistes et artisan-e-s. Les autres constats de cette analyse des flux monétaires sont que la production indépendante télévisuelle est beaucoup plus importante que la production cinématographique (560 M\$ c. 183 M\$), que le poids économique des entreprises intégrées de télédistribution-télédiffusion-télécommunications est très grand et que les ressources publiques sont surtout présentes dans le financement de la production indépendante²⁵. Dans tous les cas, il est important de rappeler que « les marchés des produits et services culturels et créatifs sont souvent caractérisés par une demande volatile [...] À quasiment aucun moment de la chaîne de production, il n'est possible de prévoir avec certitude l'accueil qui sera réservé à un projet²⁶ ».

L'industrie audiovisuelle génère donc des flux monétaires impressionnants et semble permettre aux acteurs de la chaîne de valeur de dégager des marges de profits impor-

18 Cet argent est injecté par les annonceurs, les consommateurs et consommatrices, et inclut certaines allocations publiques. Sylvie Marceau. « Les flux économiques du cinéma et de la télévision au Québec », Colloque de la SARTEC. 30 octobre 2014, Montréal; Observatoire de la culture et des communications. État des lieux du cinéma et de la télévision au Québec, cahier 1 : Flux financiers et organisation industrielle, Rapport rédigé par Sylvie Marceau, 2014, Québec

19 Joëlle Noreau. Colloque de la SARTEC. 30 octobre 2014, Montréal

20 Sylvie Marceau. « La performance financière de certaines industries culturelles au Québec de 2005 à 2009 », *Optique Culture*, numéro 14, mars 2012

21 Pierre Fortin. Colloque de la SARTEC. 30 octobre 2014, Montréal

22 Observatoire de la culture et des communications. État des lieux du cinéma et de la télévision au Québec, cahier 3 : La diffusion et la consommation, Rapport rédigé par Sylvie Marceau, 2014, Québec

23 Sylvie Marceau. Colloque de la SARTEC. 30 octobre 2014, Montréal

24 Observatoire de la culture et des communications. Cahier 1 Flux financiers et organisation industrielle, p.50

25 Sylvie Marceau. Colloque de la SARTEC, 30 octobre 2014

26 Utrecht School of the Arts, K2M Ltd et Eurokleis. *La dimension entrepreneuriale des industries culturelles et créatives*, p.7. 2010. <http://bookshop-europa.eu/fr/la-dimension-entrepreneuriale-des-industries-culturelles-et-cr-atives-pbNC0113228/>

tantes. Dans les faits, l'analyse de l'OCCQ met en relief les difficultés réelles rencontrées aux étapes de la production et de la création, où les flux monétaires sont plus modestes et peinent à surpasser les dépenses. Le poids, les capacités et les ressources des différents acteurs de cette industrie sont extrêmement disproportionnés.

2.2 Financement

La participation publique dans le financement des productions de l'industrie de l'audiovisuel au Québec est assez importante²⁷, voire nécessaire, au maintien d'une offre diversifiée dans un marché aussi restreint. Le graphique 1 de l'annexe illustre les taux de financement des différents bailleurs de fonds. Si l'on ne considère que les productions québécoises – en excluant ainsi les coproductions – le financement public de la production télévisuelle et cinématographique représentait en 2008 64,3 % (c. 31,3 % en incluant les coproductions), la balance étant assumée par des investissements privés dont la composition est discutée plus bas.

TABLEAU 1 Crédits d'impôt et autres mesures aux entreprises selon la catégorie (gouvernement du Québec) 2013

Secteurs	Montants (M\$)	Proportion
Recherche et développement	792	36 %
Nouvelle économie	473	22 %
Investissement	409	18 %
Culture	205	10 %
Régions	181	8 %
Autres	117	5 %
TOTAL	2 177	100 %
Crédits d'impôt	1 902	87 %
Autres mesures	275	13 %

SOURCE Joëlle Noreau, Colloque de la SARTEC, 30 octobre 2014.

Selon le chercheur Christian Poirier, il est possible de subdiviser le financement public des productions cinématographiques au Québec et au Canada selon quatre modes²⁸. Le premier mode concerne les « initiatives associées à des subventions individualisées à la création²⁹ », remises entre autres par le Conseil des arts du Canada. Le deuxième vient en aide aux productions à travers « des sociétés d'aide [mises] en place pour appuyer les individus et les entreprises aux divers stades de la production, de la distribution et de l'exploitation³⁰ », plus spécifiquement la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) et Téléfilm Canada. Le troisième mode est l'implication directe de l'État comme producteur, l'exemple le plus commun étant le financement provenant de l'Office national du film (ONF). Le quatrième mode, celui ayant le poids le plus

²⁷ Christian Poirier, « L'industrie cinématographique québécoise : enjeux culturels, économiques et politiques », dans Martin, Claude (dir.), *Enjeux des industries culturelles au Québec : Identité, mondialisation, convergence*, Québec : PUQ, 2012, p.94.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

important dans le financement public, recouvre les différents avantages à caractère fiscal disponibles. Ceux-ci représentent près du quart (23,1 %) du financement attribué.

Si ces niveaux de financement peuvent, à première vue, sembler élevés, il importe de souligner, suivant Joëlle Noreau et le tableau 1 présenté ci-contre, qu'ils ne représentent qu'une fraction des financements alloués par l'État aux différents secteurs d'activités économiques³¹.

En termes de financement privé, le graphique 1 joint en annexe relève « que les distributeurs se sont engagés à hauteur de 11,1 % et les producteurs à 8,09 %, tandis que les scénaristes, les réalisateurs et les autres artisans ont investi pour 0,18 %³² ». Ces investissements des artisan·e·s de l'audiovisuel sont à noter dans le contexte de l'analyse.

2.3 Encadrement juridique

Dans le cadre de ce système complexe et répondant à la fois à la disproportion des forces en présence et à l'importance des apports de cette industrie, le gouvernement du Québec a adopté en 1992 une politique culturelle – toujours en vigueur – basée sur quatre principes³³ :

- La culture est un bien essentiel et la dimension culturelle est nécessaire à la vie en société, au même titre que les dimensions sociale et économique,
- l'autonomie de la création et la liberté d'expression constituent des valeurs fondamentales pour toute société démocratique
- l'État doit favoriser l'accès du plus grand nombre possible de citoyen·ne·s à la culture,
- l'État, en collaboration avec ses partenaires, doit soutenir et développer la dimension culturelle de la société.

En continuité avec cette politique, l'encadrement législatif du travail des artistes a pour objectifs « d'aménager les conditions d'exercice du travail indépendant dans le secteur artistique³⁴ » et plus largement :

D'assurer l'équilibre des forces en présence et la compétitivité des structures de création, pour promouvoir une qualité et une diversité dans la production, pour attirer, maintenir et accroître l'activité sur le territoire national, pour contribuer à la diversité des expressions culturelles et renforcer l'identité nationale³⁵.

Cet encadrement se compose de nombreuses lois et instances publiques, tant au niveau provincial que fédéral. Le ministère du Patrimoine est responsable des lois (loi sur la radiodiffusion, loi sur le droit d'auteur, loi sur le statut de l'artiste, loi sur Investissement Canada) et instances (Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes, Fonds des médias du Canada, Société Radio-Canada, Téléfilm Canada, Bureau de certification des productions audiovisuelles canadiennes, Office national du film du Canada, Conseil des arts du Canada) au niveau fédéral. Le ministère de la Culture et des Communications est responsable des lois (loi sur le cinéma, loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma) et instances (Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), Régie du

31 Joëlle Noreau, Colloque de la SARTEC, 30 octobre 2014

32 Christian Poirier, « L'industrie cinématographique québécoise », p.99.

33 Ministère de la Culture et des Communications. *La Politique culturelle du Québec : notre culture, notre avenir*, juin 1992, Gouvernement du Québec, p.15

34 Martine D'Amours et Marie-Hélène Deshaies. *La protection sociale des artistes et autres groupes de travailleurs indépendants : analyse de modèles internationaux. Cadre d'analyse et synthèse des résultats*. Étude présentée au ministère de la Culture et des Communications, Université Laval, 2012, p.9

35 Observatoire de la culture et des communications. *État des lieux du cinéma et de la télévision au Québec*, cahier 2 Encadrement législatif et organisation associative, Rapport rédigé par Michel Houle, 2014

cinéma, Télé-Québec, Conseil des arts et des lettres du Québec) au niveau provincial. Les détails sur l'intervention et les limites de ces lois et instances sont inclus dans les tableaux 3 à 8 de l'annexe. Il est à noter que les municipalités développent également des actions en matière de promotion culturelle³⁶. Les aspects les plus importants de cet encadrement législatif sont :

- La valorisation de la production de contenu canadien et québécois,
- l'établissement d'un statut professionnel pour les artistes,
- l'établissement d'un cadre légal régissant les relations de travail entre les créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s d'une part et les producteurs et productrices d'autre part,
- la reconnaissance légale des associations de créateurs et créatrices, d'artistes et d'artisan-e-s.

Si deux premiers points sont discutés plus spécifiquement dans le chapitre 5 sur le travail des créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s, la sous-section suivante décrit l'organisation associative qui est centrale à la compréhension des conditions de travail des créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s de l'audiovisuel.

2.4 Associations de créateurs et créatrices, d'artistes et d'artisan-e-s

Les créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s de l'audiovisuel sont représenté-e-s principalement par six associations : la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC), l'Union des artistes (UDA), la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec (GMMQ), l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), la Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec (SPACQ) et l'Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS)³⁷. Le tableau 9 de l'annexe offre des détails quant aux associations reconnues.

Ces associations, en vertu de la Loi sur le statut de l'artiste du Québec, détiennent les reconnaissances de représentation exclusive pour les secteurs de création artistique dans leurs domaines respectifs. Cela signifie qu'elles sont l'unique interlocuteur des producteurs et productrices pour la négociation d'ententes collectives qui déterminent les « conditions minimales de travail et de rémunération » des créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s dans ces secteurs.

Outre ce mandat syndical, ces associations sont actives en matière de :

- Lobbying et de représentation,
- défense des droits et intérêts des créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s,
- formation continue,
- mise en place d'un filet social (par exemple, par les caisses de retraite) et d'autres avantages sociaux (dans certaines associations, accès aux conseils juridiques, prix d'assurance préférentiels).

Selon une étude réalisée par Neil Craig Associates pour le compte de la Conférence canadienne des arts, « le Québec est la première sphère de compétence du monde à avoir mis en œuvre une loi spéciale sur le statut de l'artiste et la province possède la plus large gamme de programmes et de mesures qui portent explicitement sur les circonstances particulières des artistes³⁸ ». Si les associations de créateurs et créatrices, d'artistes et d'artisan-e-s ont été particulièrement efficaces pour représenter leurs commettants et pour leur assurer un filet social, celles-ci sont également touchées, comme tout-e intervenant-e de la chaîne de valeur de l'industrie audiovisuelle,

³⁶ Marie-Hélène Deshaies (OCCQ). « Les dépenses culturelles des municipalités en 2011 ». *Optique Culture*, numéro 25, mai 2013

³⁷ Voir le tableau 9 en annexe pour plus de détails.

³⁸ Neil Craig Associates. *Le statut du « statut de l'artiste » : Le point sur les initiatives destinées à améliorer la situation socio-économique des artistes canadiens*, 2007, p.14

par les bouleversements importants des dernières années. Ces bouleversements sont discutés dans le chapitre suivant.

2.5 Conclusion

En somme, le fonctionnement et l'organisation de l'industrie de l'audiovisuel ont des impacts évidents sur les conditions socio-économiques et de travail de ses créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s. Face à des câblodistributeurs puissants, des diffuseurs généralistes déstabilisés et des producteurs et productrices devant composer avec une insécurité croissante, les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s sont – individuellement du moins – dans une position souvent peu enviable dans le cadre de négociations. L'encadrement légal spécifique des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s tente notamment d'atténuer le déséquilibre des forces en permettant la représentation collective de travailleuses et travailleurs indépendant·e·s et une certaine « socialisation des risques³⁹ ».

39 Pierre-Michel Menger. « Les professions culturelles : un système incomplet de relations sociales », dans Poirier (ed.), *Politiques et pratiques de la culture*, 2010, Paris : La Documentation Française

Chapitre 3

Enjeux principaux

Pour les divers·e·s intervenant·e·s de l'industrie de l'audiovisuel, il semble évident que la période actuelle est à la reconfiguration significative du système. L'OCCQ fait état de bouleversements à la fois technologiques, sociaux et structurels dans le domaine du cinéma et de la télévision⁴⁰. La littérature décrit six enjeux principaux dont les effets se font sentir au-delà du Québec :

- La mondialisation des contenus,
- le contexte de restrictions budgétaires,
- les difficultés des chaînes de télévision généralistes (par opposition aux chaînes câblées)
- l'intégration verticale de plusieurs entreprises de câblodistribution, de distribution et de diffusion,
- les changements des habitudes de consommation des produits audiovisuels, surtout chez les jeunes,
- le tournant numérique de la diffusion de contenus audiovisuels.

D'abord, les *processus de mondialisation* des dernières décennies ont placé les produits culturels en situation de concurrence internationale. Si ce phénomène a des impacts importants au Québec, il semble que la production audiovisuelle québécoise ait mieux résisté que celles de nombreux pays. Poirier résume la situation ainsi :

Ainsi, 6,6 % des films présentés dans les salles de cinéma et les cinéparcs provenaient du Québec pour une assistance de 9,5 % (OCCQ, 2009, p.83). À ce chapitre, la performance américaine est nettement supérieure (53,1 % des films présentés pour 78,9 % de l'assistance), la situation est toutefois nettement plus problématique pour la France (13,4 % et 4,5 %) et le Canada hors Québec (6,3 % et 0,4 %). En 2008, la performance en termes de recettes des films nationaux dans leur propre marché est, au Québec, nettement supérieure à celle de l'Australie (3,8 %), et elle se compare avantageusement à la Belgique (10 %). Nous sommes bien entendu loin des niveaux du Royaume-Uni (31 %), du Danemark (33 %) ou de la France (45,4 %), les États-Unis représentant une classe à part avec leur part de marché de 91,5 % sur leur propre territoire⁴¹.

Considérant l'importance du financement public de l'industrie audiovisuelle au Québec, et notamment de la production indépendante, la crise économique de 2008, les coupures répétées et le *climat de restrictions budgétaires* ont des impacts majeurs sur le secteur. Au niveau fédéral, la réduction du financement de la culture s'observe à travers plusieurs mesures de restrictions budgétaires⁴² :

- 115 M\$, montant que Radio-Canada devra retrancher de son budget total de 1,1 G\$ d'ici 2014-2015,
- 10,6 M\$, compressions (sur 3 ans) à Téléfilm Canada, soit 10 % de son budget,
- 9 M\$, abolition par le ministère des Affaires étrangères, en 2008, du programme PromArt pour l'exportation des produits culturels canadiens,
- 6,68 M\$, compressions (sur 3 ans) à l'Office national du film, soit 10 % de son budget,
- 4,7 M\$, abolition, en 2008, du programme Routes commerciales pour soutenir les artistes canadiens à l'étranger,

⁴⁰ Observatoire de la culture et des communications. Cahier 1 Flux financiers et organisation industrielle

⁴¹ Christian Poirier. « L'industrie cinématographique québécoise », p.119-120

⁴² Simon Jodoin, Steve Proulx, Anabelle Moreau et Pedro Despouy, « Art-Peur », *Voir*, 6 février 2013.

- 3,5 M\$, compressions demandées en 2012 par le ministre Flaherty à Bibliothèque et Archives Canada (BAC),
- 490 000 \$, en 2011, suppression d'une subvention de Ressources humaines et Développement des compétences Canada à Wapikoni mobile,
- 65 000 \$, en 2011, perte d'une subvention de 65 000 \$ pour le Festival international de la littérature (FIL).

Au Québec, c'est plutôt à travers un remaniement des crédits d'impôt que les politiques d'austérité ont menacé de frapper l'industrie culturelle⁴³. Le contexte de restriction budgétaire semble menacer le secteur culturel dans plusieurs pays. SMartBe, un organisme belge ayant pour objectif de représenter et de défendre les artistes et l'occupation artistique, fait le constat « d'un changement de la place de l'artiste dans nos sociétés, dans un contexte économique où celles-ci sont de moins en moins enclines à subventionner l'art et la culture⁴⁴ ». Dans un texte sur « la relation entre le métier d'artiste et l'entrepreneuriat », Marc Ruyters définit deux modèles de politiques culturelles : le modèle anglo-saxon, misant sur l'autofinancement des arts, et le modèle européen, qui privilégie des interventions publiques importantes – dont financières – dans le secteur des arts et de la culture. Selon Ruyters, « ce modèle [européen] atteint cependant ses limites : les pouvoirs publics doivent se résoudre à des économies radicales dans le contexte économique du modèle européen face au reste du monde, et le modèle de la subvention est de plus en plus remis en cause⁴⁵ ».

Au niveau de la chaîne de valeur, la mutation la plus marquante pour le cinéma et la télévision a été « l'intégration verticale et horizontale de plusieurs entreprises⁴⁶ ». Si ces fusions ont permis l'injection de financement important en « avantages tangibles⁴⁷ », elles ont amplifié ce que certain-e-s ont appelé « la structure fondamentalement oligopolistique de l'industrie cinématographique⁴⁸ ». Pour les créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s, cette intégration a eu des impacts sur les pratiques contractuelles, « comme la demande de cession exclusive, et souvent illimitée, de tous les droits de propriété intellectuelle ou encore la rémunération selon une logique de forfait⁴⁹ », qui ont, à leur tour, eu des effets à la baisse sur la rémunération.

43 Par exemple, le budget de 2014 contenait une mesure coupant 20 % de l'ensemble des crédits d'impôt pour les entreprises, incluant les crédits liés à la culture. Pour cette industrie, cela représentait un manque à gagner annuel de l'ordre de 85 M\$. Après une levée de boucliers du milieu, le gouvernement a fait marche arrière. Source : Ministère des Finances. *Discours sur le budget 2014-2015*, prononcé à l'Assemblée nationale par Carlos Leita, ministre des Finances, le 4 juin 2014, Gouvernement du Québec, p. 38

44 Kevin Jacquet. « Portrait de l'artiste entrepreneur au 21^e siècle ». *Culture*, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège, 2012.

45 Marc Ruyters. « Sur la relation entre le métier d'artiste et l'entrepreneuriat », dans SMartBe (ed.), *L'artiste un entrepreneur?*, 2011, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles

46 Observatoire de la culture et des communications. Cahier 1 : Flux financiers et organisation industrielle

47 Le CRTC explique : « Puisque le Conseil ne sollicite pas de demandes concurrentes lors de modifications à la propriété ou au contrôle effectif d'entreprises de radiodiffusion, il incombe au demandeur de prouver que sa demande constitue la meilleure proposition possible et que son approbation sert l'intérêt public, conformément aux objectifs généraux de la Loi sur la radiodiffusion. Une façon de voir à ce que l'intérêt public soit bien servi consiste à s'attendre que le demandeur propose une contribution financière (connus sous le nom « avantages tangibles ») proportionnelle à la taille et à la nature de la transaction, dans le but d'apporter des améliorations quantifiables aux collectivités desservies par l'entreprise de radiodiffusion dont il se porte acquéreur, ainsi qu'à l'ensemble du système canadien de radiodiffusion », CRTC, *Approche simplifiée concernant les avantages tangibles et la façon de déterminer la valeur de la transaction*, 2014, www.crtc.gc.ca/fra/archiv/2014/2014-459.pdf.

48 Claude Forest. *L'argent du cinéma. Introduction à l'économie du septième art*, 2002, Paris : Éditions Belin

49 Martine D'Amours. « Travail et représentation collective dans l'économie de création : le cas des artistes interprètes », *Revue économique*, vol. 4, n° 4, 2014, p. 1-8.

Le changement des *habitudes de consommation* a enfin déstructuré et complexifié le système de production audiovisuelle. Les pratiques des jeunes laissent notamment l'industrie sur ses gardes quant au futur⁵⁰. L'accès au contenu par vidéo sur demande (VSD), qu'il soit gratuit ou non, est traité plus spécifiquement ici-bas.

Pour beaucoup d'intervenant·e·s, « les développements technologiques sont en grande partie les propulseurs des changements en cours dans l'industrie. Ils ont entraîné l'avènement de la production audiovisuelle numérique, la multiplication des plateformes de diffusion et la restructuration de l'industrie avec la naissance de nouveaux joueurs, et l'élaboration de nouvelles stratégies par les entreprises déjà établies⁵¹ ». Le Regroupement pour la formation en audiovisuel du Québec (RFAVQ) résume efficacement les impacts du *tournant numérique* sur les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s de l'audiovisuel :

Prenons l'exemple du nouveau portail Tou.tv, qui donne accès gratuitement à de nombreuses émissions et séries de télévision. Celui-ci soulève actuellement un questionnement majeur pour les artisans, réalisateurs, comédiens, auteurs et scénaristes, qui entendent une baisse de leurs revenus si les reprises sont éliminées et les coffrets DVD ne se vendent plus. La première solution qui vient à l'esprit vise une majoration des cachets originaux, mais cette solution risque de faire monter en flèche les coûts de production et limiter ainsi le nombre et/ou la qualité des productions, au lieu de distribuer ces coûts aux diffuseurs éventuels de reprises ou en faire supporter la diffusion par les revenus publicitaires susceptibles de se pointer sur ce genre de portail ou de webtélé⁵².

Aussi, il est à noter que les producteurs et productrices de contenus numériques – non affilié·e·s à l'association québécoise de la production médiatique (AQPM) qui négocient pour le compte des producteurs et productrices avec les associations de créateurs et créatrices, d'artistes et d'artisan·e·s – ne sont pas tenu·e·s de respecter les conditions minimales d'embauche négociées par ces associations.

Finalement, la *perte de terrain des chaînes de télévision généralistes* par rapport aux chaînes câblées – pour lesquelles les obligations de production de contenu canadien du CRTC sont nettement plus légères – a un impact sur l'industrie de l'audiovisuel et sur ses créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s. En effet, les chaînes généralistes sont celles qui, traditionnellement comme aujourd'hui, se montrent les plus intéressées par la grande série québécoise.

Encore ici, les enjeux cruciaux auxquels est confrontée l'industrie ont des impacts sur les conditions socio-économiques et de travail des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s, pour ce qui est 1) de leur poids en matière de négociation, 2) de la perception de redevances aux différentes étapes de la vie de l'œuvre et 3) de la possibilité – pour certain·e·s –, de bénéficier des ententes négociées par les associations.

50 Regroupement pour la formation en audiovisuel du Québec (RFAVQ), *Actualisation des besoins de perfectionnement 2010-2013*, 2010, p.49

51 Observatoire de la culture et des communications. Cahier 1 : Flux financiers et organisation industrielle.

52 Regroupement pour la formation en audiovisuel du Québec (RFAVQ), *Actualisation des besoins*, p.54

Chapitre 4

Travail atypique

Par travail atypique, on fait référence à trois situations bien différentes, soit le travail à temps partiel, le cumul des emplois et le travail autonome⁵³. Il est possible d'ajouter ici le cumul des statuts de travailleuses ou travailleurs, c'est-à-dire le fait d'être à la fois salarié·e et travailleuse ou travailleur autonome. L'analyse du travail atypique se fait par opposition à la notion de travail typique, qui désigne un emploi salarié, à temps plein et permanent. Il est primordial de noter, d'abord, la diversité des profils couverts par ces situations de travail, non seulement entre les trois situations (cumul, temps partiel, travail autonome), mais aussi au sein même de ces situations. Parmi les travailleuses et travailleurs atypiques et particulièrement les travailleuses et travailleurs autonomes, l'hétérogénéité se manifeste en fonction des motivations (facteurs *pull* et facteurs *push*), des retombées de l'activité (revenus, organisation du travail et répartition des risques) et des facteurs et caractéristiques annonciateurs de succès (genre, niveau de scolarité, secteur d'activité)⁵⁴.

Les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s québécois·es de l'audiovisuel sont nombreux et nombreuses à être en situation d'emploi atypique. En 2011, seulement 14,7 % des comédien·ne·s (CNP 5135) avaient un emploi à temps plein à l'année alors que c'était le cas de 30,1 % du personnel de soutien du cinéma, de la radiodiffusion et des arts de la scène (CNP 5227)⁵⁵. En somme, les statistiques disponibles, discutées plus en détail dans la section suivante, révèlent l'importance du cumul des emplois, des statuts de travailleuses et travailleurs, des métiers et des contrats chez les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s. Avant d'aborder directement le travail atypique de ceux et celles-ci, la présente section dresse un portrait de la situation des travailleuses et travailleurs atypiques en général, soit : 1) en analysant les statistiques disponibles, 2) en discutant des facteurs et motivations poussant les travailleuses et travailleurs vers le travail atypique, 3) en présentant les principales retombées de ce type de travail pour les travailleuses et travailleurs, et en particulier pour les segments les moins privilégiés, 4) en résumant les principales questions et propositions retrouvées dans la littérature pour améliorer le sort des travailleuses et travailleurs atypiques.

4.1 Statistiques sur le travail atypique au Québec

Au Québec, en 2013, 1 513 300 emplois étaient considérés atypiques, comptant pour 37,5 % des emplois. De ce nombre, 465 000 travailleuses et travailleurs (11,6 %) étaient autonomes. De celles et ceux-là, 80,4 % n'avaient pas d'aide rémunérée. Bien que le travail atypique stagne depuis quelques années (il se serait créé entre 1997 et 2013 deux fois plus d'emplois typiques que d'emplois atypiques au Québec), Cloutier-Villeneuve, cher-

⁵³ Dans l'Enquête sur la dynamique du travail et du revenu (EDTR), Statistique Canada définit le travail atypique comme « toute forme de travail indépendant (avec ou sans aide rémunérée), d'emploi à temps partiel (moins de 30 heures par semaine) et d'emploi temporaire ».

⁵⁴ Gilles Simard et Denis Chênevert. « Déterminants organisationnels et individuels de l'emploi atypique : le dossier du cumul d'emplois et du travail autonome au Canada », *Revue canadienne de développement de carrière*, vol. 9, n°1, 2010.

Martine D'amours & al. « Le travail indépendant comme combinaison de formes de travail, de sources de revenus et de protection : Étude des conditions pour comprendre les rapports entre travail indépendant et protection sociale. Rapport synthèse », *Groupe de recherche sur les transformations du travail, des âges et des politiques sociales (TRANSPOL)*, 2004, p.64

⁵⁵ Emploi-Avenir Québec. *Arts, culture, sports et loisirs*, http://www.servicecanada.gc.ca/fra/qc/emploi_avenir/5.shtml

cheur de l'Institut de la statistique du Québec (ISQ), signale une croissance plus importante de ce type d'emplois pour « les femmes, les travailleurs âgés de 55 ans et plus, les diplômés de niveaux postsecondaire et universitaire⁵⁶ ». Il note aussi « une baisse des travailleurs indépendants avec aide concurrentement à une augmentation de la part d'emplois salariés à temps plein temporaires⁵⁷ ». Plusieurs études ont mis en relief que les revenus et les conditions d'emploi des travailleuses et travailleurs autonomes tendent à être moins enviables que celles des salarié·e·s dont les fonctions sont comparables⁵⁸.

4.2 Facteurs et motivations du travail atypique

En fait, sous couvert de pratiques innovantes dans l'organisation du travail, les stratégies managériales de flexibilité mises de l'avant au cours des dernières décennies peuvent se résumer en trois concepts : individualisation, intensification et précarisation⁵⁹.

Nous faisons dorénavant face à un effilochement du salariat et à l'apparition de formes de « sous-emploi » : intérim, temps partiel, contrat de courte durée, travail temporaire, travail à domicile, sous-traitance, etc. Le cadre du travail est déstabilisé : augmentation de la flexibilité, rythme particulier imposé, disparition de la distinction entre temps de travail et temps privé [...] ⁶⁰

Considérant le revenu moyen inférieur des travailleuses et travailleurs autonomes et atypiques par comparaison à celui de l'ensemble des contribuables, il est intéressant de comprendre les motivations individuelles et les facteurs structureaux poussant à recourir à cette forme de travail. La littérature sur le travail atypique distingue fréquemment les facteurs *push* – référant aux raisons involontaires menant les individus vers ces types d'emplois – des facteurs *pull* – c'est-à-dire les caractéristiques attractives menant au choix délibéré de ceux-ci. Selon Simard et Chênevert, « le secteur d'activité, le genre et l'absence de promotion affectent considérablement la probabilité de rejoindre les rangs des travailleurs autonomes, tandis que la catégorie professionnelle et la fréquence des mouvements des travailleurs influencent de manière significative la probabilité d'appartenir au groupe des personnes qui occupent plusieurs emplois⁶¹ ».

Parmi les facteurs *push*, on soulève « l'absence d'alternative salariée⁶² », l'entrée involontaire et subie « par ceux que les stratégies de flexibilité des entreprises, une santé déficiente ou un handicap quelconque ont condamnés au chômage, au sous-emploi ou à des emplois précaires ou insatisfaisants⁶³ ». Une majorité des analyses associe la quête généralisée de flexibilité des organisations à « la croissance des différentes formes d'emplois atypiques

⁵⁶ Luc Cloutier-Villeneuve. Évolution de l'emploi atypique au Québec depuis 1997, *Flash-info*, ISQ, Octobre 2014, Volume 15, numéro 3.

⁵⁷ *Ibid.*, p.6

⁵⁸ André Beaucage et Guy Bellemare. «La diversité du succès des travailleurs autonomes», *Recherches sociographiques*, vol. 48, n° 2, 2007, p. 11-36, Barton Hamilton. «Does entrepreneurship pay? An empirical analysis of the return to self-employment», *The Journal of Political Economy*, 108, 3, 2000, 604-631.

⁵⁹ Louise Boivin. «Entre précarité et flexibilité : réflexion sur la situation des femmes en emploi» *Regards sur le travail*, vol. 8, no. 1, hiver 2012, p.2

⁶⁰ Sarah de Heusch, Anne Dujardin et Hélène Rajabaly. «L'artiste entrepreneur, un travailleur au projet», dans SmartBe (ed.), *L'artiste un entrepreneur?*, 2011, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.

⁶¹ Gilles Simard et Denis Chênevert. «Déterminants organisationnels et individuels de l'emploi atypique», p. 34-43

⁶² Martine D'amours et al. «Le travail indépendant comme combinaison de formes de travail, de sources de revenus et de protection», p.64

⁶³ André Beaucage et Guy Bellemare, «La diversité du succès des travailleurs autonomes», p. 12.

chez la population active⁶⁴ ». Certains secteurs d'activité économique, comme la construction, les services personnels et la gestion, prédisposent les travailleuses et travailleurs à être à statut autonome⁶⁵. L'espoir de meilleurs revenus est également identifié par plusieurs travailleuses et travailleurs, notamment dans le secteur de l'informatique⁶⁶.

Pour ce qui est des facteurs *pull*, on note le désir d'être son propre patron par « les personnes ayant accumulé les compétences et les moyens financiers nécessaires à un stade plus avancé de leur vie ou par celles davantage habitées par la culture entrepreneuriale, des ambitions d'indépendance et de réussite personnelle ou la recherche d'un meilleur équilibre entre leurs vies professionnelle et personnelle⁶⁷ ». Ce résumé des motivations s'ancre dans une conception classique de ce travailleur ou cette travailleuse, conçu comme « autonome » de patron-ne-s ou de client-e-s tant en termes financiers qu'en matière d'organisation du travail. Le travailleur ou la travailleuse autonome aurait ainsi les moyens de s'assurer personnellement contre les risques et aurait, en somme, le contrôle de sa destinée professionnelle. Plusieurs études concluent à une satisfaction au travail plus grande chez les travailleuses et travailleurs autonomes que parmi les salarié-e-s⁶⁸.

Dans les faits, il est probable que les explications crédibles de la montée du travail atypique et autonome tiennent à la fois des stratégies de flexibilisation des entreprises – plus facilement mises en place dans certains secteurs que d'autres – et de choix délibérés d'individus aspirant à plus d'autonomie.

4.3 Retombées du travail autonome atypique et facteurs de succès

La présente sous-section résume très rapidement les retombées du travail autonome et atypique pour les travailleuses et travailleurs et identifie quelques facteurs et caractéristiques prédisposant au succès.

Il semble d'abord que le revenu et les conditions d'emploi des travailleuses et travailleurs autonomes soient moins enviables que celles des salarié-e-s⁶⁹. Ce retard est par ailleurs plus important chez les femmes et les travailleurs et travailleuses autonomes sans aide rémunérée. Pour ce qui est de l'autonomie, notamment vis-à-vis de l'organisation du travail, plusieurs auteur-e-s « se questionnent sur le statut économique réel et la véritable capacité entrepreneuriale des personnes qui se définissent comme travailleuses et travailleurs indépendants ou autonomes, notamment sur leur autonomie par rapport aux donneurs d'ouvrage et sur leur contrôle du contenu et de l'organisation du travail à accomplir »⁷⁰. D'amours et al. affirment que le contrôle de l'organisation du travail – si

64 J. Atkinson. « Manpower strategies for flexible organizations », *Personnel Management*, août 1984, B. Keller et H. Seifert. « Atypical Employment and Flexicurity », *Management Revue*, 2005, vol. 16, no 3, Gilles Simard et Denis Chênevert. « Déterminants organisationnels et individuels de l'emploi atypique »

65 Gilles Simard et Denis Chênevert. « Déterminants organisationnels et individuels de l'emploi atypique », p.38.

66 Diane-Gabrielle Tremblay et Émilie Genin. « Choisir le travail autonome : le cas des travailleurs indépendants de l'informatique ». Note de recherche, *Chaire de recherche du Canada sur les enjeux socio-organisationnels de l'économie du savoir*, 2004

67 André Beaucage et Guy Bellemare. « La diversité du succès des travailleurs autonomes », p. 12.

68 Don E. Bradley et James A. Roberts. « Self-employment and job satisfaction : Investigating the role of self-efficacy, depression, and seniority », *Journal of Small Business Management*, 42, 1, 2004, p. 37-58, Greg Hundley « Why and when are the self-employed more satisfied with their work? », *Industrial Relations*, 40, 2, 2001, p. 293-316

69 André Beaucage et Guy Bellemare, « La diversité du succès des travailleurs autonomes », Barton Hamilton « Does entrepreneurship pay? »

70 André Beaucage et Guy Bellemare. « La diversité du succès des travailleurs autonomes », Lucie France Dagenais. *Travail éclaté : protection sociale et égalité*, Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse, études et documents de recherche sur les droits et libertés, n° 7, 1998, Cowansville : Les éditions Yvon Blais, Marc Linder. *Farewell to the Self-Employed*, 1992, New York : Greenwood Press; Gilles Roy. *Diagnostic sur le travail autonome*, Version synthèse, 1997, Gouvernement du Québec, Emploi-Québec.

souvent présenté comme l'avantage premier du travail autonome – n'est pas l'apanage de toutes les travailleuses et travailleurs et dépend plutôt de l'abondance ou de la rareté de la clientèle. Sur les 340 travailleuses et travailleurs autonomes interrogé·e·s par ces chercheur·e·s en 2000, 40 % n'avaient qu'un·e seul·e client·e, ce qui suggère une autonomie très relative par rapport à un donneur ou une donneuse d'ouvrage souvent unique⁷¹.

Un inconvénient majeur du travail autonome pour les travailleurs et travailleuses est celui de devoir assumer une part beaucoup plus importante des risques économiques et sociaux que les travailleurs et travailleuses typiques. Dans plusieurs de ses travaux, D'Amours décrit les risques économiques et sociaux, et compare les protections collectives disponibles pour les salarié·e·s, les travailleuses et travailleurs indépendant·e·s et les artistes travailleuses et travailleurs indépendant·e·s⁷². Ces risques sont :

- De sous-emploi,
- de désuétude des connaissances,
- d'entreprise,
- de fluctuation,
- de maladie,
- d'accident du travail et maladie professionnelle,
- de parentalité,
- d'avancée en âge⁷³.

En somme, on remarque que plusieurs protections sociales disponibles pour les travailleuses et travailleurs ne le sont pas pour les travailleuses et travailleurs autonomes – ou à des conditions beaucoup moins avantageuses – ceux-ci devant assumer eux-mêmes – sauf pour les mesures de dernier recours – la plupart des risques. Par exemple, l'assurance-invalidité du système d'assurance-emploi et les protections en cas d'accident de travail de la Commission de la santé et de la sécurité au travail leur sont disponibles moyennant des coûts supérieurs et ceux-ci donnent accès, en cas de maladie ou d'accident, à des prestations moindres que celles obtenues par les salarié·e·s. Une mesure d'aide aux travailleuses et travailleurs autonomes est en place au Québec pour prendre en charge une part du risque d'entreprise, mais celle-ci n'est disponible que pour le démarrage d'un nouveau projet. Aucun régime d'assurance-emploi ne permet aux travailleuses et travailleurs autonomes de se parer contre les risques de sous-emploi, de manque ou de fluctuation de travail. Aucune subvention ou soutien pour la formation continue n'est offerte. Mentionnons que le Régime québécois d'assurance-parentale (RQAP) est plus facilement accessible que la plupart des autres programmes aux travailleuses et travailleurs autonomes.

71 D'Amours & al (2004), « Le travail indépendant comme combinaison de formes de travail, de sources de revenus et de protection », p.64

72 Martine D'Amours. *Le travail indépendant : un révélateur des mutations du marché du travail*. Québec : Presse de l'Université du Québec; Martine D'Amours et coll., *Les travailleurs indépendants face au risque : vulnérables, inégaux et responsabilisés*. Rapport de recherche. Département des relations industrielles. Université Laval. 2009

73 Risque du « sous-emploi », défini comme la possibilité de manquer de contrats ou de client·e·s, donc de revenus. Risque « désuétude des connaissances », défini comme la possibilité de voir son employabilité diminuer si ses connaissances ne sont pas mises à jour. Risque d'« entreprise », défini comme le risque de travailler à développer un produit/service sans savoir s'il sera vendu ni à quel prix. Risque de « fluctuation », défini comme l'alternance de périodes de surplus et de pénurie de travail. Risque « maladie », défini comme la possibilité d'une perte de revenu liée à l'impossibilité physique ou mentale de fournir la charge de travail habituelle en raison d'une maladie ou d'un état d'invalidité partielle ou totale. Risque « accident du travail et maladie professionnelle », défini comme la possibilité d'une perte de revenu liée à l'impossibilité physique ou mentale de fournir la charge de travail habituelle en raison d'un accident du travail ou d'une maladie professionnelle. Risque « parentalité », défini comme la possibilité d'une perte de revenu liée à la grossesse et au soin d'enfants ou d'autres proches dépendants. Risque « avancée en âge », défini comme la diminution de la capacité de travail ou de revenus issus du travail, à mesure que l'on avance en âge.

Pour l'ISQ, la qualité de l'emploi peut être analysée en fonction de ses bienfaits en matière de neuf « conditions extrinsèques dans lesquelles celui-ci s'effectue », soit : la rémunération, les régimes de retraite, les heures de travail, la stabilité, les conditions physiques et psychologiques, les congés, les assurances collectives et les horaires de travail⁷⁴. En regard de ces critères, les conditions de bien des travailleuses et travailleurs atypiques et indépendant·e·s apparaissent précaires.

Si le travail atypique n'équivaut pas toujours à la précarité professionnelle, il y a des segments pour lesquels la précarité semble plus répandue. Comme mentionné plus haut, les travailleuses et travailleurs autonomes sans aide rémunérée et les femmes – deux groupes dont les effectifs sont en hausse au Québec – tendent à avoir plus de difficulté à tirer leur épingle du jeu du travail autonome. Le fait de ne pas être enregistré·e comme société (en nom individuel ou en nom collectif) et l'obtention de plus de 80 % du revenu par un·e seul·e client·e sont souvent synonymes de plus de précarité chez les travailleuses et travailleurs autonomes. Comme le soutient Noiseux, « la surreprésentation des jeunes peut être constatée dans tous les segments du travail atypique (à l'exception du travail autonome)⁷⁵ » et « dans les formes les plus précaires de l'emploi autonome⁷⁶ ». Ceux et celles-ci sont également plus susceptibles, en raison des conditions difficiles du marché de l'emploi, d'occuper plusieurs postes à la fois. Le fait de ne pas détenir de diplôme universitaire prédispose à un niveau de satisfaction moins élevé face au travail autonome et atypique⁷⁷. Comme le soulignent Heusch, Dujardi et Rajabaly :

Si les « intellos précaires » peuvent retirer [du travail par projet] un certain épanouissement personnel, être dans une certaine mesure maîtres de leur temps ainsi que de leurs tâches et aspirer à une stabilisation de leur employabilité [...], les travailleurs peu qualifiés ont peu à gagner avec ce mode de fonctionnement. Au contraire, ils y ont même perdu beaucoup d'acquis sociaux de ces dernières décennies en termes notamment de sécurisation de l'emploi : leurs conditions de travail sont dégradées et leurs salaires sont généralement peu élevés. De plus, ces formes de travail atypiques donnent rarement accès à une protection sociale ajustée, comme cela existe en partie dans le milieu artistique⁷⁸.

4.4 Comment améliorer la situation ?

Plusieurs questions émergent de la revue de littérature, quant au niveau réel d'autonomie des travailleuses et travailleurs autonomes et à leur esprit entrepreneurial⁷⁹. En général, exception faite du secteur culturel que singularise la *Loi sur le statut de l'artiste*, le besoin de flexibilité des entreprises n'est pas suffisant pour justifier le recours aux travailleuses et travailleurs autonomes plutôt qu'aux salarié·e·s. Celles-ci doivent au besoin faire la démonstration de la justesse de ce statut, via différents tests (test du contrôle sur la travailleuse ou le travailleur, propriété des outils de travail, intégration

74 ISQ. *La qualité de l'emploi au Québec. Développement conceptuel et création d'une typologie. État actuel de la réflexion*, p.14

75 Yanick Noiseux. « Le travail atypique au Québec. Les jeunes au cœur de la dynamique de précarisation par la centrifugation de l'emploi », *Revue multidisciplinaire sur l'emploi, le syndicalisme et le travail*, vol. 7, n°1, 2012, p.36

76 *Ibid.*, p.40

77 Gilles Simard et Denis Chênevert. « Déterminants organisationnels et individuels de l'emploi atypique », p.39

78 Sarah de Heusch, Anne Dujardin et Héléna Rajabaly, « L'artiste entrepreneur, un travailleur au projet », Anne Rambach, et Marine Rambach. *Les nouveaux intellos précaires*, 2009, Paris : Stock.

79 Martine D'Amours & coll. « Le travail indépendant comme combinaison de formes de travail, de sources de revenus et de protection », p.42

du travailleur ou de la travailleuse (a-t-il-elle plusieurs client-e-s?) et l'attitude des parties quant à leurs relations)⁸⁰. On peut également se questionner sur les raisons pour lesquelles les travailleuses et travailleurs autonomes – disposant bien souvent de peu de moyens – doivent assumer une part si importante des risques sociaux et économiques liés à leurs emplois.

Comme mis en relief par nombre d'études comparatives entre les pays et les secteurs d'activités économiques, les retombées du travail atypique sont en partie conditionnées par l'encadrement légal de celui-ci. Ainsi, dans certains pays comme la Suède, les risques associés au travail autonome – lui-même considéré nécessaire à la pérennité des entreprises dans certains secteurs – sont mitigés ou socialisés par divers mécanismes⁸¹.

Car l'intermittence n'est pas systématiquement synonyme de précarité, c'est plutôt le cadre social et réglementaire qui l'entoure qui peut la rendre précaire. Pour protéger davantage le travail au projet, un objectif serait de « se doter d'un droit du travail adapté et [de] promouvoir la plus haute des protections pour le travailleur, cela sous-entend de ne pas accepter la précarisation comme étant inéluctable mais de défendre, sur le terrain même de l'intermittence, une » constitution « du travail, respectueuse des conditions de vie et protectrice des personnes ». Il s'agit donc, avec l'extension des formes de travail atypiques, de sécuriser les parcours professionnels. L'idée serait de rendre compatible mobilité (ou flexibilité) et sécurité. Un nouveau compromis social devrait être trouvé, avec un redéploiement des droits et des protections sociales⁸².

Pour bon nombre d'expert-e-s, « force est de constater que la dichotomie classique de notre système social entre l'activité indépendante et l'activité salariée ne s'adapte pas toujours adroitement à la réalité socio-économique »⁸³.

À ce titre, le cas des artistes travailleuses et travailleurs autonomes est souvent identifié comme annonciateur à la fois de l'évolution des conditions socio-économiques et de travail, mais également des solutions possibles afin d'atténuer les risques du travail autonome. Experte du travail atypique et autonome au Québec, Martine D'Amours s'intéresse au cas des artistes afin d'informer les autres secteurs sur une façon existante et relativement efficace de combiner flexibilité et mitigation des risques⁸⁴.

80 Centre québécois de formation en fiscalité. «Travailleur autonome ou employé?» *L'informateur fiscal*, édition de novembre 2014.

81 Louise Boivin «Entre précarité et flexibilité», p.4

82 Sarah de Heusch, Anne Dujardin et Hélène Rajabaly, «L'artiste entrepreneur, un travailleur au projet». Rambach, Anne et Marine Rambach. *Les nouveaux intellos précaires*

83 Suzanne Capiou, «L'artiste, entrepreneur de l'incertain»

84 Martine D'Amours. «Travail et représentation collective dans l'économie de création» p.6

Chapitre 5

Travail atypique des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s

Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur, figure révélatrice de quelques-unes des mutations les plus significatives du travail et des systèmes d'emploi moderne. L'artiste rebelle en marge de la société n'est plus, désormais, l'artiste est un travailleur, et sa situation n'est plus singulière mais exemplaire : l'artiste serait ainsi la dernière métamorphose du capitalisme, et l'art le ferment de cette métamorphose⁸⁵.

En rupture avec l'image du marginal saltimbanque, les artistes et techniciens concernés se présentent désormais comme des travailleurs d'aujourd'hui dont les qualités expressives et la grande labilité en font de plausibles incarnations d'un néo-salarié créatif et flexible⁸⁶.

Comme nous l'avons vu, le secteur culturel et l'industrie audiovisuelle ont des apports économiques et socioculturels majeurs. Constituant le socle et le cœur de ce système déstabilisé où gravitent des acteurs aux capacités disproportionnées, les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s adaptent leurs pratiques professionnelles aux exigences du contexte socio-économique, organisationnel et législatif.

Surreprésenté·e·s parmi les travailleuses et travailleurs atypiques et autonomes, les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s vivent des problématiques liées à ces statuts d'emploi, avec des différences substantielles liées à la configuration des facteurs *pull* et *push* et des retombées de ce travail, notamment en raison de l'existence d'associations s'assurant de leur représentation collective. C'est d'ailleurs en raison de cette part de « socialisation des risques » permise par la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma que le travail atypique des artistes est étudié avec autant d'intérêt par les chercheur·e·s les plus reconnu·e·s dans le domaine du travail atypique, Martine D'Amours au Québec, Pierre-Michel Menger et Ève Chiapello en France.

La présente section résume les statistiques les plus intéressantes sur les conditions socio-économiques et de travail des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s de l'audiovisuel, discute de leurs motivations à être travailleuse et travailleur atypique, offre une analyse des retombées de ce travail et termine en discutant des actions proposées dans la littérature pour bonifier les conditions socio-économiques et de travail des travailleuses et travailleurs atypiques parmi les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s de l'audiovisuel.

5.1 Statistiques

Selon une étude réalisée par Neil Craig Associates pour le compte de la Conférence canadienne des arts, si les artistes canadien·e·s sont très éduqué·e·s, formé·e·s de façon pro-

⁸⁵ Legay, Marion, Critique de *Portrait de l'artiste en travailleur Métamorphoses du capitalisme* de Pierre-Michel Menger » Paris : Seuil, janvier 2003

⁸⁶ Rémy, Jean-Marc. « Tous virtuoses. L'artiste intermittent : figure du néo-travailleur ? », *Revue des sciences sociales*, n°37, 2007, p.144

professionnelle et qu'ils et elles exercent un rôle précieux et nécessaire dans notre société, les faits sont les suivants⁸⁷ :

- Les revenus des artistes demeurent faibles,
- une grande proportion des artistes est sous-employée,
- les revenus des artistes fluctuent énormément, alourdissant ainsi leur fardeau fiscal,
- la plupart des artistes ne sont pas admissibles à l'assurance-emploi, ils et elles doivent contribuer à la fois la part de l'employeur et celle de l'employé·e du Régime de rentes du Québec (Régime de pensions du Canada), et bénéficient rarement de la protection des mécanismes provinciaux d'indemnisation des travailleuses et travailleurs,
- la situation des artistes aîné·e·s peut être particulièrement difficile en raison du peu de revenus qu'ils et elles ont accumulés au cours de leur vie.

Analysant les données de l'Enquête nationale auprès des ménages (ENM) 2011 et les données historiques de l'Enquête sur la population active (EPA), la firme Hill Strategies fait remarquer que le Québec est la deuxième province avec le plus d'artistes au Canada, mais que la province tombe au quatrième rang pour ce qui est de la concentration d'artistes (0,69 % c. 0,78 % dans l'ensemble du Canada et 1,08 % en Colombie Britannique). La firme estime à 73 % l'augmentation des effectifs d'artistes au Québec entre 1989 et 2013⁸⁸, un taux très supérieur à celui de l'ensemble des professions qui se chiffre à 30 %⁸⁹.

En 2001, le ministère de la Culture et des Communications publiait une étude sur les conditions socio-économiques des artistes au Québec. On y constatait :

- que 62 % déclaraient des revenus de travailleuse et travailleur autonome,
- que la plupart était à la fois travailleuse ou travailleur autonome et employé·e (28,7 % et 27 % respectivement ne déclaraient que des revenus de travail autonome et que des revenus d'emploi),
- qu'il existait une grande variation de revenus entre les artistes les mieux rémunéré·e·s et les moins rémunéré·e·s (44,4 % des artistes déclaraient des revenus moindres à 20 000 \$ alors que seuls 22,4 % encaissaient plus de 50 000 \$ par année), ces écarts éloignant substantiellement la moyenne des revenus de la médiane des revenus (37 710 \$ c. 23 620 \$),
- que les revenus des artistes fluctuaient radicalement, 29 % des répondant·e·s ayant déjà vu leurs revenus fluctuer de 50 % d'une année sur l'autre,
- qu'en dépit d'un revenu moyen plus élevé que celui de l'ensemble des travailleuses et travailleurs, les artistes se disant travailleuses et travailleurs autonomes gagnaient moins que l'ensemble des contribuables dans cette situation (36 540 \$ c. 42 651 \$)⁹⁰.

Le tableau 10 de l'annexe compile, pour les sept catégories professionnelles les plus importantes du secteur de l'audiovisuel (incluant aussi des professions qui n'en font pas partie), des données intéressantes issues des analyses d'Emploi-Avenir Québec/Service Canada⁹¹. À l'exception de la catégorie « personnel de soutien du cinéma, de la radiotélédiffusion et des arts de la scène », les taux de travail autonome des catégories de profession analysées sont bien au-dessus du taux pour l'ensemble des professions (11,2 %), les

87 Neil Craig Associates. *Le statut du « statut de l'artiste »*, p.14-15

88 L'estimation s'est effectuée sur la base d'une comparaison des moyennes sur trois ans de l'Enquête sur la population active (EPA).

89 Hill, Kelly. *Profil statistique des artistes et des travailleurs culturels au Canada*, Hill Strategies, 2014, Hamilton

90 Ministère de la Culture et des Communications. *Pour mieux vivre de l'art*.

91 Les données des catégories de professions suivantes ont été compilées : 1) techniciens/techniciennes en enregistrement audio et vidéo. 2) autre personnel technique et personnel de coordination du cinéma, de la radiotélédiffusion et des arts de la scène, 3) personnel de soutien du cinéma, de la radiotélédiffusion et des arts de la scène, 4) producteur et productrice/réalisateur et réalisatrices, 5) auteur·e·s/auteurs, rédacteur et rédactrices/rédactrices et écrivains/écrivaines, 6) musicien.ne/chanteur·euse, 7) comédien, dans *Emploi-Avenir Québec*, http://www.servicecanada.gc.ca/fra/qc/emploi_avenir/emploi_avenir.shtml.

auteur-e-s, rédacteurs et rédactrices/écrivain-e-s l'étant dans 47 % des cas, les musicien-ne-s/chanteurs et chanteuses dans 53,4 % des cas et les comédien-ne-s dans 49,1 % des cas. Les musicien-ne-s/chanteurs chanteuses et les comédien-ne-s travaillant toute l'année à temps plein sont, en proportion, moins nombreux et nombreuses (20,4 % et 14,7 % respectivement) que l'ensemble des travailleuses et travailleurs des autres secteurs professionnels (53,2 %). On note enfin que la proportion de producteurs et productrices/réalisateurs et réalisatrices, d'auteur-e-s, rédacteurs et rédactrices/écrivain-e-s et de musicien-ne-s/chanteurs et chanteuses à détenir au moins un baccalauréat est beaucoup plus élevée que pour l'ensemble des professions (respectivement, 42,2 %, 67 % et 42,5 % c. 20,9 % pour l'ensemble des professions).

Autres statistiques d'intérêt, la Writers Guild of Canada⁹² a procédé en 2013 à un sondage auprès de 464 de ses membres. Parmi les répondant-e-s, 68 % avait fait du travail non monétisé avant la signature d'un contrat, 42 % une fois qu'un contrat avec un producteur avait été signé et 28 % alors qu'un diffuseur avait souscrit au projet⁹³. Les raisons les plus fréquentes évoquées par les auteur-e-s pour accepter le travail non monétisé sont : 1) l'obtention potentielle du contrat, 2) l'augmentation des chances d'être de nouveau engagé-e dans le futur, 3) la relation privilégiée avec le producteur ou la productrice⁹⁴. Un-e des auteur-e-s ajoute qu'il existe un sous-financement chronique de financement aux étapes initiales de développement des projets⁹⁵.

En collaboration avec trois associations de créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s québécois-e-s (SARTEC et UDA, GMMQ, ARRQ, SPACQ et AQTIS), l'IRIS a compilé des données semblables sur la valeur et le nombre de contrats sur lesquels ont travaillé les membres des associations, en plus de s'enquérir de la fréquence du travail non monétisé parmi ceux et celles-ci. Ainsi, paradoxalement, les membres de l'UDA était moins nombreux et nombreuses (26 % c. 50 % et 44 % respectivement pour les membres de l'AQTIS et la SARTEC) à avoir travaillé sur plus de cinq contrats au cours des deux dernières années, alors même que la valeur moyenne des contrats était plus basse que pour les autres associations (7 815 \$ c. 12 241 \$ et 20 923 \$ respectivement pour les membres de l'AQTIS et de la SARTEC). Par contre, les membres de la SARTEC étaient nettement plus susceptibles d'avoir travaillé sur des projets non concrétisés dans les deux années précédant le sondage que les membres de l'AQTIS (35,7 %) et de l'UDA (51,1 %). La moyenne des heures hebdomadaires travaillées par les artistes de l'audiovisuel était moins élevée que pour l'ensemble des contribuables (28,9 c. 32,9). Enfin, plusieurs créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s avaient investi personnellement dans des projets (2 048 \$ en moyenne) et avaient consenti à des paiements différés pour 10,3 % des projets⁹⁶.

Une donnée qui revient dans plusieurs des études est celle du niveau de polarisation entre les créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s les mieux rémunéré-e-s d'une part et les moins rémunéré-e-s d'autre part. Les leaders de l'UDA en concluent que la « classe moyenne », c'est-à-dire ceux qui vivent bien de leur art sans pour autant être des vedettes, est en voie de disparaître⁹⁷. En somme, il semble que le travail à temps partiel soit répandu parmi les créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s, tout comme le cumul des statuts d'emploi et le travail autonome. Plusieurs des créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s investissent et chapeautent personnellement certains

⁹² La Writers Guild of Canada représente 2 200 scénaristes (cinéma, télévision et radio) de langue anglaise au Canada.

⁹³ Writers Guild of Canada. *Survey on the issue of uncompensated work. Results*, 2013, pp.6-7-9

⁹⁴ *Ibid.*, p.18.

⁹⁵ *Ibid.*, p.23

⁹⁶ Francis Fortier. *Le travail des artistes au Québec est-il payé à sa juste valeur?* Note socio-économique de l'Institut de recherche et d'informations socio-économiques, 2014, Montréal

⁹⁷ Martine D'Amours. « Travail et représentation collective dans l'économie de création » p.5

des projets auxquels ils et elles participent, au péril de n'être jamais rémunéré·e·s pour ce travail. Le thème du travail atypique est donc central afin de dépeindre les conditions socio-économiques et de travail de ceux et celles-ci.

5.2 Facteurs et motivations du travail atypique des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s de l'audiovisuel

Le marché de l'emploi culturel s'apparente à un marché secondaire d'emplois de moindre qualité, exposé à une flexibilité précarisante. Pourtant, ses effectifs ont augmenté rapidement, et, paradoxalement, beaucoup plus vite là où ces diverses caractéristiques étaient les plus présentes. Quel est le sens de la causalité qui a mis en mouvement ce tourbillon de croissance déséquilibrée⁹⁸?

«Je ne pense pas qu'on travaille dans le milieu culturel pour faire de l'argent. On ne travaille pas ici pour la paye». «C'est peut-être un des domaines professionnels où les gens sont le plus scolarisés et le moins rémunérés». «Les gens gagnent un salaire raisonnable, sinon modeste»⁹⁹.

Les chercheur·e·s intéressé·e·s au travail des artistes reconnaissent le caractère particulier de la carrière artistique, attribuable à plusieurs facteurs relevant à la fois des motivations individuelles, de la nature du travail et de son organisation «industrielle».

En matière de facteurs *pull*, on note que les personnes optent pour les carrières artistiques « pour des raisons non économiques, ce que les sociologues ont désigné sous l'appellation de *travail de vocation*¹⁰⁰ pour signifier que son ressort premier est l'engagement et l'identification plutôt que le revenu qu'il génère¹⁰¹ ». Menger et d'autres soulignent cependant que la polarisation des salaires, soulevée plus haut, laisse malgré tout espérer des gains élevés¹⁰². Des gratifications non monétaires viennent aussi compenser les salaires bas assumés par les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s, par exemple « le flux de gratifications psychologiques et sociales, les conditions de travail attrayantes et la faible routinisation des tâches¹⁰³ ». Comme on n'accède à ces professions que par l'entremise d'un talent exceptionnel, d'une compréhension du milieu et de l'existence d'un réseau, il y a présence dans l'industrie :

[...] d'une proportion importante de travailleurs artistiques jeunes et peu expérimentés, acceptant des revenus médiocres en contrepartie de l'information qu'ils acquièrent [...]. C'est bien la rareté d'un talent qui, à plus ou moins long terme, vaut à son détenteur des profits importants, mais nul ne peut, ex ante, estimer correctement la valeur de ses compétences et les chances qu'il aura de les faire reconnaître et apprécier¹⁰⁴.

98 Pierre-Michel Menger. « Les professions culturelles », p.244

99 Suzanne Lacroix. *La conciliation travail-famille dans les organismes culturels au Québec*, Note de recherche, Institut national de la recherche scientifique – Centre Urbanisation Culture et Société, 2011, Montréal, pp.58-59.

100 Eliot Freidson. « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique ». *Revue Française de sociologie*, 27, 1986, p.431-443. Nathalie Heinich. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, 1996, Paris : Klincksieck.

101 Martine D'Amours et Marie-Hélène Deshaies. *La protection sociale des artistes et autres groupes de travailleurs indépendants*.

102 Randall K. Filer. « The »starving artist« — myth or reality? Earnings of artists in the United States », *Journal of political economy*, 96, 1986, p. 56-75

103 Pierre-Michel Menger. « Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle » *Revue française de sociologie*, vol. 32, n°1, 1991, p.63

104 Pierre-Michel Menger. « Marché du travail artistique et socialisation du risque », p.64

Selon cette hypothèse, l'acquisition d'une information permettant de mieux estimer ses propres chances de réussite compenserait, pour un certain temps, les revenus peu élevés. Enfin, les mesures de mitigation et de socialisation des risques – notamment par le travail effectué par les associations d'artistes – permettent aux personnes de persister dans l'industrie quand les revenus sont moins intéressants. Sylvie Lussier, ancienne présidente de la SARTEC, nous a confié en entrevue que les jeunes avaient l'impression qu'une carrière artistique au Québec « est plus possible qu'ailleurs¹⁰⁵ ».

En termes de motivations *push*, c'est-à-dire les raisons qui poussent les gens de manière plus ou moins volontaire vers le travail atypique et le travail autonome, on note d'abord que la nature du travail artistique et de ses productions – pour lesquels la demande est toujours volatile – prédispose au travail par projet dans le secteur des arts. Cette prédominance du travail par projet se répercute le plus souvent dans le cumul « d'engagements de courte durée, dans une diversité d'activités et de métiers, pour une multiplicité d'employeurs et avec un cumul ou une alternance de statuts sociaux et fiscaux (salarié, indépendant)¹⁰⁶ ». Le fait qu'à « quasiment aucun moment de la chaîne de production, il [ne soit] possible de prévoir avec certitude l'accueil qui sera réservé à un projet¹⁰⁷ » redouble la volonté, précédemment discutée, des entreprises de diminuer leurs frais fixes et de flexibiliser leur main-d'œuvre. Encore une fois, Menger exprime cette idée avec précision :

La forme dominante d'emploi de courte durée [dans les métiers culturels] correspond non pas à un partage d'une offre rare de travail entre un nombre élevé de travailleurs, mais aux exigences de flexibilité d'entreprises confrontées à une obligation constante de réorganisation rapide des facteurs de production pour chaque nouveau projet, à une demande versatile, à des discontinuités imprévisibles dans le rythme d'activité et à des incertitudes sur la durée probable d'emploi (e.g. le succès d'un spectacle pousse à le prolonger, l'échec force à une interruption rapide)¹⁰⁸.

La *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma* et les différentes mesures de mitigation des risques répondent à ce besoin de flexibilité de l'industrie culturelle en rendant « acceptable » pour les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s de prendre les différents risques relatifs à l'emploi atypique et autonome en culture.

5.3 Retombées du travail atypique des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s de l'audiovisuel

Deux caractéristiques essentielles de ce secteur du marché du travail artistique [sont] l'existence de sur-effectifs permanents et la stratification de la population des intermittents du spectacle par de fortes inégalités de revenus¹⁰⁹.

Le secteur artistique est l'un des secteurs où la quantité de personnes qui « vivent » est inversement proportionnelle au nombre de personnes qui « réussissent » et gagnent énormément, traduisant la dualité du marché de travail artistique¹¹⁰.

105 Entrevue avec Sylvie Lussier, ancienne présidente de la SARTEC, réalisée le 28 janvier 2015

106 Martine D'Amours « Travail et représentation collective dans l'économie de création », p.1

107 Utrecht School of the Arts, K2M Ltd et Eurokleis. *La dimension entrepreneuriale*, p.7

108 Pierre-Michel Menger. « Marché du travail artistique et socialisation du risque », p.70

109 *Ibid.*, p.69

110 Sarah de Heusch, Anne Dujardin et Héléna Rajabaly. « L'artiste entrepreneur, un travailleur au projet »

Comme mentionné plus haut, les artistes se déclarant travailleuses et travailleurs autonomes gagnent moins que leurs pair-e-s qui travaillent toute l'année à temps plein, le poids de ces derniers étant assez faible dans les professions étudiées, notamment pour les comédien-ne-s. Les artistes travailleuses et travailleurs autonomes gagnent moins que la moyenne des travailleuses et travailleurs autonomes. La polarisation des revenus entre les artistes les mieux rémunéré-e-s et les moins rémunéré-e-s est très importante.

Comme l'expose Martine D'Amours, les artistes assument une part beaucoup plus lourde des risques économiques et sociaux que les salarié-e-s typiques,

Ainsi, à moins de travailler sur commande, l'artiste créateur assume entièrement le risque d'entreprise car il investit des ressources et du temps de travail sans savoir si son produit trouvera preneur sur le marché ni à quel prix. Il assume aussi le risque économique de la prestation car sa rémunération est au moins en partie tributaire du succès de l'œuvre plutôt que du temps de travail requis pour la produire. [...] l'artiste assume également le risque de l'emploi : son engagement est limité à la durée d'une prestation et il ne peut compter que sur lui-même pour générer un volume de travail suffisant pour vivre. [...] L'impératif de mise à jour des connaissances, commune à la majorité des travailleurs contemporains, est encore accru chez les salariés temporaires et les travailleurs indépendants, puisque d'elle dépend l'employabilité et donc les engagements futurs¹¹¹.

Hormis les programmes universels de dernier recours et comme pour l'ensemble des travailleuses et travailleurs autonomes, le risque de sous-emploi est peu socialisé pour les artistes, contrairement à la situation des intermittent-e-s en France. Ce risque est atténué jusqu'à un certain point par l'existence d'ententes collectives entre les producteurs et productrices et les artistes, mais celles-ci n'établissent que les conditions minimales et sont, dans certains sous-secteurs, peu respectées, notamment parmi les artisan-e-s du multimédia. Le risque d'entreprise est très peu mitigé dans l'état actuel des choses. Les artistes travailleuses et travailleurs autonomes peuvent avoir accès à la mesure de soutien au travail autonome sous réserve de remplir les conditions spécifiques du programme. Nous savons, pourtant, à quel point ce risque est central au dynamisme du secteur de la culture et de l'industrie de l'audiovisuel.

Les risques de désuétude des connaissances sont allégés par l'entremise des associations d'artistes et du Regroupement pour la formation en audiovisuel du Québec (RFAVQ). Le risque de fluctuation des revenus est quant à lui atténué par la mesure fiscale d'étalement des revenus artistiques. Les risques de maladie, d'accident professionnel et d'avancée en âge sont, quant à eux, socialisés par l'entremise des régimes d'assurance et de retraites mis en place par les associations d'artistes.

Pour l'ensemble des travailleuses et travailleurs atypiques et autonomes, les femmes, les jeunes et les personnes dont le niveau de scolarité était peu élevé, tendaient à avoir les conditions de travail les moins avantageuses. Le fait de ne pas être enregistré-e en société, d'avoir un nombre limité de client-e-s et de ne disposer d'aucune aide rémunérée prédisposait également à des revenus moins élevés. Pour les créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s, peu d'études nous permettent d'identifier des segments plus vulnérables. Les Réalisatrices Équitables sont très actives afin de mettre en relief les obstacles à l'entrée des femmes réalisatrices dans l'industrie. L'étude *Encore pionnières* conclut que si les femmes déposent aux producteurs et productrices presque autant de projets que les hommes, ces projets ne sont retenus et transmis aux instances d'aide à la production que dans des proportions beaucoup plus faibles (16,1 % des cas c. 83,9 % pour les projets

¹¹¹ Martine D'Amours et Marie-Hélène Deshaies. *La protection sociale des artistes et autres groupes de travailleurs indépendants*, p.6

déposés par les hommes)¹¹². Il existe peu de documents semblables sur la situation des femmes dans les autres professions culturelles abordées ici. La question des conditions socio-économiques et de travail des jeunes créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s est également peu traitée dans la littérature. Il semble que les créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s soient peu porté-e-s à s'enregistrer en société et requérir de l'aide rémunérée. La Chambre de commerce du Montréal métropolitain ainsi qu'une étude chapeautée par l'Union européenne déplorent que les industries culturelles et créatives tendent à former « de très petites structures¹¹³ ».

En somme, les risques économiques et sociaux les moins mitigés par l'encadrement légal et associatif sont les risques de sous-emploi et d'entreprise. Il serait intéressant d'en savoir plus sur les segments de créateurs et créatrices, d'artistes et d'artisan-e-s les moins favorisés et, possiblement, les moins efficacement représentés par les associations d'artistes. Nous pensons notamment aux jeunes et à ceux et celles qui travaillent dans la production de contenu web.

5.4 Comment améliorer la situation ?

Les créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s sont à la base du secteur culturel et de l'industrie audiovisuelle, un secteur dont les apports économiques et socioculturels sont considérables. Comme nous l'avons vu, les créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s sont fréquemment en situation de travail atypique et autonome, et investissent dans les projets auxquels ils et elles participent, financièrement et/ou en travail non rémunéré. Cette part de « travail invisible » est nécessaire au succès de l'industrie :

La création d'un produit ou d'un service artistique donnant accès à une rémunération requiert une part importante et récurrente de « travail invisible » non rémunéré : 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. Ce travail invisible non-rémunéré (et de ce fait n'ouvrant pas de droits à la protection sociale) entraîne « une discontinuité des engagements et des revenus » [...] Lorsqu'il s'adonne au travail invisible, l'artiste n'est pas « sans travail » bien qu'il soit sans revenu¹¹⁴.

Ce travail invisible peut être comparé à la recherche et au développement. Cette activité, pourtant cruciale à l'innovation, est risquée dans tous les secteurs d'activité économique et, comme le note la Chambre de commerce, « [si] les modes de financement en amont sont souvent mal adaptés [...] les phases initiales dans le développement de projets et d'entreprises sont néanmoins cruciales et doivent être stimulées si l'on veut pouvoir identifier et encourager les initiatives à fort potentiel¹¹⁵ ». Cette idée de l'importance du travail en amont n'est pas sans rappeler l'intervention de François Macerola de la SODEC qui appelait les auteur-e-s à « peaufiner les scénarios avant de les déposer pour obtenir du financement à la production¹¹⁶ ». Il semble ainsi que le risque d'entreprise soit trop peu financé dans le système actuel.

112 Réalisatrices équitables. *Encore pionnières. Parcours des réalisatrices québécoises en long métrage de fiction*, 2011, p.5, http://realisatrices-equitables.com/images/stories/pdf/Encore_pionnieres-Etude-web.pdf

113 Chambre de commerce du Montréal métropolitain. *Les industries créatives*, Utrecht School of the Arts, K2M Ltd et Eurokleis. *La dimension entrepreneuriale*, p.7

114 Suzanne Capiou, « L'artiste, entrepreneur de l'incertain », 2000

115 Chambre de commerce du Montréal métropolitain. *Ibid.*, p.11

116 Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC). Mémoire déposé au Groupe de travail sur les enjeux du cinéma québécois, 2013.

Face aux différents risques de la carrière artistique qui ne sont mitigés que partiellement, Chloé Langeard écrit que les créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s doivent se parer en développant quatre grandes ressources individuelles, soit : les compétences, l'autonomie, la flexibilité et le réseau¹¹⁷. En d'autres mots, Langeard soutient que les capacités entrepreneuriales des artistes doivent être développées, ce qui fait largement écho aux constats développés dans la littérature.

Dans le contexte actuel de restriction budgétaire, certain-e-s intervenant-e-s concluent que « l'artiste est contraint de trouver de nouvelles stratégies, de nouvelles positions pour exercer son art. Ceci l'amène à adopter une posture où il doit lui-même créer ses propres perspectives d'emploi, via l'élaboration de projets¹¹⁸ ». Pour l'économiste Xavier Greffe, les artistes doivent composer de manière croissante avec les dimensions économiques de leur pratique, à savoir la gestion de compétences variées, de contrats, de droits d'auteur, l'animation de relations et de réseaux¹¹⁹. Les différentes activités composant le quotidien des créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s les rapprochent, en effet, de la figure de l'entrepreneur-e :

À l'instar des entrepreneurs ou des travailleurs indépendants, ils doivent posséder certaines compétences de gestion, notamment pour gérer leur « portefeuille de clientèle ». De plus, les artistes travaillant au projet doivent faire preuve de grandes capacités d'adaptation pour s'intégrer dans des équipes qui se recomposent à chaque projet. Ils doivent aussi être capables de prendre des risques pour assurer le développement de leur activité et démontrer une volonté de s'affirmer dans un environnement incertain. [...] Les artistes entrepreneurs, lorsqu'ils sont (co-)porteurs de projet, doivent pouvoir également s'imposer comme des leaders possédant une « intuition créatrice » et comme des coordinateurs, pour rassembler des personnes très disparates autour d'un même projet, sur une période de temps limitée. Ils doivent, en outre, disposer de compétences relationnelles - y compris la capacité à rédiger des discours, à compléter des dossiers, à donner leur avis, etc. - et pouvoir s'impliquer dans la construction de leur carrière¹²⁰.

A partir de cette analyse, quelles actions permettraient d'améliorer les conditions socio-économiques et de travail des artistes ? Il semble surtout important de travailler sur la mitigation des risques de sous-emploi et d'entreprise, tant au niveau institutionnel qu'individuel.

Au niveau institutionnel, la SARTEC a déjà recommandé de « mieux financer le développement et les réécritures [afin de permettre] aux scénaristes d'être plus adéquatement rémunérés pour le temps qu'ils consacrent à peaufiner leurs œuvres¹²¹ » et de promouvoir les interactions entre les créateurs et créatrices dès l'étape du développement des projets. Les acteurs en présence semblent également s'entendre sur l'importance de clarifier la situation concernant les contenus numériques, notamment afin que les producteurs et productrices de ces contenus soient eux et elles aussi tenu-e-s de négocier avec les associations d'artistes.

Au niveau individuel, plusieurs intervenant-e-s prônent le développement des compétences entrepreneuriales des créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s, et leur regroupement

117 Chloé Langeard « Les ressources individuelles face à la discontinuité de l'emploi : le cas des salariés intermittents du spectacle », dans *Les sociologues dans la Cité. Face au travail*, 2009, Paris : L'Harmattan, p.13

118 SmartBe. *L'artiste un entrepreneur?*, 2011, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles

119 Axel Scoffier « L'artiste et le marché : de la création à la valorisation l'artiste-entreprise », Note de lecture sur L'Artiste-entreprise de Xavier Greffe, 2013

120 Sarah de Heusch, Anne Dujardin et Hélène Rajabaly, « L'artiste entrepreneur, un travailleur au projet »

121 Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC). Mémoire sur les enjeux du cinéma québécois

pement dans de petites organisations culturelles et créatives. Les impacts déstabilisants des enjeux qui actuellement l'industrie de l'audiovisuel peuvent également y présenter des occasions intéressantes. Notamment, on note qu'il « est désormais possible (en raison du bouleversement du modèle de distribution et des chaînes de valeurs traditionnelles) de faire l'économie des intermédiaires et de dépasser la chaîne de valeur ¹²² ». La Chambre de commerce de Montréal déplore que :

Les industries créatives montréalaises [soient] très fragmentées et caractérisées par une importante proportion de travailleurs autonomes et de très petites entreprises. Ce manque de consolidation est une menace à la pérennité du secteur [...] La culture entrepreneuriale doit être encouragée chez nos créateurs et le potentiel commercial de leur créativité mieux capté¹²³.

Parmi les recommandations visant à développer cette culture parmi les créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s, on trouve dans la littérature les recommandations suivantes :

- Élaboration de nouveaux modèles d'affaires pour PME des industries culturelles et créatives,
- mise en place de formations en entrepreneuriat pour industries culturelles et créatives,
- mise en place de structures permettant les collaborations entre PME des industries culturelles et créatives,
- mise en place de structures de micro financement,
- prise en compte du rôle important que peuvent jouer des incubateurs (physiques ou virtuels) en permettant aux petites entreprises d'avoir accès à des services spécifiques et souvent propres aux industries créatives (soutien légal à la propriété intellectuelle, financement alternatif, partenariats d'affaires novateurs, coaching sur les nouveaux modes de distribution, développement de marchés extérieurs, etc.),
- utilisation du sociofinancement (*crowdfunding*).

À cet égard, des pratiques inspirantes sont soulevées par Estelle Krzeslo. Elle cite dans ses travaux les exemples belges de fonds d'investissement CultuurInvest et St'art Invest qui aident les artistes-entrepreneurs et entrepreneuses à créer et à lancer « sur le marché, des produits ou des services au contenu culturel et créatif, dans une perspective d'autonomie financière¹²⁴ ». Ces interventions sont d'autant plus importantes que les entreprises culturelles et créatives – s'appuyant souvent sur des actifs immatériels – ont un accès difficile au financement des institutions financières ¹²⁵.

122 Utrecht School of the Arts, K2M Ltd et Eurokleis. *La dimension entrepreneuriale*

123 Chambre de commerce du Montréal métropolitain. *Les industries créatives*

124 Estelle Krzeslo, « Prestige et misère de l'intermittence. Artistes et prolétaires dans le nouveau discours managerial », dans SmartBe (ed.), *L'artiste un entrepreneur?*, 2011, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles

125 Utrecht School of the Arts, K2M Ltd et Eurokleis. *La dimension entrepreneuriale*

Conclusion

L'industrie audiovisuelle a des apports économiques et socioculturels indéniables au Québec. Des flux monétaires impressionnants transitent entre les différents maillons de la chaîne de valeur, ceux-ci se répercutant dans des marges de profits élevées du côté des câblodistributeurs et, en revanche, absentes chez les producteurs. Le caractère extrêmement disproportionné des ressources et capacités des acteurs n'est pas sans impact sur les rapports de force lors des négociations de contrats, notamment pour les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s. L'encadrement législatif du travail artistique au Canada et au Québec cherche à assurer un meilleur équilibre des forces et à favoriser la diversité des œuvres produites. Composantes majeures de cet encadrement, les associations de créateurs et créatrices, d'artistes et d'artisan·e·s négocient avec l'AQPM des ententes collectives touchant les conditions de travail minimales, défendent les intérêts de leurs membres, s'assurent de la disponibilité de la formation continue et construisent un filet social mitigeant certains des risques sociaux et économiques les plus importants associés au travail autonome.

La reconfiguration intense de l'industrie audiovisuelle des dernières années s'est structurée autour de six enjeux principaux, soit : 1) la mondialisation des contenus, 2) le contexte de restrictions budgétaires, 3) les difficultés des chaînes de télévision généralistes (par opposition aux chaînes câblées), 4) l'intégration verticale de plusieurs entreprises de câblodistribution, de distribution et de diffusion, 5) les changements des habitudes de consommation des produits audiovisuels, surtout chez les jeunes, 6) le tournant numérique de la diffusion de contenus audiovisuels.

Cette reconfiguration a eu des impacts considérables sur les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s, tant pour ce qui est de leur poids en matière de négociation, de perception de redevances aux différentes étapes de la vie de l'œuvre, que de la possibilité pour certain·e·s de bénéficier des ententes négociées par les associations.

Les créateurs, artistes et artisan·e·s de l'audiovisuel étant surreprésenté·e·s parmi les travailleuses et travailleurs atypiques et autonomes – amenant parfois à être lu·e·s comme « l'incarnation d'un néo-salarié créatif et flexible »¹²⁶ –, une compréhension des facteurs, retombées et caractéristiques de succès liés à ce statut d'emploi permet de mieux ancrer l'analyse des conditions socio-économiques et de travail de ces travailleuses et travailleurs. L'étude des statistiques met en relief la polarisation très importante au niveau des revenus des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s et le fait qu'une part impressionnante d'entre eux et elles effectue du travail non rémunéré, accepte des paiements différés et investit dans les projets audiovisuels. Alors que l'industrie requiert une flexibilité très grande de la part des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s – en plaçant un certain nombre en situation de précarité – l'attraction qu'exercent ces professions s'explique de diverses façons : espoir de gains élevés, acquisition d'informations clés sur l'industrie, vocation artistique, gratifications sociales diverses, etc. De plus, contrairement aux travailleuses et travailleurs autonomes d'autres secteurs d'activité économique, les risques de désuétude des connaissances, de fluctuation, de maladie, d'accident professionnel et d'avancée en âge vécus par les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s sont en partie socialisés par les interventions gouvernementales et leurs associations. Cependant, les risques de sous-emploi et d'entreprise sont, en grande partie, assumés personnellement par les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s. Si la littérature sur le travail atypique et autonome dans la population en général identifie des segments plus vulnérables – femmes, jeunes, personnes peu scolarisées –, la littérature sur le travail artistique offre, quant

126 Rémy, Jean-Marc. « Tous virtuoses. L'artiste intermittent : figure du néo-travailleur ? », *Revue des sciences sociales*, n° 37, 2007, p.144

à elle, peu d'informations à ce propos. Parmi les travailleuses et travailleurs autonomes dans la population générale, il apparaît qu'être enregistré·e ou incorporé·e, disposer d'aides rémunérées, ou avoir plusieurs client·e·s, soit considéré comme des facteurs clés de succès. Dans les industries culturelles et créatives, plusieurs auteur·e·s notent, d'une part, la multitude de travailleuses et travailleurs autonomes et de microentreprises et, de l'autre, la présence de quelques très grandes entreprises. Cette disproportion est renforcée par une quasi-absence d'entreprises petites et moyennes. Afin d'améliorer les conditions socio-économiques et de travail des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s, la littérature mentionne, en premier lieu, l'importance de repenser les modèles d'affaires des entreprises culturelles et créatives et de régulariser la position des productions et modes de distribution numérique. Le modèle de socialisation des risques économiques et sociaux associés chez les créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s au travail atypique et autonome, dans une industrie où la flexibilité est cruciale, paraît approprié, voire exemplaire, pour la plupart des auteur·e·s. Une bonification de la protection aux risques de sous-emploi et d'entreprise pourrait être, selon certain·e·s auteur·e·s, opportune. Enfin, le développement du caractère entrepreneurial des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s, notamment à travers la collaboration, le réseautage et, éventuellement, l'enregistrement en sociétés, pourrait atténuer les impacts de la disproportion des forces en présence dans l'industrie.

Bibliographie

Secteur culturel et industrie audiovisuelle

Les Journées d'économie de la culture et de la communication. Quartier de la Création, 26-27 mars 2013, Nantes

«Financement des films québécois : plus de films, moins d'argent». *La Presse*, 19 décembre 2013

«Lancement de l'étude Les industries créatives : catalyseurs de richesse et de rayonnement pour la métropole», *Qui fait quoi ?*, 3 décembre 2013

Allaire, Benoit et Claude Fortier. 2011. «L'emploi salarié dans certaines industries de la culture et des communications de 1991 à 2010» dans *Optique Culture*, n°12, Observatoire de la culture et des communications du Québec

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son. «Qui sommes-nous» [En ligne] <https://aqtis.qc.ca/fr/qui-sommes-nous/> (Consulté le 13 février 2015)

Association canadienne de production médiatique. 2012. *Profil 2012. Rapport économique sur l'industrie de la production de contenu sur écran au Canada*, Ottawa

Association des documentaristes du Canada. 2013. *Toute la vérité. Un profil économique de l'industrie canadienne de la production documentaire*, Rapport rédigé par Susan Brinton, Suebee Media Consulting, Toronto

Chambre de commerce du Montréal métropolitain. 2013. *Les industries créatives : catalyseurs de richesse et de rayonnement pour la métropole*, Montréal

Conference Board du Canada. 2008. *Valoriser notre culture : Mesurer et comprendre l'économie créative du Canada*, 29 juillet 2008, 76 p.

Conseil de la radiocommunication et des télédiffusions canadiennes (CRTC). 2014. *Approche simplifiée concernant les avantages tangibles et la façon de déterminer la valeur de la transaction*, Canada : Gouvernement du Canada [En ligne] : www.crtc.gc.ca/fra/archive/2014/2014-459.pdf. (Consulté le 20 février 2015)

Emploi-Avenir Québec. «Arts, culture, sports et loisirs», Canada : Gouvernement du Canada [En ligne] : http://www.servicecanada.gc.ca/fra/qc/emploi_avenir/5.shtml (Consulté le 20 février 2015)

Deshaies, Marie-Hélène. 2013. «Les dépenses culturelles des municipalités en 2011» dans *Optique Culture*, n°25, Observatoire de la culture et des communications

Desjardins-Études économiques. 2011. «Prendre la mesure de l'insaisissable. La culture et les communications sous pression dans *Perspective*, vol. 21, hiver 2011

Dumas, Carmel. 2014. «Une journée à HEC». *Colloque de la SARTEC. L'impact économique de la création audiovisuelle*, 30 octobre 2014, Montréal

Emploi-Avenir Québec. «Arts, culture, sports et loisirs» [En ligne] : http://www.servicecanada.gc.ca/fra/qc/emploi_avenir/5.shtml (Consulté le 20 février 2015)

Forest, Claude. 2002. *L'argent du cinéma. Introduction à l'économie du septième art*, Paris : Éd. Belin

Fortin, Pierre. 2014. «La culture, l'économie et les finances publiques : où est-ce qu'on s'en va?» *Colloque de la SARTEC. L'impact économique de la création audiovisuelle*, 30 octobre 2014, Montréal

Forum métropolitain de l'industrie cinématographique. 2004. *Impact économique des tournages étrangers au Québec*, Montréal

Jutras, Dominique. 2014. «Des statistiques sur l'audiovisuel au Québec», *Colloque de la SARTEC. L'impact économique de la création audiovisuelle*, 30 octobre 2014, Montréal

Influence Communication. État de la nouvelle. Bilan 2014 Québec, Montréal, 105 p.

Institut de la statistique du Québec. 2014. «L'audiovisuel au Québec : des flux de plusieurs milliards», 19 février 2014 [En ligne] <http://www.stat.gouv.qc.ca/salle-presse/communiquer/communiquer-2014/fevrier/fev1419.htm> (Consulté le 13 février 2015)

Marceau, Sylvie. 2010. «Profil de l'industrie québécoise des services techniques aux producteurs de films, d'émissions de télévision et de publicité» dans *Statistiques en bref*, n°64, Observatoire de la culture et des communications du Québec

---. 2012. «La performance financière de certaines industries culturelles au Québec de 2005-2009», dans *Optique Culture*, n°14, Observatoire de la culture et des communications du Québec

- . 2014. «Les flux économiques du cinéma et de la télévision au Québec», *Colloque de la SARTEC. L'impact économique de la création audiovisuelle*, 30 octobre 2014, Montréal
- Martin, Claude. 2004. «Les organismes de représentation et de promotion du secteur de la culture et des communications» dans *Statistiques en bref*, n°7, Observatoire de la culture et des communications du Québec
- Martin, Claude et coll. (dir). 2010. *Le modèle québécois des industries culturelles*, Rapport de recherche de l'Action concertée, Québec
- . 2011. *Enjeux des industries culturelles au Québec : identité, mondialisation, convergence*, Québec : Presses de l'Université du Québec
- Noreau, Joëlle. 2014. «La culture et les communications, prendre la mesure de l'insaisissable», *Colloque de la SARTEC. L'impact économique de la création audiovisuelle*, 30 octobre 2014, Montréal
- Observatoire de la culture et des communications. 2014. État des lieux du cinéma et de la télévision au Québec, cahier 1 : Flux financiers et organisation industrielle, Rapport rédigé par Sylvie Marceau, Québec : Observatoire de la culture et des communications du Québec
- . 2014. État des lieux du cinéma et de la télévision au Québec, cahier 2 : Encadrement législatif et organisation associative, Rapport rédigé par Michel Houle, Québec : Observatoire de la culture et des communications du Québec
- . 2014. État des lieux du cinéma et de la télévision au Québec, cahier 3 : La diffusion et la consommation, Rapport rédigé par Sylvie Marceau, Québec : Observatoire de la culture et des communications du Québec
- . 2014. *Statistiques sur l'industrie du film et de la production télévisuelle indépendante*, Rapport rédigé par Benoit Allaire et Claude Fortier, Québec : Observatoire de la culture et des communications du Québec
- Poirier, Christian. 2012. «L'industrie cinématographique québécoise : enjeux culturels, économiques et politiques», dans Claude Martin (dir.) *Enjeux des industries culturelles au Québec : Identité, mondialisation, convergence*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 89-122
- Québec. Ministère de la Culture et des Communications. 1992. *La Politique culturelle du Québec : notre culture, notre avenir*, Québec : Gouvernement du Québec
- . Ministère des Finances. 2014. *Discours sur le budget 2014-2015*, prononcé à l'Assemblée nationale par Carlos Leitao, ministre des Finances, le 4 juin 2014, Québec : Gouvernement du Québec
- Regroupement pour la formation en audiovisuel du Québec (RFAVQ). 2010. *Actualisation des besoins de perfectionnement 2010-2013*, Montréal
- Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC). 2013. Mémoire déposé au Groupe de travail sur les enjeux du cinéma québécois, juillet 2013, Montréal
- Société de développement des entreprises culturelles. 2004. *Une filière d'envergure. La production audiovisuelle et les industries connexes dans la région de Montréal et au Québec*, rapport rédigé par E&B Data, Montréal
- Statistique Canada. 2014. *Compte satellite de la culture du Canada 2010*, Document de recherche, n° 13-604M au catalogue, n° 75, septembre 2014, p.6

Travail atypique et autonome

- Atkinson, John. 1984. «Manpower strategies for flexible organizations» dans *Personnel Management*, vol. 16, n°8, 28-31
- Beaucage, André et Guy Bellemare. 2007. «La diversité du succès des travailleurs autonomes» dans *Recherches sociographiques*, vol. 48, n° 2, 11-36
- Boivin, Louise. 2012. «Entre précarité et flexibilité : réflexion sur la situation des femmes en emploi» dans *Regards sur le travail*, vol.8, n°1, hiver 2012, 1-14
- Bradley, Don. E et James A. Roberts. 2004. «Self-employment and job satisfaction : Investigating the role of self-efficacy, depression, and seniority» dans *Journal of Small Business Management*, vol. 42, n°1, 37-58
- Castel, Robert. 2007. «Au-delà du salariat ou en deçà de l'emploi? L'institutionnalisation du précaire» dans S. Paugam et R. Castel, *Repenser la solidarité. L'apport des sciences sociales*, Paris : Presses universitaires de France, 415-433.
- Centre québécois de formation en fiscalité. 2014. «Travailleur autonome ou employé?», *L'Informateur fiscal*, édition de novembre 2014

- Chevrier, Catherine et Diane-Gabrielle Tremblay. 2003. «La sous-traitance et le travail autonome : Un portrait de la situation actuelle au Québec», Note de recherche, *Chaire de recherche sur les enjeux socio-culturels de l'économie du savoir*, Montréal
- Cloutier-Villeneuve, Luc. 2014. «Évolution de l'emploi atypique au Québec depuis 1997», *Flash-info*, Institut de la Statistique du Québec, vol.15, n°3.
- D'Amours, Martine et coll. 2004. «Le travail indépendant comme combinaison de formes de travail, de sources de revenus et de protection : Étude des conditions pour comprendre les rapports entre travail indépendant et protection sociale. Rapport synthèse», *Groupe de recherche sur les transformations du travail, des âges et des politiques sociales (TRANSPOL)*, Montréal
- . 2009. *Les travailleurs indépendants face au risque : vulnérables, inégaux et responsabilisés*. Rapport de recherche. Département des relations industrielles. Université Laval. 2009
- D'Amours, Martine. 2006. *Le travail indépendant : un révélateur des mutations du marché du travail*. Québec : Presse de l'Université du Québec
- Dagenais, Lucie France. 1998. *Travail éclaté : protection sociale et égalité*, Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse, études et documents de recherche sur les droits et libertés, n° 7, Cowansville : Les éditions Yvon Blais
- Fournier, Geneviève et coll. (dir). 2003. *La précarité au travail. Une réalité aux multiples visages*, Québec : Les Presses de l'Université Laval
- Kapsalis, Costa et Pierre Tourigny. 2004. «La durée de l'emploi atypique» dans *Perspective*, n°75, 5-14
- Linder, Marc. 1992. *Farewell to the Self-Employed*, New York : Greenwood Press
- Keller, Berndt et Hartmut Seifert. 2005. «Atypical Employment and Flexicurity» dans *Management Revue*, vol. 16, n°3, 304-323
- Halley, Alain. 2000. «Étude portant sur les activités de sous-traitance chez les entreprises canadiennes : une comparaison de 4 grandes régions du pays», HEC, Montréal
- Hamilton, Barton. 2000. «Does entrepreneurship pay? An empirical analysis of the return to self-employment» dans *The Journal of Political Economy*, vol.108, n°3, 604-631
- Hélaridot, Valentine. 2005. «Précarisation du travail et de l'emploi : quelles résonances dans la construction des expériences sociales» dans *ERES*, n°60, 30-37
- Hundley, Greg. 2001. «Why and when are the self-employed more satisfied with their work?» dans *Industrial Relations*, vol.40, n°2, 293-316
- Institut de la statistique du Québec (ISQ). 2008. *La qualité de l'emploi au Québec. Développements conceptuels et création d'une typologie*, rapport rédigé par Luc Cloutier, Québec : Institut de la statistique du Québec
- Janssen, Frank et Bernard Surlemont. 2009. «L'entrepreneuriat : éléments de définition» dans F. Janssen (dir), *Entreprendre : une introduction à l'entrepreneuriat*, Bruxelles : De Boeck, 25-35
- Noiseux, Yanick. 2012. «Le travail atypique au Québec. Les jeunes au cœur de la dynamique de précarisation par la centrifugation de l'emploi», dans *Revue multidisciplinaire sur l'emploi, le syndicalisme et le travail*, vol. 7, n°1, 28-54
- . 2013. «Syndicalisme et travail atypique : l'évolution des prises de position des grandes centrales québécoises», dans *Revue multidisciplinaire sur l'emploi, le syndicalisme et le travail*, vol 8, n°2, 84-99
- Québec. Emploi-Québec. 1997. *Diagnostic sur le travail autonome*, Version synthèse, rapport rédigé par Gilles Roy, Québec : Gouvernement du Québec
- . Ministère du Travail. 1998. *Évolution de l'emploi atypique au Québec*, Québec : Gouvernement du Québec
- . 2003. *Les besoins de protection sociale des personnes en situation de travail non-traditionnelle*, rapport rédigé par Jean Bernier, Guylaine Vallée et Carol Jobin, Québec : Gouvernement du Québec
- Rambach, Anne et Marine Rambach. 2009. *Les nouveaux intellos précaires*, Paris : Stock
- Simard, Gilles et Denis Chênevert. 2010. «Déterminants organisationnels et individuels de l'emploi atypique : le dossier du cumul d'emplois et du travail autonome au Canada» dans *Revue canadienne de développement de carrière*, vol. 9, n°1, 34-43
- Tremblay, Michel et coll. 1999. *Déterminants du recours au travail atypique : une étude des travailleurs à statut précaire dans les organisations québécoises*, Centre interdisciplinaire de recherche en analyse des organisations, Montréal

Tremblay, Diane-Gabrielle et Émilie Genin. 2004. « Choisir le travail autonome : le cas des travailleurs indépendants de l'informatique ». Note de recherche, *Chaire de recherche du Canada sur les enjeux socio-organisationnels de l'économie du savoir*, Montréal

Conditions socio-économiques et de travail des artistes

Angers, Jean-Philippe. 2011. « Statut professionnel : l'expérience des artistes », Fédération professionnelle des journalistes du Québec, vol. 35, n°3, printemps 2011

Ardenne, Paul. 2007. « L'artiste, un entrepreneur comme les autres », dans *L'Art même*, n°34, 13-15

Bellavance, Guy, et coll. 2005. *Les conditions de pratique des artistes en arts visuels*, Institut national de recherche scientifique – Centre Urbanisation, Culture et Société, Montréal

Bureau d'études de SmartBe (dir). 2009. *L'artiste et ses intermédiaires*, Bruxelles : Mardaga

---. 2011. *L'artiste un entrepreneur?* Bruxelles : Les Impressions Nouvelles

Camal, Patrick. 2012. « Statut social de l'artiste : deux pas en avant, un pas en arrière ? » dans *Culture*, Université de Liège

Capiou, Suzanne. 2011. « L'artiste, entrepreneur de l'incertain » dans SmartBe (ed.) *L'artiste un entrepreneur?*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 161-178

Chiapello, Eve. 1998. *Artistes versus Manager : le management culturel face à la critique artiste*, Paris : Métailié

Conseil des ressources humaines du secteur culturel. 2010. *Tendances et enjeux de ressources humaines dans le secteur culturel*, Ottawa

Coulangeon, Philippe. 2004. « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes » dans *Sociologie de l'Art*, vol 3, 77-110

Corsani, Antonella et Maurizio Lazzarato. 2008. *Intermittents et précaires*, Paris : Éd. Amsterdam

D'Amours, Martine et Marie-Hélène Deshaies. 2012. *La protection sociale des artistes et autres groupes de travailleurs indépendants : analyse de modèles internationaux. Cadre d'analyse et synthèse des résultats*. Étude présentée au ministère de la Culture et des Communications, Université Laval

D'Amours, Martine. 2014. « Travail et représentation collective dans l'économie de création : le cas des artistes interprètes » dans *Revue économique*, vol.4, n°4, 1-8

Drechsler, Michèle. 2009. « Xavier Greffe, Nathalie Sonnac, dirs, Culture Web. Créations, contenus, économie numérique » dans *Questions de communication*, vol. 15, 497-499

Dussault, Mélissa. 2003. *Le système de relations industrielles des artistes québécois proposé par la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal

Florida, Richard. 2002. *The Rise Of The Creative Class : And How It's Transforming Work, Leisure, Community And Everyday Life*, New York : Basic Books

Filer, Randall K. (1986. « The »starving artist« — myth or reality? Earnings of artists in the United States » dans *Journal of Political Economy*, vol. 96, 56-75.

Fortier, Francis. 2014. *Le travail des artistes au Québec est-il payé à sa juste valeur?*, Note socio-économique de l'Institut de recherche et d'informations socio-économiques, Montréal

Freidson, Eliot. 1986. « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique ». *Revue Française de sociologie*, vol. 27, n°3, 431-443

Greffe, Xavier. 2002. *Arts et artistes au miroir de l'économie*, Paris : UNESCO/Economica

---. 2012. *L'artiste-entreprise*, Paris : Dalloz

Heinich, Nathalie. 1996. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Klincksiek

Heush de, Sarah, Anne Dujardin et Héléna Rajabaly. (n.d). « L'artiste entrepreneur : un travailleur au projet » dans *Culture*, Université de Liège

Hill, Kelly. 2014. *Profil statistique des artistes et des travailleurs culturels au Canada*, Hill Strategies, Hamilton

- Hillaire, Nobert. 2008. *L'artiste et l'entrepreneur*, Saint-Étienne (France) : Cité du Design Éditions/Université de Nice Sophia Antipolis/
- HKU. 2010. *La dimension entrepreneuriale des industries culturelles et créatives*, note de synthèse, Utrecht : Hogeschool voor de Kunsten Utrecht
- Jacquet, Kevin. 2012. « Dans la pratique : paysage sociale et initiatives entrepreneuriales » dans *Culture*, Université de Liège
- . 2012. « Portrait de l'artiste entrepreneur au 21^e siècle » dans *Culture*, Université de Liège
- . (n.d). « L'artiste, un entrepreneur ? » dans *Culture*, Université de Liège
- . (n.d). « L'activité artistique est-elle une activité économique ? » dans *Culture*, Université de Liège
- Jodoin, Simon, Steve Proulx, Anabelle Moreau et Pedro Despouy. 2013. « Art-Peur » dans *Voir*, 6 février 2013, Montréal
- Kopp, Pierre. (n.d). « La rémunération des auteurs écrivant dans le cinéma de fiction en France (2010-2011) », Rapport pour la *Guilde française des scénaristes*, Paris
- Kzeslo, Estelle. « Prestige et misère de l'intermittence. Artistes et prolétaires dans le nouveau discours managérial » dans Bureau d'études de SmartBe (dir) *L'artiste un entrepreneur?* Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 221-232
- Langeard, Chloé. 2009. « Les ressources individuelles face à la discontinuité de l'emploi. Le cas des intermittents du spectacle » dans C. Langeard, et A-L. Penchaud, *Les sociologues dans la cité : Face au travail*, Paris : L'Harmattan, 13-23.
- Lacroix, Suzanne. 2011. *La conciliation travail-famille dans les organismes culturels au Québec*, Note de recherche, Institut national de la recherche scientifique – Centre Urbanisation Culture et Société, Montréal
- Ledoux, Élise et coll. 2008. « Les déterminants organisationnels et structurels de la santé des danseurs », dans S. Fortin (dir) *Danse et Santé : Du corps intime au corps social*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 199-214
- Legay, Marion. 2003. Critique de *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme* de Pierre-Michel Menger, Paris : Seuil
- Liot, Françoise. 2010. *Projet culturel et participation citoyenne : le rôle de l'animation et de la médiation en question*, Paris : L'Harmattan
- Marée, Michel et Sybille Mertens. (n.d). « L'artiste entrepreneur est-il aussi entrepreneur social ? » dans *Culture*, Université de Liège
- Menger, Pierre-Michel. 1991. « Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle » dans *Revue française de sociologie*, vol. 32, n°1, 61-74
- . 2003. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris : Seuil
- . 2008. « Les professions artistiques à la frontière du salariat », dans F. Labadie et F. Rouet (dir) *Travail artistique et économie de la création. Actes des Deuxièmes journées d'économie de la culture*, Paris : ministère de la Culture et de la Documentation française, 15-38
- . 2009. *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris : Gallimard
- . 2010. « Les professions culturelles : un système incomplet de relations sociales », dans Poirrier (ed.) *Politiques et pratiques de la culture*, Paris : La Documentation Française
- Moïse, Claude. 2007. « Le dilemme stratégique de l'acteur face à l'organisation du travail au Québec », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal
- Neil Craig Associates. 2007. *Le statut du « statut de l'artiste » : Le point sur les initiatives destinées à améliorer la situation socio-économique des artistes canadiens*, Rapport rédigé pour la Conférence canadienne des arts, Toronto
- Nicolas-Le Strat, Pascal. 2005. *L'expérience de l'intermittence. Dans les champs de l'art, du social et de la recherche*, Paris : L'Harmattan
- Pilmis, Olivier. 2007. « Des « employeurs multiples » au « noyau dur » d'employeurs : relations d'emploi et concurrence sur le marché des comédiens intermittents », *Sociologie du travail*, n°49, 297-315.
- Québec. Ministère de la Culture et des Communications. 2004. *Pour mieux vivre de l'art. Plan d'action pour l'amélioration des conditions socio-économiques des artistes*, Québec : Gouvernement du Québec
- . 2004. *Pour mieux vivre de l'art. Portrait socioéconomique des artistes*, Québec : Gouvernement du Québec

Réalisatrices équitables. 2011. [En ligne]. *Encore pionnières. Parcours des réalisatrices québécoises en long métrage de fiction*, Montréal, Institut de recherches et d'études féministes,

http://realisatrices-equitables.com/images/stories/pdf/Encore_pionnieres-Etude-web.pdf (Consulté le 20 février 2015)

Rémy, Jean-Marc. 2007. « Tous virtuoses. L'artiste intermittent : figure du néo-travailleur ? », dans *Revue des sciences sociales*, n° 37, 144-151

Robineau, Anne. 2013. *Un regard actuel sur la situation des artistes dans la francophonie canadienne*, Institut canadien de recherche sur les minorités linguistiques, Moncton

Roueff, Olivier et Séverine Sofio. 2013. « Intermédiaires culturels et mobilisations dans les mondes de l'art » dans *Le Mouvement social*, vol.2, n°243, 3-7

Ruyters, Marc. 2011. « Sur la relation entre le métier d'artiste et l'entrepreneuriat », dans SMartBe (ed.) *L'artiste un entrepreneur ?*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 29-36

Scoffier, Axel. 2013. « L'artiste et le marché : de la création à la valorisation. L'artiste-entreprise » Note de lecture de *L'artiste entreprise* de Xavier Greffe. [En ligne] <http://www.inaglobal.fr/economie/note-de-lecture/xavier-greffe/l'artiste-entreprise/l'artiste-et-le-marche-de-la-creation-la-v> (Consulté le 20 février 2015)

Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2004. « Un processus de recrutement sur le marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine » dans *Genèses*, vol. 4, n°57, 64-88

Villeneuve, Raymond. 2008. « Conditions socio-économiques des auteurs dramatiques » dans *Jeu : revue de théâtre*, vol.1, n°126, 109-111

Writers Guild of Canada. 2013. *Survey on the issue of uncompensated work. Questions.*

---. 2013. *Survey on the issue of uncompensated work. Results.*

Annexe – Tableaux et graphiques

TABEAU 2 Apports économiques du secteur de la culture et de l'industrie de l'audiovisuel

Source	Année observée	Objet d'analyse et description
Apports généraux		
E&B ¹²⁸	2004	La filière de la production audiovisuelle regroupe les activités de production cinématographique et télévisuelle destinée au grand public auxquelles s'ajoutent des industries connexes : (1) des activités en aval (ex. : télédiffusion, télédistribution, distribution et exportation), (2) des activités de soutien (ex. : services techniques et spécialisés, logiciels et équipements dédiés à l'audiovisuel), (3) des activités institutionnelles (ex. : financement, formation).
Statistique Canada 2011 ¹²⁹	2010	Industries culturelles au sens large (comprenant notamment le sport)
Conference Board du Canada ¹³⁰	2007	Domaine de la création culturelle et des arts
Fédération des caisses Desjardins ¹³¹		Industrie de l'information et des communications (arts, spectacles et loisirs)
Chambre de commerce du Montréal Métro ¹³²	2012	Industrie créative
Association canadienne de la production médiatique (ACPM) ¹³³		L'industrie canadienne de la production de contenu sur écran est une importante source d'activité économique et d'emploi pour les Canadien·e·s, d'un bout à l'autre du pays. Elle comporte deux volets : la production cinématographique et télévisuelle et, depuis quelques années, la production pour médias numériques convergents.
Ministère du Patrimoine du Canada	2008-2009	Production cinématographique et télévisuelle
Apports sectoriels		
Documentaire ¹³⁴	2010-2011	Production documentaire

SOURCE E&B data, Une filière d'envergure : La filière de la production audiovisuelle et de ses industries connexes dans la région de Montréal et au Québec, rapport rédigé pour la Société de développement des entreprises culturelles, mars 2004, p. 1; Statistique Canada. Compte satellite de la culture du Canada 2010, Document de recherche n° 13-604M au catalogue, n° 75, septembre 2014; Conference Board du Canada. Valoriser notre culture : Mesurer et comprendre l'économie créative du Canada, 29 juillet 2008; Association canadienne de la production médiatique. Profil 2012. Rapport économique sur l'industrie de la production de contenu sur écran au Canada, Montréal; Ministère du Patrimoine. Guide des programmes fédéraux d'aide financière à l'industrie du film et de la vidéo, Gouvernement du Canada, avril 2009; Association des documentaristes du Canada. Toute la vérité. Un profil économique de l'industrie canadienne de la production documentaire, Rapport rédigé par Susan Brinton, Suebee Media Consulting, 2013, Toronto

Retombées économiques

Emplois

En 2004, la filière audiovisuelle « [apporte] au PIB une valeur ajoutée de 2,9 milliards de \$, sous la forme de salaires et d'autres flux économiques tels que la rémunération des entrepreneurs, les amortissements du matériel et des bâtiments, les intérêts, ainsi que les charges patronales et les avantages sociaux. »

L'industrie génère une masse salariale de 1,38 milliard de \$ par an, soit des revenus comprenant 343 millions de \$ pour le gouvernement du Québec et 184 millions de \$ pour le gouvernement du Canada (excluant l'impôt des corporations).

35000 emplois directs (équivalent temps plein [ETP]).

Le PIB des industries culturelles s'établissait en 2010 à 53,2 G\$, ce qui représente 3,4 % du PIB du Canada.

Il est possible d'isoler 40,7 G\$ qui sont allés au secteur culturel autre que le sport, ce qui correspond à 2,6 % du PIB.

Le secteur culturel (incluant le sport) employait environ 704 000 personnes, soit 4,0 % des emplois pour l'ensemble du Canada.

Le domaine de la création culturelle et des arts au Canada serait responsable d'une production de 84,6 milliards de dollars en 2007, soit l'équivalent de 7,4 % du PIB canadien.

La proportion du PIB attribuable au Québec varie entre 3,8 et 4,9 %

En 2012, les industries créatives ont généré 8,6 G\$ en retombées économiques pour la région métropolitaine de Montréal, dont 5,8 G\$ en retombées directes.

Cette création de valeur représente 4,9 % du PIB de la région métropolitaine de recensement (RMR).

Elles contribuent pour plus de 782 M\$ en revenus fiscaux (dont 489 M\$ au gouvernement du Québec et 293 M\$ au gouvernement fédéral) et 789 M\$ en revenus parafiscaux (dont 651 M\$ au gouvernement du Québec et 138 M\$ au gouvernement fédéral).

91 000 personnes, soit 4,6 % du total des emplois de la RMR.

En plus des 91 546 emplois directs qu'elles génèrent (soit 4,6 % du total des emplois de la RMR), les industries créatives soutiennent

plus de 36 000 emplois (ETP) dans leur chaîne de fournisseurs.

Volume de production : 5,89 milliards de dollars

Variation : 5,6 %

Valeur d'exportation : 2,23 milliards de dollars

132 500 emplois (ETP)

Volume record de 5,2 milliards de dollars en 2008-2009

Plus de 130 000 emplois directs ou indirects

Contribution de 625 millions de dollars au produit national brut (PNB) en 2010-2011

12 100 emplois directs ou indirects

TABEAU 3 Sommaire de l'encadrement législatif par le gouvernement du Canada (responsables gouvernementaux)

Responsable gouvernemental	Principaux objectifs
Ministre du Patrimoine canadien	Responsable des lois ci-après citées Responsable de la plupart des organismes et fonds fédéraux qui interviennent en cinéma et télévision
Ministère du Patrimoine canadien	Élaborer les politiques de soutien à l'industrie canadienne du cinéma, de la télévision et des nouveaux médias Soutenir la culture, les arts et le patrimoine Appliquer les accords internationaux de coproduction en audiovisuelle

SOURCE Observatoire de la culture et des communications. *État des lieux du cinéma et de la télévision au Québec*, cahier 2 Encadrement législatif et organisation associative, Rapport rédigé par Michel Houle, 2014, Québec : Observatoire de la culture et des communications du Québec

TABEAU 4 Sommaire de l'encadrement législatif par le gouvernement du Canada (lois)

Lois	Principaux objectifs	Autres détails
Loi sur la radiodiffusion	Fixer les objectifs de la Politique canadienne de radiodiffusion Définir la mission et les pouvoirs du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC)	
Loi sur le droit d'auteur	Constituer les assises du droit d'auteur et des droits afférents pour tout ce qui concerne l'édition, la distribution et la communication au public d'œuvres protégées Définir les mandats de la Commission du droit d'auteur du Canada Déterminer les titulaires des droits exclusifs leur permettant d'obtenir une reconnaissance et une rémunération	« Son impact est restreint par le fait que sa juridiction est limitée aux domaines relevant du gouvernement fédéral (musées nationaux, SRC, ONF), à l'exclusion des producteurs privés, qui sont de plus en plus nombreux ». ⁷
Loi sur le statut de l'artiste	Établir un régime de relations de travail entre producteurs et artistes qui garantit la liberté d'association Déterminer les procédures pour l'accréditation des associations d'artistes	
Loi sur Investissement Canada	Examiner les investissements étrangers liés aux industries culturelles	

SOURCE Observatoire de la culture et des communications. *État des lieux du cinéma et de la télévision au Québec*, cahier 2, Encadrement législatif et organisation associative, Rapport rédigé par Michel Houle, 2014, Québec : Observatoire de la culture et des communications du Québec

TABEAU 5 Sommaire de l'encadrement législatif par le gouvernement du Canada (instances publiques)

Instances publiques	Principaux objectifs
Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes	Règlementer et surveiller tous les aspects du système canadien de radiodiffusion Administrer les licences d'entreprises de radiodiffusion Règlementer la diffusion de contenus canadiens
Fonds des médias du Canada	Soutenir l'industrie télévisuelle et les médias numériques canadiens
Société Radio-Canada	Offrir des services de télévision qui comportent une très large programmation qui renseigne, éclaire et divertit avec une programmation qui est principalement et typiquement canadienne
Téléfilm Canada	Favoriser et encourager le développement de l'industrie audiovisuelle au Canada
Bureau de certification des productions audiovisuelles canadiennes	Administrer principalement deux mesures fiscales fédérales destinées à la production
Office national du film du Canada	Susciter et promouvoir la production et la distribution de films dans l'intérêt national
Conseil des arts du Canada	Favoriser et promouvoir l'étude et la diffusion des arts ainsi que la production d'œuvres d'art, entre autres : soutenir les artistes, organismes, groupes ou collectifs

SOURCE D'Amours, Martine et Marie-Hélène Deshaies. 2012. *La protection sociale des artistes et autres groupes de travailleurs indépendants : analyse de modèles internationaux. Cadre d'analyse et synthèse des résultats*. Étude présentée au ministère de la Culture et des Communications, Université Laval. p.10

TABEAU 6 Sommaire de l'encadrement législatif par le gouvernement du Québec (responsables gouvernementaux)

Responsable gouvernemental	Principaux objectifs
Ministre de la Culture et des Communications	Responsable des lois ci-après citées Responsable de la plupart des organismes et fonds québécois qui interviennent en cinéma et télévision
Ministère de la Culture et des Communications	Contribuer à l'affirmation de l'identité et de la vitalité culturelle québécoises Favoriser l'accès et la participation des citoyennes et de citoyens à la vie culturelle Susciter le développement des communications

SOURCE Observatoire de la culture et des communications. Cahier 2 Encadrement législatif et organisation associative

TABLEAU 7 Sommaire de l'encadrement législatif par le gouvernement du Québec (lois)

Lois	Principaux objectifs	Autres détails
Loi sur le cinéma	Implanter et développer l'infrastructure artistique, industrielle et commerciale du cinéma	
Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma	Fixer le cadre juridique des relations de travail entre les artistes et les producteurs dans les domaines de la production visés dont le multimédia et les œuvres audiovisuelles Prévoir les conditions de reconnaissance légale des associations d'artistes ou de producteurs et les modalités de négociation d'ententes collectives	«Définit l'artiste comme celui qui exerce un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur et d'interprète dans un des domaines de production visés par la loi.» «Toutefois, contrairement à la convention collective dont les conditions ne peuvent être ni diminuées ni bonifiées par la négociation individuelle, l'entente collective porte sur les conditions minimales de travail et de rémunération et prévoit que, selon sa réputation et son degré de « désirabilité », l'artiste peut négocier individuellement des conditions supérieures.» ⁸

SOURCE Observatoire de la culture et des communications. 2014. Cahier 2 : Encadrement législatif et organisation associative

TABEAU 8 Sommaire de l'encadrement législatif par le gouvernement du Québec (instances publiques)

Instances publiques	Principaux objectifs
Société de développement des entreprises culturelles (SODEC)	Promouvoir et soutenir l'implantation et le développement des entreprises culturelles, y compris les médias, et contribuer à accroître la qualité des produits et services et la compétitivité de ceux-ci au Québec, dans le reste du Canada et à l'étranger Administrer des mesures fiscales à la culture
Régie du cinéma	Classer les films présentés au Québec Délivrer les permis de distributeur, d'exploitant de salles de cinéma et de commerçant de matériel vidéo
Télé-Québec	Opérer un réseau de télévision éducative et culturelle publique Développer le goût du savoir, favoriser l'acquisition de connaissances, promouvoir la vie artistique et culturelle et refléter les réalités régionales et la diversité de la société québécoise
Conseil des arts et des lettres du Québec	Soutenir la création, l'expérimentation et la production et en favoriser le rayonnement Exercer ses attributions dans plusieurs domaines dont les arts multidisciplinaires et les arts médiatiques

SOURCE Observatoire de la culture et des communications. 2014. Cahier 2 : Encadrement législatif et organisation associative

TABEAU 9 Associations de créateurs et créatrices, d'artistes et d'artisan·e·s de l'audiovisuel

Association	Membres	Professions couvertes (par CNP)
Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS)	Représente 4500 artisans/artisanes pigistes dans plus de 126 métiers associés à la production cinématographique et télévision (régie, scénographie, caméra, son, technique, etc.)	126 métiers, dont : 5224 Techniciens/techniciennes en radiotélédiffusion 5225 Techniciens/techniciennes en enregistrement audio et vidéo 5226 Autre personnel technique et personnel de coordination du cinéma, de la radiotélédiffusion et des arts de la scène 5227 Personnel de soutien du cinéma, de la radiotélédiffusion et des arts de la scène
Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ)	700 membres réalisateurs et réalisatrices pigistes	5131 Producteurs/ productrices et réalisateurs/réalisatrices
Guilde des musiciens et musiciennes du Québec (GMMQ)	Représente 3300 musiciens/musiciennes professionnel·e·s	CNP couverts : 5133 Musiciens/musiciennes et chanteurs/chanteuses
Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC)	Représente 1400 auteurs de Radio-Canada, Télé-Québec, ONF, TVA, TV5, TVOntario et les adaptateurs/adaptatrices en doublage avec l'Association nationale des doubleurs professionnels (ANDP) et le groupe TVA.	5121 Auteurs/auteures, rédacteurs/rédactrices et écrivains/écrivaines
Société Professionnelle des Auteurs et des Compositeurs du Québec (SPACQ)	Représente 700 auteurs de chansons francophones au Canada et compositeurs de musique au Québec.	CNP couverts : 5133 Musiciens/musiciennes et chanteurs/chanteuses
Union des artistes (UDA)	Représente 12 700 membres qui sont des artistes professionnels dans 4 catégories : acteur/actrice, chanteur/chanteuse, animateur/animateuse et danseur/danseuse.	5135 Comédiens/comédiennes

SOURCE Sites web des associations, Emploi-Avenir Québec, http://www.servicecanada.gc.ca/fra/qc/emploi_avenir/5.shtml

Mission

L'Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) est la représentante de quelque 4 500 artisans/artisanes pigistes de plus de 126 métiers liés à la conception, la planification, la mise en place ou la réalisation d'une production audiovisuelle. Elle représente, défend et soutient leurs intérêts auprès des différents interlocuteurs/interlocutrices, leur offre un filet social et négocie des ententes collectives précisant les conditions de travail dont ils/elles doivent bénéficier dans le cadre de leur travail.

Fondée en 1973

« L'ARRQ s'emploie à la défense des intérêts et des droits professionnels, économiques, culturels, sociaux, moraux de tous les réalisateurs et réalisatrices du Québec en toute occasion et dans tout dossier »

Fondée il y a plus de 100 ans

Membre de l'American Federation of Musicians of the United States and Canada

Elle négocie des ententes collectives et met à la disposition de ses membres un contrat-type d'engagement (cachets et conditions minimales de travail, dont cotisation à la caisse de retraite du musicien/de la musicienne)

Lobbying

Elle offre une panoplie de services aux musiciens, comme des services juridiques et des taux préférentiels auprès de plusieurs entreprises, dont des compagnies d'assurance.

Négociations avec les producteurs/productrices privés et les diffuseurs/diffuseuses qui permettent de fixer des tarifs de rémunération minimale et d'établir les conditions de création et d'exploitation des œuvres pour tous ceux et celles qui travaillent sous sa juridiction.

La SPACQ a pour principale mission d'étudier, de promouvoir, de protéger et de développer de toutes manières les intérêts économiques, sociaux et professionnels de ses membres.

La SPACQ s'acquitte de sa mission notamment par l'action collective, la formation professionnelle ou autres moyens, ce qui inclut la représentation des intérêts de ses membres auprès de différents paliers décisionnels de pouvoirs publics et de l'industrie, ainsi que la négociation, la conclusion et l'administration d'accords-cadres et d'ententes collectives.

La mission de l'UDA : défendre les intérêts sociaux, économiques et moraux de ses membres, qui sont pour la plupart des travailleurs/travailleuses autonomes.

Négociation des conditions minimales de travail et de rémunération des artistes dans les secteurs de sa compétence et assurer le respect des ententes collectives; Formation continue; Lobbying

TABEAU 10 Évaluation d'Emploi-Avenir Québec sur les professions de l'audiovisuel

Associations/ Professions	AQTIS	5226 Autre personnel technique et personnel de coordination du cinéma, de la radiotélédiffusion et des arts de la scène ^b		5227 Personnel de soutien du cinéma, de la radiotélédiffusion et des arts de la scène ^c	ARRQ
Aspects	5225 Techniciens/techniciennes en enregistrement audio et vidéo ^a				5131 Producteurs/productrices et réalisateurs/réalisatrices ^d
Perspectives Emploi-Avenir	Limitées	Limitées	Limitées		Acceptables
Nb d'emplois, moyenne 2009-2011	3 900	2 050	2 000		8 850
Taux de croissance 2012-2011	0,7 %	0,7 %	0,4 %		0,8 %
Femmes	20,3 %	40,0 %	33,3 %		33,7 %
25 - 44 ans	64,0 %	61,7 %	48,8 %		57,5 %
45 - 64 ans	22,5 %	21,6 %	27,6 %		35,5 %
Plein temps	82,6 %	79,4 %	77,8 %		87,0 %
Temps partiel	17,4 %	20,6 %	22,2 %		13,0 %
Temps plein à l'année	46,0 %	34,8 %	30,1 %		54,1 %
Revenu moyen de l'emploi à temps plein à l'année	38 801	43 528	43 831		49 945
Baccalauréat et +	20,7 %	21,7 %	18,4 %		42,2 %
Montréal	58,7 %	52,7 %	49,6 %		56,3 %
Travail autonome	32,3 %	19,4 %	8,8 %		38,0 %
Immigration	11,1 %	4,9 %	6,8 %		12,5 %

a Cette profession inclut : ingénieur.e aux enregistrements, ingénieur.e du son, mixeur et mixeuse de son, monteur et monteuse d'effets sonores, opérateur et opératrice aux enregistrements sonores et vidéo, technicien.ne radio, technicien.ne à l'enregistrement vidéo, technicien.ne de post production, technicien.ne de studio d'enregistrement, technicien.ne du son multimédia, technicien.ne en audiovisuel.

b Cette profession inclut : chef accessoiriste de décors, chef d'atelier de décors, chef électricien de plateau, chef machiniste de plateau, coordonnateur et coordonnatrice d'émissions de radio et de télévision, coordonnateur et coordonnatrice des cascades, costumier.e, éclairagiste, maquilleur et maquilleuse, régisseur et régisseuse de plateau, technicien.ne de plateau, technicien.ne de productions théâtrales, truqueur et truqueuse.

c Cette profession inclut : accessoiriste, aide aux effets spéciaux, assistant.e au script, assistant.e éclairagiste, constructeur et constructrice de décors, grutier.e - cinéma, radiotélédiffusion et arts de la scène, grutier.e à la girafe, habilleur et habilleuse, machiniste de plateau, opérateur et opératrice de projecteur à faisceau dirigé, projectionniste, souffleur et souffleuse.

d Cette profession inclut : chorégraphe, cinéaste, cyberchorégraphe, directeur et directrice artistique, directeur et directrice de la photographie, metteur et metteuse en scène - arts de la scène, monteur et monteuse de films, producteur et productrice, producteur et productrice audio en multimédia, producteur et productrice de

SARTEC	GMMQ, SPACQ	UDA	Ens. des professions
5121 Auteurs/auteurs, rédacteurs/rédactrices, écrivains/écrivaines^e	5133 Musiciens/musiciennes et chanteurs/chanteuses^f	5135 Comédiens/comédiennes^g	Ensemble des professions
Acceptables	Acceptables	Acceptables	-
4 550	6 500	2 600	3 905 700
0,8 %	0,8 %	0,7 %	0,7 %
54 %	39,0 %	45,6 %	47,3 %
49,6 %	52,7 %	59,2 %	45,1 %
40,6 %	31,4 %	26,4 %	38,8 %
72,3 %	41,0 %	41,1 %	79,2 %
27,7 %	59,0 %	58,9 %	20,8 %
46,8 %	20,4 %	14,7 %	53,2 %
44 025	21 674	26 177	45 157
67 %	42,5 %	29,8 %	20,9 %
55,2 %	49,7 %	68,3 %	24,1 %
47,7 %	53,4 %	49,1 %	11,2 %
15,9 %	13,4 %	9,1 %	12,2 %

disques, réalisateur et réalisatrice technique, réalisateur et réalisatrice d'émissions de télévision, réalisateur et réalisatrice d'émissions radiophoniques, réalisateur et réalisatrice-producteur et productrice.

e Cette profession inclut : concepteur-rédacteur et conceptrice-rédactrice, concepteur-rédacteur et conceptrice-rédactrice publicitaire, dramaturge, écrivain.e, essayiste, poète, rédacteur et rédactrice, rédacteur et rédactrice de discours, rédacteur et rédactrice de médias interactifs, rédacteur et rédactrice de spécifications, rédacteur et rédactrice scientifique, rédacteur et rédactrice technique, romancier.e, scénariste.

f Cette profession inclut : accompagnateur et accompagnatrice, artiste de studio d'enregistrement, chanteur et chanteuse d'opéra, chanteur et chanteuse, guitariste, instrumentiste, musicien.ne, organiste au service du culte, percussionniste, professeur de musique, rockeur, vocaliste.

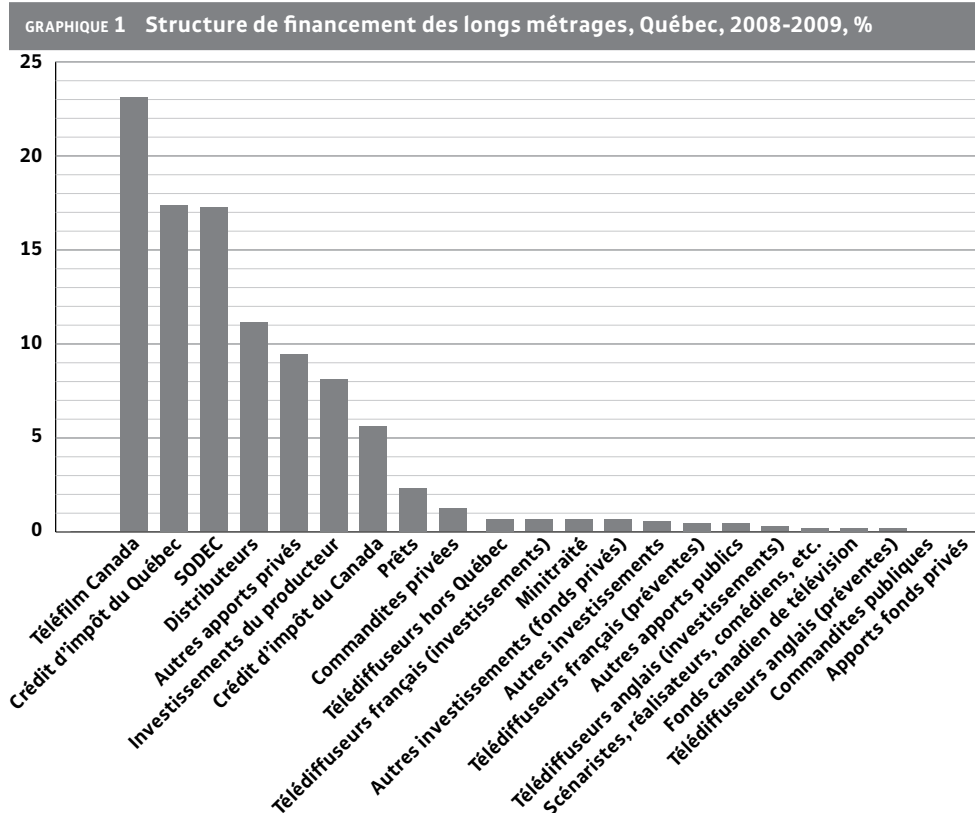
g Cette profession inclut : acteur, comédien, narrateur, professeur d'art dramatique, professeur.e de théâtre.

Conditions socio-économiques et de travail des créateurs et créatrices, artistes et artisan·e·s de l'audiovisuel

TABEAU 11 Données issues de la collecte de données de l'IRIS (incluant un sondage)

Associations/ Professions	ACTIS	ARRQ	SARTEC	GMMQ, SPACQ	UDA
Proportion des répondant·e·s ayant travaillé sur moins de 5 projets rémunérés (sur 2 ans)	43.86 %		48.20 %		50.51 %
Proportion des répondant·e·s ayant travaillé sur 5 projets rémunérés et plus (sur 2 ans)	49.71 %		43.80 %		26.26 %
Valeur moyenne des montants reçus par l'artiste (selon l'association des répondant·e·s)	12 240,87 \$		20 922,83 \$		7814,83 \$
Valeur médiane des montants reçus par l'artiste (selon l'association des répondant·e·s)	11 000,00 \$		11 000,00 \$		10 368,13 \$
Proportion des artistes ayant travaillé, au cours des deux dernières années, sur des projets qui ne se sont pas concrétisés et pour lesquels aucun revenu n'a été reçu (selon l'association des répondant·e·s)	35.7 %		75.6 %		51.1 %

SOURCE Francis Fortier. Le travail des artistes au Québec est-il payé à sa juste valeur?, Note socio-économique de l'Institut de recherche et d'informations socio-économiques, 2014, Montréal



SOURCE Poirier, Christian. «L'industrie cinématographique québécoise : enjeux culturels, économiques et politiques», dans Claude Martin (dir.) *Enjeux des industries culturelles au Québec : Identité, mondialisation, convergence*, 2012, Québec : Presses de l'Université du Québec

IRIS

**Institut de recherche
et d'informations
socio-économiques**

L'Institut de recherche et d'informations socio-économiques (IRIS), un institut de recherche indépendant et progressiste, a été fondé à l'automne 2000. Son équipe de chercheur-e-s se positionne sur les grands enjeux socio-économiques de l'heure et offre ses services aux groupes communautaires et aux syndicats pour des projets de recherche spécifiques.

Institut de recherche et d'informations socio-économiques
1710, rue Beaudry, bureau 3.4, Montréal (Québec) H2L 3E7
514 789 2409 · www.iris-recherche.qc.ca