



CONFÉRENCE CANADIENNE
DES ARTS

CANADIAN CONFERENCE
OF THE ARTS

De l'économie à l'écologie: Un cadre stratégique pour la main d'œuvre créative

Rapport présenté par:

Mirjam Gollmitzer

(Assistante de recherche, candidate au doctorat)

et

Dre Catherine Murray, PhD

Pour la

Conférence canadienne des arts

Mars 2008

Sommaire

Plusieurs pays et régions sont de plus en plus intéressés par l'« économie créative », ou bien par le secteur plus restreint des « industries créatives », dans le but de stimuler la croissance économique. L'économie créative est définie de façon à inclure les activités fondées sur l'expression originale d'une idée et la transaction ou le don d'une propriété intellectuelle détenue en privé ou en commun.

Au Canada, le taux de croissance économique était de plus de 30 p. 100 (*Contribution économique de la culture au Canada*, 2004, p. 10) entre 1996 et 2001, et se situait à 20 p. 100 entre 1999 et 2003 en Europe (*The economy of culture in Europe*, 2006, p. 6). Par conséquent, l'économie créative connaît une croissance plus rapide que bien d'autres secteurs. Au Canada et dans plusieurs pays européens, le secteur de la création emploie de 3 à 4 p. 100 de la population active et contribue au PIB annuel des pourcentages similaires, le plaçant ainsi devant plusieurs secteurs de ressources primaires (foresterie, pêches) combinés.

L'étude de l'économie créative requiert une nouvelle compréhension du risque, de l'innovation, de l'entrepreneuriat culturel, de l'infrastructure publique et du travail de création pour faciliter et soutenir la croissance économique. Cette étude a été menée par le Centre for Policy Studies on Culture and Communities de l'Université Simon Fraser (SFU) (avec l'appui d'Infrastructure Canada), en partenariat avec la Conférence canadienne des arts. Mirjam Gollmitzer, étudiante au doctorat de l'Allemagne, et le professeur Catherine Murray, SFU, explorent les approches stratégiques actuelles visant l'économie créative, au Canada et à l'étranger, y compris la littérature didactique, les statistiques culturelles et les documents d'orientation.

Elles constatent que peu de pays possèdent un cadre stratégique complet en matière d'économie créative, et le Canada n'y fait pas exception. Malgré le postulat général selon lequel l'économie créative produira une main-d'œuvre plus souple, polyvalente et mobile, de plus en plus autonome et qui s'apparente au secteur culturel dans ses caractéristiques de base, la plupart des pays (à l'exception peut-être des régions nordiques) n'ont pas encore formulé un concept intégré de politique sur la main-d'œuvre créative. Les groupes de travail semi-permanents, les emplois temporaires et le travail à la pige pour différents employeurs pendant et suivant la durée de la carrière professionnelle de création sont maintenant la règle générale.

Un examen de 20 pays actifs dans le domaine des politiques pour la création de mains-d'œuvre créatrices, de même que des politiques pour stimuler l'innovation et l'entreprise dans le domaine de la création, révèle que les instruments stratégiques existants peuvent être répartis en quatre catégories : « éducation et

formation », « prix et concours », « soutien à l'entreprise » et « impôts et sécurité sociale », la plus grande importance étant accordée au premier. Après avoir examiné les efforts spéciaux qui ont été déployés pour établir les droits économiques des artistes, les auteurs concluent qu'une approche plus générale, la « flexicurité » – c'est-à-dire la sécurité sociale pour les travailleurs autonomes, polyvalents – est le principal élément moteur de l'innovation créative.

Un examen des forces et des faiblesses de la main-d'œuvre créative du Canada révèle la présence d'une nouvelle « socialité » dans les cultures officieuses de créations fondées sur des réseaux – qui pourrait se présenter comme une arme à double tranchant : contribuant tant à la stabilité qu'à l'instabilité. On constate un écart entre les classes de créateurs, de même que d'importantes différences dans le statut, la formation, les références et le degré d'indépendance professionnelle obtenue par diverses catégories de créateurs. Néanmoins, d'importantes innovations en matière de négociation collective ainsi que des ressources sont mises à la disposition des créateurs (y compris des conseils sur les normes de base dans les négociations concernant le paiement des droits d'auteur).

Les chercheurs offrent plusieurs recommandations aux responsables de l'élaboration de politiques canadiennes. D'abord, les statistiques officielles actuelles sur la culture sont inadéquates pour mesurer l'incroyable diversité des situations d'emploi propres aux créateurs dans la nouvelle économie. La contribution des créateurs au PIB est systématiquement sous-représentée, allant de la moitié au tiers, dans ces statistiques. Le dernier sondage complet du secteur a été mené en 1993 et nécessite une urgente mise à jour.

Deuxièmement, il est important d'inclure le rôle de l'économie sociale – soit les secteurs sans but lucratif et bénévole – en vue d'estimer la valeur ajoutée par les activités de création ainsi que la capacité de ces organisations sans but lucratif qui offrent des services aux créateurs. Troisièmement, un cadre stratégique plus vaste connu sous le nom d'approche d'« écologie de création » est requis, lequel repose sur les concepts d'urbanisme des « villes créatives » et la nouvelle manière de penser au sujet du rôle de l'infrastructure culturelle publique et privée dans la mise en place d'un milieu dans lequel la créativité peut s'épanouir.

Pour terminer, il serait urgent que les gouvernements envisagent des moyens d'améliorer la sécurité sociale et le soutien du revenu pour l'élément le plus important, mais le plus souvent oublié, de l'économie créative : les créateurs eux-mêmes. La sécurité sociale est essentielle pour eux afin qu'ils puissent maintenir leur esprit créatif et contribuer à une saine diversité dans l'expression créative. Il faudra donc changer la gouvernance de la créativité au complet, afin que l'attention ne soit pas portée sur l'individu, mais bien sur la créativité collective et ses interactions. Le but est d'arriver à une intégration théorique et pratique harmonieuse de la culture et de l'économie dans la pratique politique.

Préface

En février 2008, la Conférence canadienne des arts a demandé au Centre for Policy Studies on Culture and Communities de mener une étude préliminaire sur la perception qui prévaut au sujet de l'économie créative. Cette étude contribuera aux débats entourant la question de l'économie créative à l'occasion de la première table ronde menée au Canada par le Conference Board du Canada (mars 2008). Par souci de commodité, la présente étude est divisée en trois parties :

Partie 1 : Examen des concepts de base

Partie 2 : Répartition de la main-d'œuvre et des entreprises créatives au Canada

Partie 3 : Approches stratégiques à l'égard de la main-d'œuvre créative

Cette étude se veut un sondage des principales sources statistiques, études de politique et bases de données connues sur l'économie culturelle offertes dans Internet, et elle est grandement redevable au Conseil de l'Europe et au European Institute for Comparative Cultural Research pour le travail accompli dans le cadre de leur recueil annuel des sources (www.culturalpolicies.net). Les auteurs sont également redevables à Guillaume Sirois et à Keith Kelly pour leurs commentaires, lesquels ont aidé les auteurs à former leur opinion. Mirjam Gollmitzer est une étudiante de l'Allemagne, candidate au doctorat de l'École des communications de l'Université Simon Fraser et assistante de recherche du Centre for Policy Studies in Culture and Communities (<http://www.cultureandcommunities.ca>). Catherine Murray est professeure et directrice adjointe du Centre.

Résumé analytique

La créativité agit comme un important leitmotiv eu égard à l'économie créative. Toutefois, les arguments économiques concernant la spécificité de sa valeur culturelle par rapport à sa valeur économique (Caves, 2000; Hesmondhalgh, 2007; Throsby, 2001), ou concernant le rôle des arts, des artistes et des activités économiques des arts professionnels, ne sont pas bien ancrés dans les théories d'innovation ou les formulations de politiques pour l'industrie créative. Cet article accepte que le plus important postulat dans l'économie créative soit qu'elle est basée sur la réalisation de l'expression originale d'une idée, la transaction économique ou le don d'une propriété intellectuelle – qui peut être détenue en privé ou en commun. Par conséquent, pour que les politiques puissent efficacement orienter l'économie créative, il est essentiel de bien comprendre le processus créatif d'invention ou d'expression qu'utilise l'artiste, l'entrepreneur ou l'entreprise.

On soutient également que le modèle des cercles concentriques de classification de l'industrie créative fondé sur l'ouvrage de Throsby (2001) présente l'origine et la diffusion des idées de création en son, en texte et en image à titre d'arts créatifs (ce qui correspond très bien au nouveau cadre industriel pour l'économie créative). Compte tenu des attributs distincts de la production, de la commodité et de l'échange culturel au fil du temps, il est important de bien comprendre le rôle du risque, de l'innovation, de l'entrepreneuriat culturel, de l'infrastructure publique et du soutien de la main-d'œuvre bénévole ou temporaire pour favoriser l'innovation professionnelle de création et assurer sa contribution à la croissance économique durable. Une comparaison des politiques de promotion de l'expression de la main-d'œuvre créative dans plusieurs pays révèle qu'il y a un besoin pour davantage de substance, de méthodes et de critiques.

Malgré l'opinion générale qui veut que l'économie du savoir produise un effectif qui ressemble au secteur de la culture dans ses caractéristiques de base, la plupart des pays n'ont pas encore introduit de politiques globales sur la main-d'œuvre créative en vue de faire place à un effectif plus souple, plus mobile et de plus en plus autonome. Plusieurs recommandations stratégiques pour combler cet écart sont avancées, en conformité avec un concept intégré de l'écologie culturelle créative, découlant de l'urbanisme et de l'étude des villes du monde. Il faudra procéder à un changement complet de la gouvernance de la créativité et à un virage vers la « flexicurité » dans une stratégie pour la main-d'œuvre, qui tient compte de l'interaction avec l'économie sociale et le secteur bénévole. Ces politiques devraient être élaborées selon le besoin, nécessitant des modèles plus raffinés de la main-d'œuvre créative. Il serait donc urgent de procéder à un sondage de la main-d'œuvre créative en vue d'élaborer ces politiques.

Partie I : Définitions et modèles de l'économie créative

Table des matières

Résumé analytique
Définitions et différents modèles de l'économie créative
Délimitation du domaine
Évaluation du secteur de l'économie créative
Économie créative ou écologie créative?
Créativité et travail
À la recherche des sources de l'innovation créative
La main-d'œuvre temporaire
Conclusion

Tableau

Tableau 1 Comparaison de la quantité d'emplois et de la contribution au PIB à l'économie globale

Figures

Figure 1 Modèle des cercles concentriques d'industries créatives
Figure 2 Chaîne des valeurs culturelles
Figure 3 Carrières individuelles et l'infrastructure culturelle

Résumé analytique

Le présent document confirme que plusieurs régions et pays sont de plus en plus intéressés à l'économie créative pour stimuler la croissance économique. Le Canada a tardé à adopter le concept à l'échelon fédéral. Au cours de la dernière année, un nombre croissant de documents d'orientation ont été publiés par différents gouvernements du monde. Ces documents explorent des moyens de conceptualiser ce secteur économique relativement nouveau, son potentiel futur et les instruments de politique adéquats pour en faire la promotion (voir l'annexe A). Par conséquent, on ne manque pas d'intérêt ni d'idées relativement à l'économie créative. Toutefois, les responsables de l'élaboration de politiques semblent davantage se préoccuper des moyens de profiter *financièrement* des industries créatives, et ce, le plus rapidement possible. Une telle approche semble très abstraite. Elle conceptualise l'économie créative comme si c'était une chose en soi, un assortiment de produits et de services de création aucunement reliés aux êtres humains qui les créent, les produisent, les distribuent et les consomment. Nous suggérons plutôt qu'une planification à long terme soit tout aussi nécessaire qu'une exploration du *milieu* dans lequel une valeur économique tangible émerge, et la question *qui* l'a créée est posée. La promotion efficace et durable de l'économie créative requiert une approche globale et holistique. En somme, nous aimerions intégrer la notion de l'économie créative dans le monde actuel et quotidien de la vie et du travail. Pour mettre en application une telle approche, il faudra passer d'un concept d'*économie* créative – ce qui présuppose une notion abstraite de même que limitée des produits et des services de création – à un concept d'*écologie* créative, qui tient compte de ceux qui créent ces produits et ces services : les membres de la main-d'œuvre créative. Il s'agira toutefois d'un défi de taille puisqu'il y a un énorme écart à combler en ce qui concerne la connaissance systématique sur la main-d'œuvre créative.

Définitions et différents modèles de l'économie créative

L'économie créative est un des secteurs de l'économie qui connaît l'une des croissances les plus rapides dans plusieurs pays occidentaux industrialisés, employant près de 3 à 4 p. 100 de la population active et contribuant un pourcentage comparable au PIB¹ annuel (*The economy of culture in Europe*, 2006; *Creative industries mapping document*, 2001; *Contribution économique de la culture au Canada*, 2004). Par conséquent, l'économie créative contribue à

¹ Ce résultat est intéressant sur le plan méthodologique, car il suggère une corrélation étroite entre l'emploi et la contribution au PIB (sauf au R.-U., où une récente comparaison de l'UE faisait état d'une productivité accrue : 5 p. 100 de la main-d'œuvre produit 8 p. 100 du PIB). Il est difficile de comparer les données. Toutefois, il y a suffisamment de données pour soutenir deux grandes généralisations : il y a de brusques variations régionales relativement à l'emploi dans le domaine culturel entre les pays, montrant de forts effets d'agglomération dans les grandes villes; ainsi que des différences apparentes dans la productivité relative. Par exemple, la contribution au PIB varie en fonction de variations nationales dans la composition de l'économie créative pour les industries de capital, comme le cinéma, entre autres.

l'économie nationale autant, sinon davantage, que les pêches, la foresterie et l'agriculture ensemble. Toutefois, chercheurs, économistes et analystes des politiques intéressés à l'économie créative ne peuvent qu'aspirer à la clarté définitionnelle qui caractérise les autres secteurs primaires. L'économie créative pourrait bien être le secteur de l'économie le plus évasif, le plus difficile à « mesurer » et le plus marqué par des tensions.

Premièrement, en vue d'établir les termes et les catégories d'une analyse de l'économie créative, nous devons faire la distinction entre le virage « créatif » ou « culturel » dans l'économie en général, et les domaines économiques proprement associés à la créativité. En bref, dans les pays occidentaux industrialisés, la transition de l'économie de production à l'économie de service a mis l'accent sur la création, le marketing, la distribution et la transaction de valeurs symboliques plutôt que matérielles. L'importance est donc accordée au rôle de production de contenu et de conception de produits et de services plutôt qu'aux produits eux-mêmes pour générer une croissance économique durable. Avec la réalisation d'une valeur symbolique par l'attribution de la paternité d'une œuvre, d'un brevet d'invention ou d'une marque de commerce, les droits de propriété intellectuelle deviennent la pierre angulaire de ces économies transformées. Les droits de propriété intellectuelle représentent l'unique expression d'une idée pouvant conférer le monopole ou l'autorisation collective sur la reproduction d'une œuvre pour une période dans un intervalle donné.

L'une des conséquences tangibles du virage dans l'économie générale de la valeur matérielle à la valeur symbolique est l'accumulation des profits. On en retrouve des preuves dans les budgets des services de marque et de marketing d'entreprises, où l'on en remarque une augmentation tandis que la production est octroyée à contrat et(ou) acheminée vers des pays en développement. Cet important virage se reflète aussi dans l'expérience des travailleurs et des employés dans tous les secteurs de l'économie, lesquels se retrouvent dans des conditions de travail maintenant très semblables à celles dans lesquelles les artistes et les créateurs ont toujours vécu et travaillé. Cette expérience comprend des niveaux plus élevés de travail autonome, de travail de projet en série et de travail temporaire, d'insécurité et de précarité d'emploi, d'exigence en fait de souplesse, de même que la « déprofessionnalisation » ou la « reprofessionnalisation » du travail avec tous leurs bienfaits en matière d'autonomie et leurs fardeaux, sans oublier le besoin constant de poursuivre son apprentissage toute sa vie durant. Par conséquent, la thèse du présent document est que l'importance des arts et des activités de création repose aujourd'hui sur le fait qu'ils constituent un séismographe pouvant prévoir les plus grandes perturbations, les possibilités et les nouveaux développements dans le monde du travail et dans la société en général.

Bien que de nombreux documents aient été produits sur l'économie des « industries culturelles » et des « arts » depuis les années 1930, ce n'est que depuis qu'une attention accrue est portée au rôle des sciences et de la

technologie dans l'essor de l'innovation dans l'économie au cours des années 1990, que nous avons vu une transition dans la priorité des politiques des « vieilles » industries culturelles aux « nouvelles » industries qui reposent sur les logiciels interactifs et Internet. La convergence des techniques numériques de création, de diffusion et de sauvegarde a précipité la venue de transformations fondamentales aux modèles traditionnels de conduite des affaires. Par exemple, l'émergence du partage de fichiers d'égal à égal a révolutionné la distribution d'enregistrements sonores. De même, la perte d'une démarcation claire entre le film et les jeux vidéo et d'autres formes anciennement distinctes de contenu a obligé les industries culturelles concernées à repenser les stratégies de base relatives à la production et à la vente de leurs produits.

Dans le passé, le gouvernement travailliste de Tony Blair a été le premier en 1997 à utiliser le terme « industries créatives » pour désigner les « nouvelles » industries culturelles et établir un secteur officiel d'élaboration de politiques, explorant une définition plus vaste du domaine et son potentiel pour créer des emplois et stimuler la croissance économique. Depuis ce temps, d'autres gouvernements de pays occidentaux et de l'Asie ont mis de l'avant des initiatives de recherche sur l'économie créative. On peut donc conclure que le R.-U. (*Creative industries mapping document*, 1998 et 2001) et l'Australie (*Creative cluster study*, 2003) sont des chefs de file dans l'avancement et la promotion de l'idée d'une économie créative. Plusieurs pays européens, l'Europe en tant que région ainsi que des villes et des états de l'Asie ont également lancé des initiatives explicites consacrées à l'exploration de l'économie créative².

Dans les documents d'orientation traitant de l'économie créative, la « créativité » n'est pas définie de façon explicite. Elle est rarement considérée comme étant distincte des termes « industrie » ou « économie ». Le dernier document d'orientation sur les industries créatives rédigé par le gouvernement du R.-U. (février 2008) en est un récent exemple. On y décrit le but de l'initiative nouvellement introduite d'éducation en arts comme étant de fournir à « nos industries créatives un bassin sans précédent de talents créatifs » (*Créative Britain. New Talents for the New Economy*, p. 6). Toutefois, hormis l'utilisation principalement instrumentale du terme – compte tenu des questions de politique concernant la façon dont l'économie peut tirer profit de la créativité – on peut y relever une compréhension plus complexe et intégrée de la créativité. Cette notion plus nuancée de la créativité vise plus particulièrement les grappes et les villes où l'on retrouve une économie créative (comme dans le document vert répartissant l'économie créative des régions nordiques, *Creative economy of the Nordic counties*, 2007). Celle-ci consiste principalement en des réflexions sur le rôle qu'un milieu créatif – l'accès à l'infrastructure culturelle, aux espaces culturels (ou incubateurs), aux commodités du mode de vie associé et à une

² On retrouve des documents officiels évaluant l'économie créative au Danemark, en Allemagne, en Autriche, en Australie, au Singapour, en Nouvelle-Zélande, pour la région de la Catalogne en Espagne, aux Pays-Bas, pour la région de la Flandre en Belgique, au sein de l'Union européenne et au Canada. Tous les documents de répartition sont récents, datant de l'année 2000 ou après (voir l'annexe A pour les détails).

atmosphère multiculturelle ouverte – peut jouer en vue d’attirer des créateurs à certains endroits pour « démarrer » leur agglomération dans des grappes d’industries créatives³.

Deux discours entrelacés prévalent dans les documents d’orientation émergents. D’un côté, le terme « créativité » est utilisé comme une marque qui distingue les régions, les nations ou les villes comme étant modernes et « in », l’exemple le plus marquant étant l’aspiration du R.-U. à devenir la « Mecque créative du monde » (Schlesinger, 2007; www.culture.gov.uk). D’un autre côté, un raisonnement néo-libéral orienté sur l’économie conceptualise les politiques pour les industries créatives plutôt étroitement comme la facilitation des activités commerciales ou de l’expansion du commerce en matière de « divertissement éducatif » (Schlesinger, 2007; Cunningham, 2005; Hartley, 2005). Une perspective plus nuancée de la créativité doit être adoptée. La créativité est une force humaine complexe qui requiert un degré d’autonomie et d’indétermination afin qu’elle puisse agir à titre d’outil qui ajoute une valeur dans des contextes économiques et culturels. Une telle perspective, beaucoup plus holistique, bien que rare, pourrait donner lieu à des interventions administratives plus proactives (Crossick, 2006). Conséquemment, les initiatives et les instruments d’orientation qui visent l’économie créative reposent fortement sur les politiques économiques conventionnelles et moins sur les politiques ou les instruments traditionnels des arts établis précisément pour les industries créatives.

Délimitation du domaine

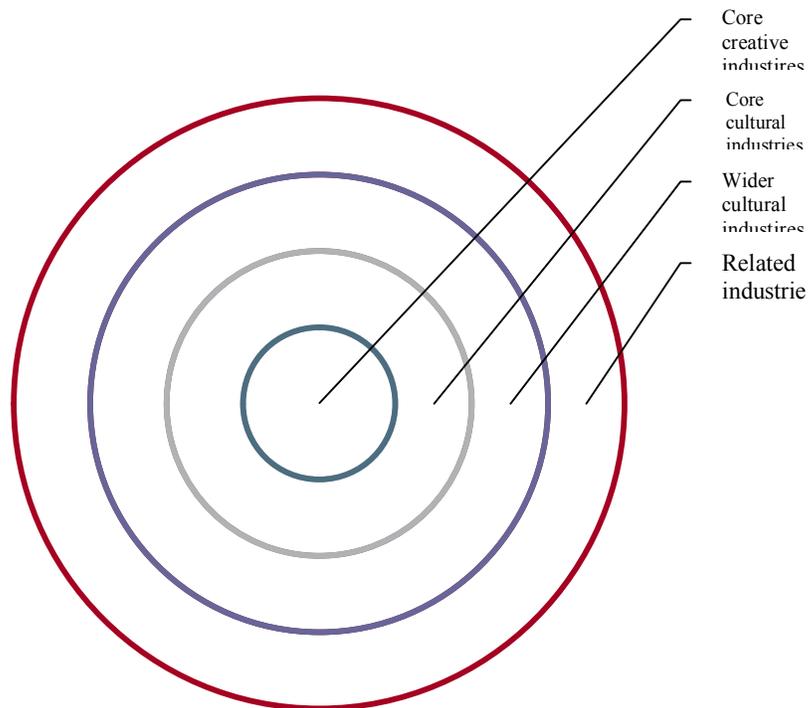
Pour terminer, nous explorerons la question de savoir de quels domaines économiques l’économie créative se compose-t-elle. La réponse à cette question détermine les types de politiques suggérées et approfondies. Par exemple, le ministère de la culture, des médias et des sports du R.-U. inclut le design, le cinéma et la vidéo, la télévision, le commerce d’antiquités, les services informatiques, la publicité, l’architecture, les arts du spectacle et l’artisanat dans sa liste d’industries dont les droits de propriété intellectuelle peuvent être exploités. L’Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI), utilisant un raisonnement similaire, définit l’économie créative comme les industries qui participent à la création d’œuvres protégées par le droit d’auteur, alors que l’Organisation des Nations Unies pour l’éducation, la science et la culture (UNESCO) la décrit comme les biens et services culturels qui entrent dans le commerce international. Toutefois, en vue de formuler des recommandations en matière de politique, les modèles qui ne sont fondés que sur un aspect particulier de l’économie créative, ou qui se contentent d’énumérer différentes industries et

³ Le travail de projet est un système de main-d’œuvre temporaire constitué par des individus plutôt que des entreprises, qui peut ressembler ou non à d’autres formes de production souples comprises dans des réseaux ou des zones d’entreprises. De façon générale, on reconnaît qu’il reste une dimension spatiale au travail de projet tel qu’il est présenté dans les industries des nouveaux médias, par exemple, malgré les possibilités virtuelles du domaine. Des raisons peuvent ressortir de la nature fortement axée sur les transactions des projets en série, le besoin de stimuli créatifs et l’accès à une formation spécialisée. Voir à ce sujet Susan Christopherson (2004).

disciplines sans les regrouper en catégories, ne sont pas très utiles. De notre côté, nous préférons les modèles qui permettent une classification des divers secteurs au sein de l'économie créative.

Dans ces modèles, le terme « économie créative » inclut en général les arts à titre d'entreprise non commerciale ou semi-commerciale, ainsi que les formes industrialisées de créativité désignées sous le nom d'« industries culturelles » ou d'« industries créatives ». On ne s'entend pas très bien sur ce qui constitue une « industrie créative », ce qui a des conséquences fondamentales sur l'importance économique, au niveau du taux d'emploi et du PIB, de l'économie créative. Par exemple, l'inclusion du développement de logiciels, des secteurs de la recherche et du développement ou de l'industrie des jouets ou des jeux augmente considérablement la taille du marché de l'économie créative par rapport à d'autres secteurs économiques. Parallèlement, ces inclusions font des arts traditionnels un élément mineur de l'économie créative. Souvent, le patrimoine est complètement exclu du secteur de l'économie créative : une position absurde compte tenu de l'importance du marché des artefacts culturels. Quant à savoir comment la direction de l'afflux de créativité – comme processus d'ajout de valeur – entre les arts traditionnels et les industries culturelles est conceptualisée est une autre question importante. Pour ce faire, il faudrait mettre les arts « purement » du spectacle et visuels au centre d'un modèle d'économie créative, comme étant à l'origine de la créativité, tel que l'a fait l'économiste culturel David Throsby dans son modèle de cercles concentriques (voir la figure 1 ci-dessous).

Figure 1 : Modèle des cercles concentriques d'industries créatives⁴



Principaux arts de création

Littérature, musique
Arts du spectacle
Arts visuels

Principales industries culturelles

Cinéma
Musées
Bibliothèques

Industries culturelles secondaires

Services aux organismes patrimoniaux
Édition
Enregistrements sonores
Télévision et radio
Jeux vidéo et d'ordinateur

Industries connexes

Architecture
Publicité
design
Mode

⁴ Figure créée d'après Throsby (2001, p. 112) et Flew (2002, p. 135).

Les nombreuses modifications resserrant l'idée de la culture comme moyen de production créative de produits non culturels rendent ce modèle identique à celui adopté dans le cadre d'un examen récent des politiques nationales pour les industries créatives, plus particulièrement en Europe, et de documents de recommandations de principe pour les pays du Nord de l'Europe (*A creative economy green paper for the Nordic region*, 2007, p. 14; *Quick scan of national policies*, p. 8). Le modèle de Throsby doit également faire face à une certaine résistance (Flew, 2002) pour ses relents de vieille politique « élitiste » sur les arts établissant la hiérarchie des disciplines. Toutefois, les auteurs en accord avec Throsby soutiennent que sans l'histoire initiale, le libretto ou la conception de l'image aucune production audiovisuelle ne peut être réalisée. Prenons par exemple le cas du processus de création. Bien qu'il y ait eu une tendance à structurer le domaine télévisuel qui protège par droit d'auteur un concept et un processus de production (et non l'expression créative même de celui-ci), cette structure est d'abord mise sur papier, conçue et protégée par une marque de commerce d'une façon qui considère la discipline à l'origine du concept (dans le présent cas, les auteurs) comme le facteur causal. En d'autres mots, en utilisant la convention de l'expression créative comme processus de formulation, de fixation et de valeur ajoutée, inévitablement les disciplines de base de l'art sont les moyens de production dans les formes complexes ultérieures d'organisation de l'industrie⁵.

Un modèle qui serait diamétralement opposé à cette position pousserait les arts traditionnels en périphérie ou dans une sphère autonome parallèle tout en considérant toute culture produite commercialement – comme les industries des médias traditionnels et nouveaux, les entreprises musicales, la publicité et le marketing – comme le cœur d'un modèle d'économie créative (Hesmondhalgh, 2007). Bien que ce dernier constitue un important point de départ pour un concept d'économie créative qui combine créativité et pouvoir économique, les cercles concentriques semblent inclure les approches traditionnelles en matière de politiques sur les arts. Il y a toutefois un problème lorsqu'on n'attribue que des qualités non industrielles aux arts du spectacle ou qu'on conceptualise les anneaux concentriques comme Throsby semble le faire. Comme le prouve la réinvention du modèle de l'industrie musicale, les concerts et les prestations en direct (se trouvant au centre des cercles concentriques de Throsby) jouent maintenant un important rôle pour compenser la très forte demande en musique dans Internet (ou les anneaux deux et trois) et présentent des caractéristiques plus classiques de marketing des produits. Par conséquent, les différents cercles devraient être considérés comme étant perméables et permettre une certaine souplesse dans leur continuité. Une autre façon de structurer ou de changer notre perception des politiques pour l'économie créative consiste à faire référence aux différentes « phases » de la chaîne des valeurs des biens et services de création. Ce modèle correspond vaguement aux anneaux du modèle de Throsby, du fait que la phase de la « création initiale » correspond à l'anneau

⁵ L'argument de Caves (2000) concernant les modèles simples et complexes de production culturelle confirme également la thèse avancée par Throsby.

central. Les anneaux deux et trois peuvent tous deux renvoyer aux phases de production et d'exécution ou de distribution. Toutefois, le quatrième anneau/cercle (industries connexes) ne correspond pas à la phase de consommation ou de cocréation dans la chaîne des valeurs culturelles.

Figure 2 : Chaîne des valeurs culturelles

Création initiale Production tangible Exécution/distribution Consommation/cocréation

La chaîne des valeurs pourrait être un bon concept pour s'attaquer à la fausse dichotomie entre la « pureté » et l'« industrialisation » de l'art et de la culture suggérée ci-dessus – simplement en les considérant comme *différentes* étapes du *même* processus de création précommercial, commercial et postcommercial à l'intérieur de chaque anneau du modèle de cercles concentriques, chacune ajoutant une valeur au produit. Bon nombre de critiques soutiennent qu'à mesure que nous nous éloignons de la création initiale et que nous nous approchons de la réification, la valeur économique s'accroît alors que la valeur artistique décroît. Par contre, le consommateur est de plus en plus en mesure de contribuer activement et de façon interactive au développement du produit et peut « intervenir » vers la fin du processus pour y apporter une nouvelle créativité. Peu importe les débats concernant la conception des modèles d'économie créative, l'hypothèse généralement reconnue veut que les processus d'évaluation culturelle et d'évaluation économique, bien que différents, sont étroitement imbriqués et mutuellement complémentaires (Grant et Wood, 2004, p. 44-45; Throsby, 2001).

Hormis la question de savoir quel domaine devrait se trouver au centre d'un concept d'économie créative, « irradiant » vers d'autres domaines « moins créatifs », un autre problème se présente quant à savoir où l'influence de la créativité prend fin ou à quel point la créativité peut être plus « dense » ou s'« intensifier » ou être « diffuse » ou « partielle ». Nous en revenons donc à la tension entre les arts dans un sens plus strict et la créativité en tant que phénomène perméable à l'économie dans son ensemble, y compris les secteurs privé et public ainsi que l'économie non lucrative. Dans ce cas, le modèle de droit d'auteur de l'OMPI séparant les principales industries du droit d'auteur (mettant les arts visuels et du spectacle et la musique à parité avec le cinéma, la vidéo et la télévision) est utile pour déterminer les niveaux d'originalité de titre et séparer logiquement la création, l'adaptation et l'exécution. L'OMPI dénote le rôle des industries interdépendantes qui ont recours au droit d'auteur (qu'il considère comme des intrants ou des extrants) et des industries qui ont recours « partiellement » au droit d'auteur, comme le design et l'architecture. L'utilisation d'une définition fortement élargie du domaine par le gouvernement du R.-U. (voir la page 5 du présent document) est donc prématurée. Cette définition ne tient pas compte de la distinction entre la production intense de propriétés

intellectuelles (secteurs primaires et secondaires ou invention, adaptation et mimétisme) ni des différences dans les chaînes de valeur respectives des sous-secteurs. Plus important encore, elle exclut le sous-secteur du patrimoine et embrouille les secteurs de l'audiovisuel comme les nouveaux médias qui présentent un contenu esthétique manifeste avec d'autres applications logicielles.

Pour des raisons pratiques et à la lumière de recommandations de principe, nous devrions établir fermement l'économie créative comme un secteur distinct et unique de l'économie. Pour ce faire, nous devons élargir les conceptions existantes de l'économie créative – notamment en ce qui concerne l'*économie* – tout en les resserrant – notamment en ce qui concerne la *créativité*. Nous venons tout juste de rejeter la définition officielle du gouvernement du R.-U. en raison de son *inclusion expansive d'un trop grand nombre de disciplines et de secteurs* de l'architecture aux logiciels sous la rubrique de l'« économie créative ». Par ailleurs, la définition que donne le R.-U. des industries créatives – comme étant des « industries basées sur la créativité, les qualités et le talent individuels » qui ont « le potentiel de créer la prospérité et des emplois en ayant recours à la propriété intellectuelle » (*Creative industries mapping document*, 1998) – nous permet d'illustrer où nous aimerions voir un *élargissement* de la définition. Nous devons approfondir cette perception conventionnelle de l'économie axée sur les opérations commerciales privées dans le seul but de produire des revenus et inclure le secteur public, les partenariats public-privé et l'économie sociale dans nos réflexions sur la relation entre l'expression créative et la valeur économique. L'économie sociale consiste en une vaste gamme d'activités volontaires à but non lucratif menées par des entrepreneurs et des artistes.

Pour revenir au terme « créativité », nous ne l'utilisons pas pour désigner un principe qui conditionne de plus en plus les activités dans le milieu du travail. Le fait de voir l'industrie créative intégrée dans l'économie du savoir et la société de l'information, bien qu'elle soit très différente des deux, nous permet d'établir une série faite sur mesure d'indicateurs pour contrôler sa croissance ainsi qu'un fondement à partir duquel nous pourrions élaborer des politiques efficaces. Dans le présent document, nous nous limitons aux activités économiques, qui comprennent l'adaptation et la promotion de textes symboliques (généralement définis comme des textes, des images et des sons), et aux questions relatives au design. Ici, la définition restreinte des *industries culturelles* utilisée par le Conference Board du Canada à l'occasion de sa première table ronde en mars 2008 est un point de départ utile. Ces industries sont vues comme « l'édition de livres, de périodiques et de journaux, les enregistrements sonores, la radiodiffusion et la télévision, les médias interactifs (jeux vidéo, musées en ligne, apprentissage en ligne avec un contenu culturel) » (www.conferenceboard.ca). Cependant, nous aimerions élargir la définition que donne le Conference Board du Canada des *arts*, définis comme « les arts du spectacle, les arts visuels et les festivals », en y incluant les écoles des beaux-

arts et les services aux organismes patrimoniaux (musées, galeries et bibliothèques).

En revenant sur nos notions de la « créativité » et de « l'économie », nous pouvons dire que le défi consistera à marier la formation de capital social et les notions de sécurité créative collective avec le dynamisme de l'économie créative (Flew, 2002, p. 355). Pour y arriver, il nous faudra un concept plus large. Toutefois, nous aimerions d'abord examiner la taille du secteur de la création pour en préciser l'importance croissante.

Déterminer la taille du secteur de l'économie créative

Les données comparatives sont difficiles à trouver parce que chaque pays/région a une compréhension différente quant à savoir quels secteurs et emplois appartiennent à l'économie créative. Par exemple, l'UE mesure le taux d'emploi dans le domaine culturel en incluant non seulement les personnes qui exercent une fonction culturelle au sein du secteur culturel – l'approche plus exclusive du Canada – mais aussi celles qui font un travail de nature culturelle dans un autre secteur de l'économie, ainsi que celles qui travaillent dans le secteur culturel, mais dont les fonctions n'ont rien à voir avec la culture ou la créativité (*Contribution économique de la culture au Canada*, 2004, p. 15; *The economy of culture in Europe*, 2006, p. 73).

En 2002, la contribution au PIB des activités culturelles, selon la définition restreinte que donne de ce secteur le Conference Board du Canada, s'élevait à plus de 39 milliards de dollars au Canada, une augmentation de 31,7 p. 100 par rapport à 1996, dépassant la croissance globale de l'économie canadienne et représentant 3,8 p. 100 du PIB en 2002 (*Contribution économique de la culture au Canada*, 2004, p. 10). Ce taux de croissance semble plus élevé que celui de l'UE, qui était légèrement inférieur à 20 p. 100 entre 1999 et 2003 (*The economy of culture in Europe*, 2006, p. 6). La contribution au PIB à l'échelle de l'Europe n'était que de 2,6 p. 100 en 2003, alors que plusieurs pays européens, comme la France, le R.-U., la Norvège, la Finlande et le Danemark, présentaient des taux individuels supérieurs à 3 p. 100 (idem, p. 66).

Tableau 1 Comparaison du nombre d'emplois et de la contribution au PIB à l'économie globale

(périodes : de 1999 à 2001 pour les chiffres canadiens; de 1999 à 2003 pour les chiffres de l'UE et les autres pays de l'Europe)

	Emplois (%)	PIB (%)
Canada	3,9	3,8 ⁶
Union européenne	3,1	2,6
Allemagne	3,2 (incluant le tourisme culturel)	2,5
France	2,5 (incluant le tourisme culturel)	3,4
Royaume-Uni	3,8 (incluant le tourisme culturel)	3,0

Sources : *The economy of culture in Europe*, 2006 (p. 67, 81); *Contribution économique de la culture au Canada*, 2004 (p. 60).

Économie créative ou écologie créative?

Le concept d'industrie créative (ou, pour utiliser un terme plus ancien, culturelle) des années 1990 s'est étendu à l'économie créative (Howkins, 2001, Leadbetter, 2000, Florida, 2002), et maintenant aux régions créatives et villes créatives sous l'influence de la microéconomie et de la théorie des systèmes d'innovation. Le théoricien Charles Landry (2000), inventeur du Festival of Light d'Helsinki, et d'autres des disciplines de l'urbanisme et de la géographie culturelle étudient comment l'innovation technologique peut émerger d'un milieu urbain culturel et institutionnel qui favorise l'innovation et l'expérimentation : le lieu de l'économie d'apprentissage sur le terrain (Flew, 2005). Le milieu créatif est défini comme « un espace commun et une tradition dans lesquels on peut apprendre, faire des comparaisons, se faire concurrence et collaborer et grâce auxquels des idées peuvent être proposées, élaborées et disséminées ». Le mouvement des « villes créatives » est surtout européen, mais il a déjà été adopté dans le Réseau des villes créatives du Canada (établi en 1998) et reçoit l'appui de programmes du ministère du Patrimoine canadien, p. ex. Espaces créatifs Canada. Le mouvement consiste à re-imaginer l'espace urbain local dans un contexte concurrentiel mondial (Pratt, 1994) et souvent la capacité d'attirer des travailleurs, de créer des emplois et d'accroître la production dans le secteur des industries créatives (Sassen, 2005), réfutant la « mort de la distance » ou l'évanouissement du point d'intérêt des synergies « face à face » dans les processus de production créative. On pourrait même dire que le district ou le quartier culturel dans la nouvelle géographie urbaine est à l'origine du concept des « grappes » dans l'étude des nouveaux réseaux de production et jette les

⁶ Il est permis de croire que si l'on élargit la définition de la culture pour y inclure les loisirs, les sports et le tourisme culturel, la contribution au PIB pourrait s'élever jusqu'à 54 milliards de dollars (Culture et loisirs, www.41.stacan.ca/2007/3955/ceb3955_000_e.htm).

fondements du style, du son ou de l'allure caractéristique pour lesquels une ville peut se faire connaître⁷. Alors que « cool Britannia » s'est effondré assez rapidement en Angleterre, les initiatives singapouriennes comme « Renaissance City » et « Masdar » des Émirats arabes unis persistent.

Les textes de politique semblent accepter que les villes créatives nécessitent un cadre stratégique cohérent établi dans le contexte culturel afin de permettre l'épanouissement de la créativité (Robinson, 2006; Landry, 2005). Tout comme Throsby, les géographes culturels répartissent la ville dans l'espace en une série de cercles concentriques, souvent définis en fonction des prix de la propriété, des services de haute valeur ajoutée comme les finances, des institutions culturelles et des administrations centrales des organisations de l'industrie culturelle co-implantées autour d'une version contemporaine de la piazza ou de la place publique. Les points d'ancrage de ce lieu ou district comprennent souvent un marché ou un restaurant, une bibliothèque publique, une galerie ou un musée d'art, une salle de spectacle ou un studio cinématographique. Tout autour de celui-ci se trouve l'anneau « fourmillant » de services créatifs et d'industries créatives connexes qui comprennent des entreprises de publicité ou de promotion, de design, de multimédias, des artistes et des petites galeries. De même, l'expérimentation avec les « zones d'entreprises créatives » pour soutenir les sites d'incubation à une valeur inférieure au taux du marché pour assurer la subsistance des artistes et des ateliers qui constituent l'« âme » de la culture continue de faire partie de l'équation (Landry, 2005).

Il faut changer notre façon de voir le paysage urbain en nous éloignant de l'infrastructure physique pour nous rapprocher des forces dynamiques urbaines et de la santé et du bien-être général de ses résidents, un changement dans lequel Landry voit la ville comme un organisme. Il précise :

« L'approche de la ville créative, par conséquent, ne considère pas les politiques en fonction de secteurs. Son but est de voir comment le bassin de ressources culturelles connues peut contribuer au développement intégré d'une localité. En plaçant les ressources culturelles au centre du processus d'élaboration de politiques, des relations interactives et synergiques sont établies entre ces ressources et tout type de politique publique – dans des domaines allant du développement économique au logement, en passant par la santé, l'éducation, les services sociaux, le tourisme, l'urbanisation, l'architecture, la conception des paysages urbains et les politiques culturelles elles-mêmes. Les responsables de l'élaboration des politiques dans tous les domaines ne devraient pas recourir à un simple utilisation instrumentale de la culture comme outil pour atteindre des buts non culturels. » (Landry, 2000, p. 175.)

⁷ David Hesmondalgh et Andy Pratt applaudissent Hans Mommass pour sa critique des discours sur les villes créatives concernant le marketing de l'endroit, l'entrepreneuriat, l'innovation, la remise en état des bâtiments abandonnés et la stimulation de la diversité culturelle et de la démocratie.

Essentiellement, les industries créatives doivent trouver les arguments culturels et économiques dans un contexte de culture urbaine, également un produit d'une division du travail et d'un ouvrage de création (O'Connor, 2005). Par conséquent, il faudra avoir recours à une approche holistique intégrée de la créativité⁸. Cette approche intégrée est souvent appelée « écologique ». Une écologie culturelle reconnaît que la notion d'industries créatives élargit la base sociale de la culture d'entreprise, caractérisée principalement par :

- des individus et des entrepreneurs créatifs;
- des petites et moyennes entreprises;
- des activités précommerciales (ou anticommerciales) et commerciales;
- des nouveaux rapports de partenariat public-privé;
- une infrastructure sociale et culturelle complexe;
- des charges de production locales et mondiales.

Une approche d'écologie culturelle présente un défi complexe en ce qui concerne la régie des politiques culturelles. Un pays qui entreprend un virage créatif doit déployer des efforts ciblés et considérables en vue d'assurer la coordination entre des organismes hautement décentralisés et au sein de ceux-ci, ainsi que pour trouver les ressources nécessaires. L'établissement d'une infrastructure créative dans son sens le plus large nécessite la coopération d'un grand nombre de parties concernées (Roodhouse *et al.*, 2004). Le bien-fondé d'une approche d'écologie créative devient encore plus évident, tel qu'en fera état l'exposé suivant sur le travail de création. La démarcation entre les sous-secteurs est floue et instable. La nature de la main-d'œuvre est changeante. C'est pourquoi il est d'autant plus nécessaire et productif d'adopter une approche plus généralisée que réductive et spécialisée du développement du secteur de l'économie créative dans son ensemble (*Facing the Future*, 2002).

Créativité et travail

Alors qu'une grande attention a été portée à la théorie économique de la nouvelle économie créative dans les cercles universitaires et politiques, une moins grande importance a été accordée au processus changeant du travail de création. Il est généralement reconnu que les pratiques créatives des industries de création exigent maintenant une plus grande interactivité et une hybridation accrue, de nouveaux sites et de nouvelles formes de production, des plateformes multiples d'exécution, une synergie promotionnelle ainsi que la mise en œuvre d'un plus grand nombre de projets en série. Toutefois, une récente analyse rapide de plus de 1000 politiques dans 18 pays menée par le European Institute for Comparative Urban Research (*Quick scan of national policies*, 2007) n'a fait état d'aucune politique sur la main-d'œuvre créative, hormis un soutien à

⁸ Landry, empruntant de Matarasso, suggère une échelle sensible pour évaluer la capacité de la politique de la ville créative qui peut facilement être adaptée aux systèmes nationaux (2000, p. 234-235).

l'entrepreneuriat. Cependant, on ressent un besoin croissant d'adapter les politiques sur la main-d'œuvre générale et spécialisée dans la nouvelle économie.

L'expérience des personnes qui travaillent dans les industries *créatives* aujourd'hui est généralement perçue de par le monde comme un ensemble de caractéristiques distinctes regroupées sous l'idée prédominante de la nouvelle « souplesse » au travail. La souplesse et l'indétermination peuvent être vues d'une façon positive (favorisant la créativité) autant que négative (restreignant la créativité). Les descriptions de la main d'œuvre créative allant d'optimistes à neutres dans les recherches universitaires font état des possibilités et des libertés croissantes qui s'offrent aux créateurs par suite de l'émergence des technologies numériques et de la mondialisation des marchés. Mark Deuze mentionne qu'il y a moins de hiérarchies dans le travail de création et davantage de collaboration – avec des collègues et les « auditoires » des produits et des services de création (2007). Les groupes de travail semi-permanents, les emplois temporaires et le travail à la pige pour différents employeurs sont maintenant la règle. Les créateurs circulent au sein des industries créatives, plus au moins en tant qu'agents libres (Throsby, 2001). Hartley (2005) mentionne également que la nature interactive, hybride et interdisciplinaire – l'emploi de travailleurs compétents dans des disciplines variées pour remplir différentes fonctions – du travail contemporain de création exige un plus haut niveau d'instruction dans divers répertoires culturels (2005).

La mondialisation et les technologies numériques n'ont pas seulement multiplié les possibilités pour la création, la production et la distribution de biens et de services culturels, elles ont également rendu la vie difficile à de nombreux créateurs. L'autonomie et la souplesse accrue qu'exige la vie au travail pour les créateurs sont lourdes de conséquence pour la sécurité du revenu. Les contrats temporaires avec des employeurs changeants ou multiples signifient qu'il peut être très difficile d'adhérer aux régimes de retraite et de sécurité de vieillesse des entreprises. Dans le même ordre d'idées, les créateurs autonomes ne peuvent pas prendre de congés parentaux et doivent habituellement payer les contributions de l'employeur aux régimes d'assurance (Layton, non daté). De même, l'organisation de la main-d'œuvre du secteur culturel est extrêmement difficile dans une « société de réseaux » où non seulement les liens entre l'employeur et l'employé sont faibles, mais aussi ceux entre les employés – qui, la plupart du temps, ne se connaissent même pas parce qu'ils travaillent à la pige de la maison pour différentes entreprises (Rossiter, 2003; Mosco & McKercher, 2007; McRobbie, 2005). À une époque où toutes les démocraties occidentales industrialisées ont considérablement rapetissé le filet de sécurité sociale, le cheminement de carrière des créateurs est de plus en plus imprévisible (Calabrese & Burgelman, 1999). Parce que les entreprises ont eu de plus en plus de difficultés à obtenir des travailleurs compétents dans certains centres de la technologie de l'information, une plus grande attention analytique a été portée sur la main-d'œuvre (Scott, 2000; Christopherson, 2004).

Parce que l'économie créative est principalement considérée comme une économie axée sur les projets et caractérisée par les relations d'emploi temporaires, l'importance en matière de compétence est accordée à la diversité, et non à la spécialité, dans ce que les observateurs appellent un « monde créatif accéléré » (McRobbie, 2005) d'invention et d'innovation. Les compétences multiples et la nature multidisciplinaire de la pratique suggèrent que la sociologie traditionnelle de l'organisation professionnelle qui sous-tend les négociations collectives s'effrite. Il devient plus difficile dans le secteur culturel que dans d'autres secteurs de l'économie, d'avoir des organisations ouvrières qui peuvent représenter la main-d'œuvre, s'engager dans des négociations collectives et améliorer les conditions de travail.

Par ailleurs, une nouvelle division internationale de la main-d'œuvre ne facilite en aucun cas l'atteinte de ces buts. Considérant que la création de produits culturels prend généralement place dans les pays occidentaux industrialisés, il y a une tendance pour établir ou transférer la production de ces produits dans des pays à bas-salaires en Asie (Mosco & Stevens, 2007). Par exemple, les idées pour certains films d'animation par ordinateur sont inventées à Hollywood, mais techniquement converties en films à Taïwan (Day, 2007). Cette situation, en plus de rendre quasiment impossible la syndication des personnes qui travaillent sur le même produit, veut dire que les personnes qui produisaient de tels films à Hollywood avant que leur production soit transférée ailleurs peuvent se retrouver sans emploi. Les réformes politiques néo-libérales entreprises dans plusieurs pays ont souvent eu pour but d'éloigner les politiques sur la main-d'œuvre d'un modèle de sécurité sociale universelle (comme le laisse entendre le terme assurance-chômage, par exemple) en faveur d'un modèle d'emploi et de soutien gouvernemental ciblé. Toutefois, des variations notables subsistent dans les identités professionnelles et la vie au travail des travailleurs culturels dans l'ensemble des économies avancées (Christopherson, 2004).

Un récent sondage de la main-d'œuvre culturelle menée par la firme de consultation internationale Mercadex en 2002 pour le Conseil des ressources humaines du secteur culturel (CRHSC)⁹ a révélé que le secteur culturel affichait d'importants atouts. Ces atouts sont les suivants :

- la diversité des personnes et des activités du secteur;
- la passion, la motivation, la compétence et la ténacité des travailleurs du secteur;
- l'impact économique du secteur;
- les liens étroits et soutenus du secteur avec plusieurs autres secteurs industriels;
- la capacité du secteur de maintenir et d'accroître ses activités dans des circonstances difficiles.

⁹ Un organisme à but non lucratif créé en 1995 qui rend compte au ministre du Travail.

Les plus importantes caractéristiques du secteur culturel sont les suivantes :

- un taux élevé de travailleurs indépendants/autonomes;
- un taux élevé d'organisations à but non lucratif;
- un taux élevé d'organisations indépendantes, dont la plupart sont de petite taille selon les normes en matière d'entreprise;
- un taux élevé de bénévoles;
- un faible taux de rémunération pour une main-d'œuvre hautement instruite;
- l'absence de plans de carrière clairement définis;
- l'offre de produits et services culturels très variés.

Dans un tel contexte, l'élaboration de politiques qui traitent des occasions de vie et des défis qui caractérisent la situation actuelle de la main-d'œuvre créative semble plus que nécessaire. Par contre, à notre connaissance, il n'existe actuellement aucun ensemble compréhensif et systématique de renseignements politiques concernant les tendances en matière de main-d'œuvre créative ni de politiques pour faciliter l'ajustement de la main-d'œuvre. Il faudrait envisager de se donner un tel but. Au moment où la créativité devient le paradigme prédominant du monde du travail (pas seulement pour les industries créatives), les politiques pour la main-d'œuvre créative d'aujourd'hui serviront de fondement d'avant-garde à la plupart des politiques du travail ou sociales du futur. Les deux dernières sections du présent document visent à établir une taxonomie assez extensive du travail de création au Canada, selon les données probantes disponibles.

À la recherche des ressources de l'innovation créative

Le *Creative Europe Report* argumente en faveur d'un changement complet de paradigme pour comprendre la nature de la régie de la créativité, qui transfère l'attention qui était portée à l'individu, au créateur ou à l'institution créatrice, vers les traits collectifs ou les processus changeants du travail de création. Il s'agit d'un appel impératif aux universitaires auquel les chercheurs en matière de politique et les défenseurs des arts doivent répondre (www.creativeeurope.info).

Une fois encore, il y a un manque flagrant d'ouvrages empiriques sur la nature actuelle de l'innovation créative dans les secteurs créatifs de base et secondaires au Canada, de même que partout ailleurs dans le monde. Toutefois, des travaux conceptuels préliminaires (Crossick, 2006) relèvent une différence fondamentale dans la façon dont le savoir est constitué. Cette vision constructiviste rejette les modèles simples de transfert du savoir ou de la technologie, se tournant plutôt vers un mode d'innovation qui requiert des « conversations créatives » face à face, des occasions à petite échelle et la proximité à une communauté de pratique. Le travail sur les grappes créatives

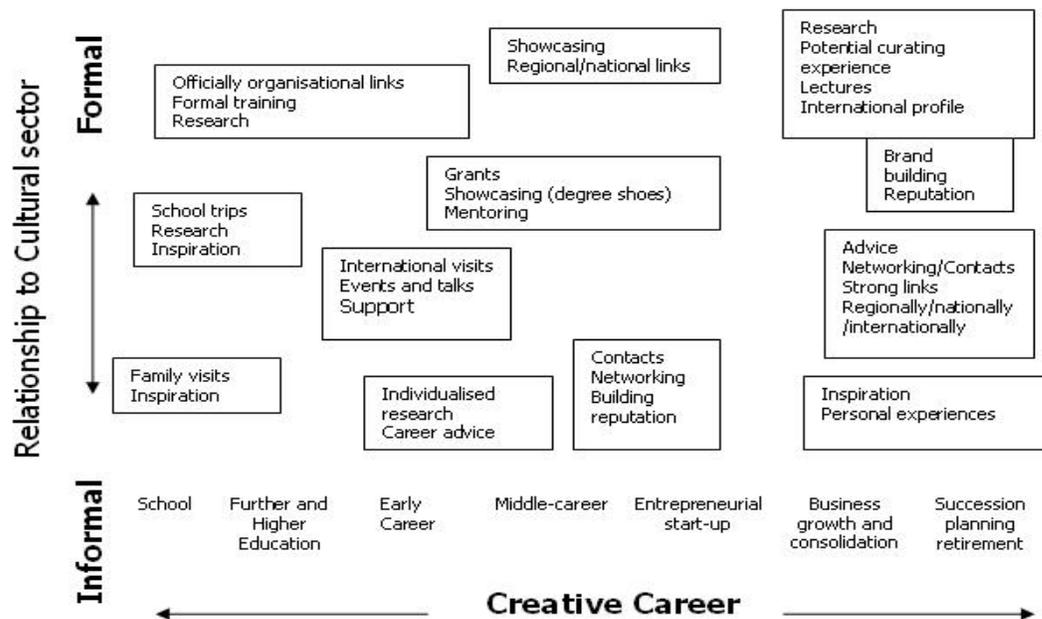
(Panos, dans le *Creative London Report* de 2004) mentionne l'importance des écologies diverses de petites entreprises, d'artistes et amateurs individuels dans les milieux urbains, ainsi que l'importance dans la planification culturelle de maintenir des espaces de vie et de travail abordables. Les loyers doivent être contrôlés afin que les artistes ne soient pas de plus en plus forcés à quitter les centres urbains et des espaces publics et mobiles doivent être protégés pour des répétitions, de même que les centres d'activité créative pour favoriser le mélange des talents et l'échange de connaissances nécessaires pour se ressourcer. De toute évidence, l'attention qu'il faut porter aux conditions physiques des espaces artistiques et créatifs passe à la tête de priorités des programmes d'action (la Fédération canadienne des municipalités a créé un énorme écart dans l'infrastructure culturelle, 2008, voir www.cultureandcommunities.ca).

Par contre, la nature de la relation entre la pratique culturelle et la propriété intellectuelle est encore plus contestée. Vous vous souviendrez sûrement que l'un des principes de base de la vision mondiale de l'économie créative est que celle-ci enclenche l'exploitation de la propriété intellectuelle (R.-U., Singapour, Australie). Curieusement, compte tenu de la grande diffusion de ses points de vue, Richard Florida demeure silencieux sur le rôle que joue la propriété intellectuelle dans la constitution de la classe créative dans sa définition de cette dernière. Dans une étude de l'industrie de l'artisanat en Australie, Ned Rossiter estime que l'expérience quotidienne des artistes est, en fait, étrangère au régime de propriété intellectuelle : peu de créateurs possèdent les droits sur leurs propres créations. Les travailleurs individuels et ceux dans de petites entreprises, qui composent la majorité du secteur, sont rarement les bénéficiaires des accords de propriété intellectuelle. En fait, les aptitudes, ou la volonté, nécessaires pour négocier de tels accords, varient considérablement. Plusieurs artistes s'opposent au régime vertical, hiérarchique et commercialisé de la propriété intellectuelle et n'en voient pas la pertinence pour leur production à petite échelle. À titre de comparaison, d'autres arguments, comme ceux de l'Organisation internationale du travail (OIT), veulent que le statut de la profession d'artiste du spectacle pourrait être transformé par une utilisation plus systématique de contrats types et que les critères juridiques concernant les droits de propriété intellectuelle ne peuvent pas être mis de côté. En fait, les organisations des travailleurs des arts du spectacle essaient d'assurer une plus grande exploitation des droits dérivés pour les artistes du spectacle, en fait de vidéos, d'enregistrements sonores, etc. (OIT, 2004), après avoir été la principale victime du déclin du soutien financier aux arts publics partout dans le monde. Une plus grande attention doit être accordée au rôle de la propriété intellectuelle en milieu de travail et au statut qu'elle détient à titre d'architecture juridique et sociale qui régit les conditions de la production créative, de la satisfaction professionnelle, des relations employeur-employé et de la vie créative en général, et pour ses effets distributifs. On peut dire que l'argument de la propriété intellectuelle est moins important que la négociation et l'exécution entrepreneuriales, comme l'indique la saga canadienne du Blackberry avec RIIM.

Le créateur, l'interprète et le travailleur culturel du nouveau millénaire ont de plus en plus besoin de posséder des compétences multidisciplinaires qui ne sont pas directement liées à la discipline artistique ou au travail culturel, mais qui complètent plutôt l'ensemble général de compétences, tel qu'en affaires, que possèdent les travailleurs du secteur. Pour réussir et assumer un rôle actif dans la nouvelle économie, les travailleurs culturels doivent développer, en parallèle avec leurs compétences professionnelles, des compétences générales et de gestion de carrière (*Facing the Future*, 2002). Celles-ci comprennent la capacité de comprendre et de négocier des contrats, de travailler activement, d'évaluer son progrès et de revoir ses objectifs (Harvey, 2002).

Aujourd'hui, un nombre grandissant de pays se penchent sur la question des réseaux d'éducation, de formation et de soutien professionnel dont ont besoin les créateurs individuels. Une attention particulière est également portée aux capacités des associations et des réseaux de professionnels d'accéder au développement des compétences nécessaire aux créateurs. La figure 3 illustre une façon intéressante de conceptualiser la façon dont différentes carrières se dessinent au sein de l'infrastructure culturelle.

Figure 3 : Carrières individuelles et l'infrastructure culturelle



1. Relation avec le secteur culturel
2. Officiuse
3. Officielle
4. Liens organisationnels officiels
 - Formation régulière
 - Recherche

Conférence canadienne des arts

5. Présentations
Liens régionaux/nationaux
6. Recherche
Possibilité d'expérience de conservateur
Conférences
Profil international
7. Création de marques
Réputation
8. Subventions
Présentations (remise de diplômes)
Mentorat
9. Voyages scolaires
Recherche
Inspiration
10. Visites internationales
Événements, activités et pourparlers
Soutien
11. Conseils
Réseaux d'entraide/contacts
Liens régionaux, nationaux et internationaux bien établis
12. Visites familiales
Inspiration
13. Recherche individualisée
Conseils sur la carrière
14. Contacts
Réseaux d'entraide
Constitution de réputation
15. Inspiration
Expériences personnelles
16. Études
17. Études complémentaires et supérieures
18. Début de carrière
19. Milieu de carrière
20. Démarrage dans l'entreprise
21. Croissance et consolidation d'entreprise
22. Planification de la relève et de la retraite
23. Carrière dans l'industrie créative

Source : *Creative Economy Infrastructure Report* fournit par le Creative Economy Programme du R.-U. (tiré de : www.cep.culture.gov.uk).

La main-d'œuvre temporaire

L'émergence des technologies de réseau a mené à une nouvelle « socialité » dans les cultures officieuses réseautées de production créative.

L'« approvisionnement par la foule » est un moyen de plus en plus commun d'approvisionnement culturel, tiré de Myspace, de YouTube ou des aspirants qui auditionnent à de nouvelles productions télévisuelles de type « émission vérité » ou de « télé réalité ». Dans les premiers ouvrages des économistes Baumol et Bowen ou du théoricien culturel Bourdieu, on souligne que l'existence d'un vaste bassin d'amateurs prêts à travailler gratuitement a contribué au maintien de bas salaires dans le domaine culturel. Le virage vers une économie du savoir de réseau a posé des défis fondamentaux aux guildes, syndicats et organisations professionnelles, selon Manuel Castells :

« ... avec l'accélération du processus de travail (grâce aux nouvelles technologies de l'information et de la communication), la défense des travailleurs constitue toujours une préoccupation fondamentale : ils ne peuvent pas compter sur leurs employeurs. Le problème c'est que l'individualisation des relations entre la direction et les travailleurs rend l'utilisation des moyens traditionnels de défense, en fait de négociations collectives et syndicales, très difficile, sauf dans le secteur public. Ayant pris connaissance de cette situation, les syndicats trouvent de nouveaux moyens de faire pression, parfois sous la forme de boycottages de consommation pour faire valoir la justice sociale et les droits de la personne. De plus, les excès individuels de violence de travailleurs sans défense peuvent être considérés comme des formes de résistance. »
(Castells et Ince, 2003, p. 29.)

De toute évidence, le travail non rémunéré est caractéristique de toute une gamme de producteurs culturels, de la jeune chanteuse canadienne Feist, gagnante d'un Grammy en 2008 qui offre ses services de chanteuse d'arrière-scène gratuitement dans les pubs locaux, à l'amateur local qui joue pour ses amis, en passant par le comptable bénévole qui siège au conseil des arts. Ulrich Beck décèle un lien entre ceux qui travaillent pour eux-mêmes – un mode de coordination qu'il attribue surtout aux « esthètes de la vie » – et leur besoin d'« épanouissement personnel ». Il poursuit en suggérant que de telles dispositions concourent à l'« autoexploitation » : « Les gens sont prêts à faire beaucoup de choses pour très peu d'argent, justement parce que l'avantage économique se réfracte individuellement et qu'une valeur opposée lui est même attribuée. Si une activité a une valeur supérieure en fait d'identité et d'accomplissement personnel, celle-ci peut compenser pour un plus faible revenu et même être plus avantageuse » (2000, p. 150). Le travail bénévole et les services en nature offerts par plusieurs artistes au sein du secteur culturel entrent également dans la catégorie de l'« autoexploitation ». La compréhension de l'étendue et de la contribution de cette main-d'œuvre gratuite est importante pour la valeur qu'elle ajoute à l'économie culturelle. Selon le CRHSC (2002) :

« L'utilisation excessive de bénévoles dans le secteur culturel, bien qu'indispensable dans un contexte de compression des ressources, agit comme une arme à double tranchant, contribuant à la stabilité comme à l'instabilité au sein du secteur. Selon plusieurs répondants, l'un des plus graves problèmes concernant le bénévolat dans le secteur réside dans le fait qu'on estime que les bénévoles obtiennent des emplois qui devraient normalement être occupés par des travailleurs rémunérés. En plus de réduire les possibilités d'emploi pour les travailleurs culturels, cela entraîne une sous-évaluation de ces emplois et une dilution du professionnalisme qui s'y rattache. »

Les statistiques culturelles canadiennes de même qu'européennes ne tiennent pas compte des contributions du travail sans but lucratif et bénévole ni des activités de bienfaisance. Par conséquent, l'économie soi-disant grise ou sociale – dont la production créative pourrait être considérée d'une grande valeur du simple fait qu'elle n'a pas pour but le gain pécuniaire – n'est pas incluse actuellement dans les réflexions sur les politiques pour le secteur des arts et de la culture. Toutefois, on est de plus en plus conscient à l'échelle internationale que la complexité entourant la culture et la créativité ne peut pas être mesurée adéquatement en se fondant uniquement sur le PIB et les chiffres d'emploi, et que des recherches sont faites en vue d'améliorer les méthodes statistiques (*The economy of culture in Europe*, 2006, et www.worldvolunteerweb.org). Le Bureau international du Travail (BIT) envisage de développer un système de mesures pour évaluer ce secteur caché et sa contribution à la productivité économique d'ici 2009¹⁰. Les responsables de l'élaboration de politiques reconnaissent de plus en plus la contribution du travail de bénévoles comme étant essentielle au bien-être de toute société, mais jusqu'à maintenant, il y a un manque de données mesurables sur son volume, sa valeur et ses caractéristiques. Actuellement, seul le travail bénévole qui mène à la production de biens ou de services pour les entreprises de négoce ou sans but lucratif actives sur le marché (p. ex. certains établissements d'enseignement et hôpitaux) est pris en compte. À titre de comparaison, un modèle misant sur l'économie sociale se trouve à l'annexe D.

¹⁰ BIT : mène une opération pour normaliser la mesure d'ici le 2 décembre 2008; <http://www.worldvolunteerweb.org/browse/volunteeringissues/volunteeringresearch/doc/ionotesttheimportance.html>.

Conclusion

Le présent document offre une introduction au concept de l'économie créative. D'abord, nous avons décrit le « virage culturel » qui s'opère dans l'économie de pays et de régions industrialisées partout dans le monde. Le secteur des industries créatives doit jouer un rôle critique en influençant tous les autres secteurs au cours de cette transition de l'économie axée sur la production à l'économie de sens orientée vers l'établissement de marques et le marketing. Nous sommes ensuite passés aux points de vue exprimés actuellement dans divers documents d'orientation concernant l'économie créative. Les gouvernements du R.-U. et de l'Australie se révèlent les plus proactifs en ce qui concerne la localisation et la conceptualisation des politiques pour leurs secteurs créatifs. Ces pays reflètent la tendance générale des responsables de l'élaboration de politiques à adopter une approche trop instrumentale à l'égard de la culture et de la créativité, utilisant celle-ci pour établir des marques nationales, mais surtout comme outil pour augmenter le PIB.

Par la suite, nous avons traité des diverses définitions de l'économie créative et de ses différents modèles, favorisant le modèle des cercles concentriques de David Throsby. Son modèle représente les industries principales des arts créatifs et les industries principales et plus vastes de la culture, et il correspond donc mieux à la chaîne des valeurs culturelles. Nous avons ensuite élargi la définition de l'« économie » afin d'y inclure l'économie sociale, et nous avons défini la « créativité » en y incluant le secteur du patrimoine, mais en y excluant les disciplines qui ne sont que vaguement reliées aux processus créatifs, comme la production d'applications logicielles. Dans un virage conceptuel de l'économie créative à l'écologie créative, nous avons souligné l'importance du milieu local – et surtout – urbain dans lequel les industries créatives sont situées. Un milieu culturel urbain « inspirant » avec du logement abordable et une infrastructure culturelle visible ainsi qu'invisible sont considérés comme des éléments vitaux d'un concept d'économie créative retravaillé.

En dépit des différentes conceptions et mesures, l'économie créative est considérée par un nombre croissant de pays – 20 de ces pays feront l'objet de discussions dans les parties II et III de la présente étude – comme un important domaine de politique en pleine émergence. L'une des principales lacunes réside dans le trop peu d'attention portée à la nature changeante du travail de création, et les mesures qui le favorisent. La main-d'œuvre créative est au cœur du fonctionnement de l'économie créative, mais elle doit faire face à des niveaux excessivement élevés d'insécurité sociale et du revenu, d'attentes en matière de souplesse et d'(auto)exploitation – de possibles facteurs d'inhibition à la créativité qui ne sont pas abordés dans les cadres d'orientation actuels pour l'économie créative.

Partie II : Tracer le portrait de la main-d'œuvre créative au Canada

Table des matières

Résumé analytique

Introduction

Tracer le portrait de la main-d'œuvre culturelle au Canada

Portrait des revenus

Organisation collective de la main-d'œuvre culturelle du Canada

La main-d'œuvre créative temporaire au Canada

Contexte organisationnel du secteur de l'entreprise créative et culturelle à but non lucratif

La nature de l'entreprise créative

Conclusion

Tableaux

Tableau 2 Caractéristiques des travailleurs culturels au Canada

Tableau 3 Comparaison des revenus des travailleurs culturels au Canada

Résumé analytique

Malgré la présomption générale qui veut que l'économie du savoir produise une main-d'œuvre qui ressemble au secteur culturel dans ses caractéristiques fondamentales, il n'en demeure pas moins qu'il y a toujours des écarts dans les connaissances concernant la main-d'œuvre créative.

Comment les pays définissent-ils leurs créateurs? Encore aujourd'hui, il y a peu de normes permettant d'évaluer le secteur des travailleurs à temps partiel ou à leur propre compte dans le monde. Au Canada, le dernier sondage compréhensif du secteur a été mené en 1993, et il y a eu depuis un virage fondamental dans les meilleures pratiques à adopter pour concevoir de telles études de la main-d'œuvre créative. Le secteur axé sur la culture est considérable et complexe. Le consensus parmi les experts est qu'il y a un manque de documentation sur ce secteur sous-représenté dans les statistiques canadiennes officielles et les études du marché du travail, dont une bonne partie sont fondées sur des théories économiques des années 1960. Si on inclut les travailleurs bénévoles temporaires, le secteur culturel contribue plus de six milliards de dollars au PIB – une part beaucoup plus considérable que ce que laissent croire les chiffres traditionnels.

Selon les cartes partielles de répartition de la main-d'œuvre, les taux élevés de travailleurs autonomes ne sont pas la seule anomalie attribuable à la main-d'œuvre créative en comparaison à d'autres secteurs économiques. Comme le démontrent les statistiques de l'UE et du Canada, malgré le fait qu'ils sont mieux instruits que le reste de la population active, les créateurs sont moins bien rémunérés que d'autres professionnels titulaires de diplômes universitaires. Ils affichent des taux incomparablement élevés pour ce qui est d'occuper des emplois temporaires ou plusieurs emplois à la fois pour gagner leur vie. Toutefois, les documents officiels au Canada et en Europe omettent complètement de tracer le portrait des méthodes de travail et des situations d'emploi extrêmement variées et singulières des créateurs.

Bien qu'il n'y ait pas eu d'études approfondies sur la structure sociologique de la main-d'œuvre créative au Canada depuis 1993 (où ailleurs, à ce que nous sachions), il est clair qu'il y a des différences marquées dans le statut, la formation, les titres de compétence et le degré d'« autonomie autorisée » ou d'indépendance professionnelle qu'obtiennent différentes catégories de travailleurs canadiens de la culture – des obstacles qui surviennent au moment même où l'on dénote une plus grande « fluidité » dans les chevauchements et la mobilité d'emploi. De tels paradoxes sont indicatifs de problèmes dans la stratégie existante de redressement de la main-d'œuvre créative, qui exigeront une nouvelle approche à la conception de mesures d'action appropriées pour favoriser une croissance économique durable et contribuer au bien-être.

L'important virage des formes plus traditionnelles de travail à des formes plus officieuses dans le domaine des arts du spectacle à titre de signe précurseur pour d'autres secteurs de l'économie créative se fait sentir partout dans le monde, y compris en Chine et dans la Fédération de Russie (BIT, 2004). Le Bureau international du Travail soutient que cet important virage dans la composition du secteur incite les travailleurs à accepter des contrats à des conditions inférieures et moins favorables que dans le passé. Il serait urgent de procéder à une étude approfondie du travail dans le secteur culturel afin de déterminer quels sont ces facteurs et quels sont ceux qui peuvent restreindre l'accès aux moyens d'expression créative.

Pour terminer, une étude de base préliminaire des organisations à but non lucratif des arts et de la culture et des entreprises créatives révèle que celles-ci n'ont pas, ou pas toujours, la capacité de procéder à un contrôle intensif des politiques ou à une analyse indépendante des politiques publiques, et elles ne sont donc pas susceptibles de prendre part activement à une discussion empirique sur l'économie culturelle. Par ailleurs, leur taille et leur manque de ressources de soutien de base limitent plus souvent qu'autrement leur capacité d'innover en ce qui concerne les politiques qui visent à régler les difficultés auxquelles font face leurs membres. Peu d'entre elles peuvent offrir une pension ou d'autres services, par exemple, pour les plus éphémères des travailleurs de la culture. Parmi les nombreux autres obstacles relatifs à l'offre et à la demande auxquels sont confrontés les entrepreneurs qui démarrent leurs propres entreprises de création partout dans le monde, le principal échec semble se trouver au niveau de l'accès à du capital de risque adéquat ou à du financement aux toutes premières étapes de la création.

Introduction

La première partie de la présente étude a confirmé qu'il y avait une préoccupation grandissante concernant l'économie créative dans plusieurs pays du monde qui ont de la difficulté à s'adapter à la mondialisation, et qu'il fallait établir un cadre d'écologie culturelle plus vaste. Nous tournerons maintenant notre attention sur la répartition du groupe de base des travailleurs culturels selon les principes du modèle des cercles concentriques de David Throsby.

Tracer le portrait de la main-d'œuvre culturelle au Canada

La responsabilité pour la main-d'œuvre réside au niveau provincial au Canada, mais elle est partagée. Depuis 1995, le Conseil des ressources humaines du secteur culturel (CRHSC) (appuyé par Développement des ressources humaines Canada [DRHC]) s'est employé à surveiller et à renforcer la main-d'œuvre culturelle et a dirigé la plupart des exercices visant à tracer le portrait de la main-

d'œuvre créative ou offert des conseils à cet effet¹¹. Malgré les efforts qui ont été faits depuis plus de 15 ans, il n'y a toujours pas eu de normalisation dans l'évaluation des emplois culturels canadiens non traditionnels¹². Dans une publication récente de son enquête sur la population active, Statistique Canada estime que le secteur culturel officiel (dont la définition, inexplicablement, comprend les renseignements et les loisirs) comprendrait 768 000 emplois selon la nature du travail, affichant un léger déclin mensuel (-26 000 emplois)¹³. À titre de comparaison, les données tirées du recensement plus complet de 2001 suggère qu'il y a plutôt 516 000 emplois (ou 3,1 p. 100 du total) pour la culture à elle seule (CRHSC, *La population active du secteur culturel canadien*, 2004¹⁴). L'incidence du noyau interne des disciplines du son, de la forme, de l'écriture et du mouvement est tout juste en dessous de 1 p. 100 ou environ 130 000.

En général, les tout premiers exercices visant à tracer le portrait du secteur de la création au Canada ont recouru à des définitions plus limitées du domaine et ont relevé des taux négligeables de croissance à la fin des années 1990, comparativement au R.-U., et contribuent donc peu à l'établissement d'un programme d'action pour le développement de l'industrie créative. Après un départ d'abord rapide pour déterminer la nécessité de restructurer les statistiques culturelles dans une enquête visant plus particulièrement la main-d'œuvre culturelle en 1994-1995 (Provonost, 2002), les mesures statistiques canadiennes ont pris du retard par rapport à d'autres pays en ce qui concerne la pertinence, la fiabilité et la présentation en temps opportun des rapports sur la main-d'œuvre culturelle. Une bonne partie des données sont périmées depuis plus de cinq ans. Le secteur de la culture est vaste et complexe. Les experts s'entendent pour dire qu'il y a un manque de documentation sur le secteur et que ce dernier est sous-représenté dans les statistiques officielles canadiennes et les études sur le marché du travail, dont un bon nombre sont fondées sur des théories économiques datant des années 1960, ce qui rend l'élaboration d'une stratégie pour ce secteur, bien qu'importante, difficile (CRHSC, 2004, *Miser sur le succès*).

En nous basant sur les statistiques partielles qui définissent le marché du travail de création en Europe et au Canada, nous pouvons constater qu'il y a une contradiction entre la structure du marché du travail et les approches existantes en matière de politique. Deux documents présentant des statistiques officielles sont indicatifs : *The economy of culture in Europe* (2006) et *Contribution*

¹¹ Le CRHSC prépare et offre des programmes de stages, des outils de perfectionnement professionnel, de même que Travail en culture, un réseau de recrutement en ligne.

¹² La Conférence canadienne des arts, le Conseil des arts du Canada et Statistique Canada ont collaboré à une définition de fond de quelque 45 professions, bien que plus de 90 sont utilisées dans plusieurs autres pays. Voir l'exposé de méthodologie à

http://www.culturalhrc.ca/research/G738_CHRC_AnnexA_intro_E.pdf. Non seulement la saison au cours de laquelle le recensement est effectué (une période d'activité moins intense pour les arts) supprimera les estimations, mais l'attention portée à l'emploi exclut le plus souvent les emplois à temps partiel multiples.

¹³ <http://www.statcan.ca/Daily/English/080208/d080208a.htm>.

¹⁴ http://www.culturalhrc.ca/research/G738_CHRC_AnnexA_intro_E.pdf.

économique de la culture au Canada (2004). Premièrement, en ce qui concerne les types d'emplois, le *travail indépendant* dans le secteur culturel est beaucoup plus élevé que pour l'ensemble des autres secteurs de l'économie (29 p. 100 vs 14 p. 100 en Europe, et 25 p. 100 vs 16 p. 100 au Canada). Il affiche également une croissance plus rapide. Toutefois, la plupart des instruments de politique existants ou émergents pour l'économie créative présument évidemment que les artistes et les créateurs qui ont des emplois réguliers (avec les avantages sociaux correspondants) sont la norme, puisqu'ils ne contiennent aucun règlement particulier sur les créateurs qui travaillent à leur propre compte. Des 38 pays de l'Europe de l'Est et de l'Ouest, en plus du Canada et de la Russie, la majorité (22) ne disposent pas d'un régime de sécurité sociale global pour les artistes qui travaillent à leur propre compte (parmi ces pays, on compte le R.-U., l'Italie, la Norvège, la Suède et le Portugal) (www.culturalpolicies.net).

Les taux élevés de travailleurs à leur propre compte ne sont pas la seule anomalie attribuable à la main-d'œuvre créative en comparaison aux autres secteurs économiques. Comme le démontrent les statistiques de l'UE et du Canada, bien qu'ils soient mieux instruits que le reste de la population active, les créateurs sont moins bien rémunérés que d'autres professionnels titulaires de diplômes universitaires. Par exemple, 47 p. 100 des créateurs en Europe ont fait des études postsecondaires comparativement à seulement 26 p. 100 de l'ensemble de la main-d'œuvre (*The economy of culture in Europe*, 2006, p. 88). Ils occupent aussi plus souvent des emplois à temps partiel (voir le tableau 2). La précarité et l'insécurité qui caractérisent la vie au travail des créateurs sont décrites avec plus de justesse dans le document de l'UE parce qu'il tient compte explicitement des situations d'emploi temporaire et trace un portrait du phénomène des personnes qui occupent plusieurs emplois à la fois. En comparant ces statistiques avec celles de la population active européenne dans son ensemble, ce document illustre que les créateurs affichent des taux excessivement plus élevés pour ce qui est d'occuper des emplois temporaires et plusieurs emplois à la fois pour gagner leur vie. Par contre, les deux documents officiels omettent complètement de tracer le portrait des méthodes de travail et des situations d'emploi extrêmement variées et singulières des créateurs.

Par ailleurs, comme l'illustre le tableau 2, le mythe de l'artiste du secteur public/soutenu est mort au Canada, comme le présentent les statistiques officielles. La plupart des travailleurs culturels travaillent dans le secteur privé, et, selon toute vraisemblance, seulement 5 p. 100 travaillent dans le secteur public (bien que depuis que Statistique Canada compte aussi un musicien qui subvient à ses besoins en enseignant dans l'autre secteur, l'important rôle des institutions d'enseignement postsecondaire pour soutenir les travailleurs culturels est supprimé). Cependant, les économistes se consacrant à l'industrie/aux grappes d'entreprises créatives s'intéressent de plus en plus à la contribution de la formation, des écoles d'art et des laboratoires culturels. La conclusion la plus nette qu'on peut tirer de ce portrait est que le travail professionnel autonome est le soutien principal du domaine culturel du Canada, où les artistes, danseurs et

autres travailleurs sont trois fois plus susceptibles de travailler à leur propre compte. L'incidence est plus élevée pour certaines professions de création : les peintres et les artistes en arts visuels, par exemple, travaillent majoritairement à leur propre compte (plus de 67 p. 100). L'emploi à temps plein peut être plus difficile à obtenir ou le sous-emploi stratégique un moindre mal pour satisfaire sa passion.

Tableau 2 : Caractéristiques des travailleurs culturels au Canada (pourcentages du total de la main-d'œuvre)

Travailleurs culturels à temps plein (moyenne 1996-2002)	78 par opposition à 81 non culturels
Travailleurs culturels sans emploi (moyenne)	6 par opposition à 8 non culturels
Travailleurs culturels en emploi dans le secteur privé (moyenne)	71 par opposition à 65
Travailleurs culturels en emploi dans le secteur public (moyenne)	5 par opposition à 19
Travailleurs culturels à leur propre compte (moyenne)	25 par opposition à 16

Source : *La culture en perspective : Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle* (2004). Selon 48 professions classées dans la catégorie du travail culturel dans le cadre de l'enquête sur la population active¹⁵.

Portrait des revenus

En somme, on ne peut pas nécessairement convertir un haut niveau de compétence, d'instruction, de polyvalence et de souplesse en rétribution économique, comme en fait foi l'innovation dans les arts, les sciences et la technologie. Les travailleurs culturels du Canada affichent des revenus d'emploi inférieurs à ceux d'autres secteurs (qui étaient d'environ 30 000 \$ en 2000) et ces revenus ont augmenté moins rapidement (1995-2000). Toutefois, la croissance relative du revenu a été plus élevée pour un noyau de base de producteurs culturels par rapport à celui des professions de soutien, ce qui est principalement attribuable aux peintres et à d'autres artistes en arts visuels qui

¹⁵ Malgré la grande taille de l'échantillon (plus de 50 000 ménages), la fiabilité des estimations sur les professions culturelles dans l'enquête sur la population active est limitée, tout comme la répartition des professions, et les chiffres, bien entendu, diffèrent des estimations du recensement. Plusieurs ne citent pas les données tirées de l'enquête sur la population active pour cette raison (Terry Cheney, http://www.culturalhrc.ca/research/CHRC_Cultural_Sector_Fast_Stats_2004-en.pdf).

L'enquête sur la population active du secteur culturel n'a été réalisée qu'une seule fois et ciblait un groupe d'environ 150 000 personnes qui occupaient des professions culturelles créatives (artistes en arts visuels, acteurs, musiciens, etc.) afin d'examiner leurs conditions de travail, leur niveau d'instruction et de formation, leur revenu et leurs finances. La taille de l'échantillon était d'un peu plus de 5000 personnes. Plus complète que la plupart des recensements ou des études sur la population active, cette enquête n'a toutefois pas été reprise ni améliorée depuis.

étaient les plus loin derrière, et qui le sont encore. Il n’y avait pas de professions du secteur culturel dans le premier quartile de soutiens économiques canadiens en 1995 ni en 2000. Il n’y a pas non plus d’études sur l’incidence des artistes gagnant un revenu inférieur au seuil de faible revenu. Toutefois, les renseignements sur le salaire médian remettent en question l’image du travailleur sous-payé, surtout à Ottawa-Hull et à Toronto, et dans plusieurs sous-disciplines. Les données émergentes suggèrent que le mythe de l’artiste qui « crève de faim » dans son atelier doit également être remis en question au Canada – le portrait est beaucoup plus stratifié et complexe qu’on le suppose.

Les professions du secteur culturel les mieux rémunérées sont celles d’architecte, de producteur, de directeur et de chorégraphe. Les créateurs dans les domaines des arts de la scène et des arts visuels, comme les danseurs, les artisans, les musiciens, les chanteurs, les peintres, les sculpteurs et d’autres artistes en arts visuels, affichaient des revenus qui étaient bien inférieurs à la moyenne pour la main-d’œuvre culturelle (2004). Lorsque combiné, le revenu médian des travailleurs culturels (31 149 \$) est près de la moyenne canadienne (32 123 \$).

Tableau 3 : Comparaison des revenus des travailleurs culturels au Canada (2000)

Revenu moyen dans le secteur de la culture	31 149 \$ par opposition à la moyenne de 32 123 \$
Revenu moyen d’un travailleur à temps plein du secteur de la culture	40 060 \$ par opposition à la moyenne de 43 298 \$
Revenu moyen d’un travailleur à temps partiel du secteur de la culture	19 506 \$ par opposition à la moyenne de 19 067 \$

<i>Revenus du principal secteur culturel (global)</i>	
Production créative et artistique	28 786 \$
Collection et protection du patrimoine	34 639 \$
Gestion	49 370 \$
Professions techniques et d’exploitation	30 047 \$
Soutien à la fabrication	29 970 \$

Source : *La culture en perspective : Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle* (2004), Vol. 15, n° 2, Tableau 1.

Fait à noter, l’équilibre des sexes est plus représentatif dans les professions culturelles. Bien que les femmes qui travaillent dans le secteur soient encore moins nombreuses que les hommes, l’écart est moins important. Des données sur les minorités visibles ou la répartition par origine ethnoculturelle ne sont pas disponibles.

Malheureusement, il est impossible de trouver des niveaux comparés de satisfaction du revenu au Canada, ou comparés avec l'Europe, dans les données existantes. Toutefois, les données estimatives tirées d'enquêtes qualitatives datant d'il y a plus d'une décennie suggèrent que le soutien plus considérable du secteur public au Canada – où les artistes travaillent dans des écoles d'art ou pour des institutions publiques – rend les différences de revenu avec la main-d'œuvre générale plus petites que celles d'autres pays, comme les États-Unis.

De toute évidence, les effets d'agrégation diffèrent. Montréal affiche un retard sur d'autres villes en ce qui concerne les emplois du secteur de la culture, selon une nouvelle étude publiée au cours de l'été 2007 par Statistique Canada. Sur une période de 20 ans, une grande croissance a été constatée dans l'Ouest, et, par conséquent, Montréal a chuté dans le classement. Vancouver est en tête de liste avec la plus grande part culturelle de la main-d'œuvre. Toronto est deuxième, suivie de Victoria puis de Montréal¹⁶.

Les variations marquées sont donc choses communes au Canada, et les données sur la localisation des travailleurs de la culture confirment l'existence d'effets d'agrégation prononcés. L'incidence des emplois du secteur culturel dans les zones rurales est plus faible, dans l'ensemble, que celle d'autres secteurs, et ces emplois sont plus susceptibles d'être des emplois à temps partiel. Par contre, cette incidence croît plus rapidement que dans d'autres secteurs, probablement en raison des déplacements, du coût de la vie et d'autres facteurs attribuables aux zones urbaines. Les travailleurs du domaine du patrimoine et des arts visuels sont beaucoup plus susceptibles de graviter autour des zones rurales au Canada. En général, les trois plus grandes villes du Canada – Toronto, Montréal et Vancouver – sont en tête pour le nombre de travailleurs culturels, avec 64 p. 100, ce qui est beaucoup plus élevé que ce que les grappes d'autres travailleurs semblent suggérer. Les taux d'inscription à des universités, à des collèges et à des écoles de métiers pour des professions de création sont également bien plus élevés.

Les heures de travail n'ont pas été mesurées dans la catégorie des travailleurs à temps plein. Les industries créatives sont reconnues pour leurs longues heures de travail, qui ne sont toutefois pas réglementées pour la plupart des professions culturelles. Comme il a été mentionné plus haut, on ne dispose pas non plus de seuils de pauvreté ou de faible revenu pour les travailleurs culturels, ce qui est important pour les populations sous-représentées comme les Autochtones ou d'autres groupes de minorités visibles. Dans le cadre de son enquête de 2002 sur le secteur culturel, le Conseil des ressources humaines du secteur culturel a indiqué ce qui suit dans son rapport intitulé *Facing the Future* :

¹⁶ Statistique Canada (2004). « Régions métropolitaines de recensement constituant des grappes culturelles » dans *Tendances et conditions dans les régions métropolitaines de recensement*, 89-613-MWF.

« Les créateurs, artistes du spectacle et travailleurs culturels dans tous les sous-secteurs et disciplines doivent faire face à l'insécurité et à l'instabilité dans leurs emplois et leur travail indépendant ou à contrat. Le problème se manifeste de différentes façons : le déclin des emplois à temps plein et permanents disponibles, la nature transitoire du travail et de l'embauche, le besoin de trouver et de conjuguer plusieurs emplois pour gagner sa vie raisonnablement, les obstacles qui s'opposent systématiquement aux travailleurs autonomes, l'absence d'un filet de sécurité sociale et une rémunération on ne peut plus inadéquate. Pour les personnes qui travaillent dans le secteur culturel – que ce soit à contrat ou à temps plein, dans les secteurs à but lucratif ou non lucratif – les conditions de travail semblent très difficiles et sont caractérisées, en majeure partie, par :

- une rémunération au seuil de la pauvreté¹⁷;
- des charges de travail excessivement élevées;
- un manque d'emplois à temps plein;
- la surcharge de travail;
- des attentes très élevées en matière de rendement malgré une formation et un soutien insuffisants;
- la nécessité d'adopter un mode de fonctionnement multitâche, menant à du travail de piètre qualité et à la gestion de crises;
- le manque de possibilités d'avancement;
- le manque de sécurité et d'avantages sociaux;
- la dépréciation par les conseils, les employeurs, le gouvernement et le grand public. » (traduction libre)

Cette étude a confirmé que les créateurs et les travailleurs culturels désavantagés, marginalisés ou isolés au Canada comprennent :

1. ceux qui vivent dans des collectivités culturelles autochtones et minoritaires;
2. ceux qui font partie de minorités linguistiques, qui comprennent les francophones hors Québec;
3. ceux qui vivent dans des régions isolées (rurales, nordiques);
4. ceux qui travaillent pour de petites organisations et entreprises;
5. les jeunes.

Ce sondage des techniques pour tracer le portrait du secteur du travail culturel montre qu'il y a de graves problèmes de catégorisation, en raison du manque de clarté sur les pratiques. Phyllida Shaw, dans sa méta-analyse de la recherche sur la vie au travail des artistes menée pour la Fédération internationale de conseils des arts et d'agences culturelles (FICAAC) (2004) souligne que le temps, le revenu et l'adhésion devraient être les principaux critères de

¹⁷ Tiré d'entrevues qualitatives.

délimitation. De toute évidence, les catégories de main-d'œuvre canadienne ne traduisent pas la complexité de la vie au travail des artistes. Par exemple, le travail de l'économiste David Throsby sur la répartition des professions en Australie fait état de plus de 130 catégories. De plus, le conseil australien souligne que le sondage de la main-d'œuvre australienne élimine invariablement près des deux tiers de la main-d'œuvre créative. De façon générale, les pays estiment que l'information obtenue d'organisations de professionnels volontaires qui consultent leurs propres membres est plus pertinente et plus fiable. Ruth Towse et Summerton (Shaw, 2004) soutiennent que la décision d'occuper plus d'un emploi à la fois est un choix plutôt qu'un compromis pour plusieurs artistes, en raison d'une pluridisciplinarité sous-jacente dans la façon de penser et la pratique. Peu d'études ont suivi le marché du travail culturel pour une aussi longue période qu'en Australie avec le travail de David Throsby, et peu ont abordé les questions sous-jacentes du choix et du temps passé dans différentes professions artistiques ou autres pour comprendre le cycle de vie artistique.

Même s'il n'y a pas eu d'études sur la structure sociologique de la main-d'œuvre créative du Canada, il est clair qu'il y a d'importantes différences en matière de statut, de formation, de titres de compétence et de degré d'« autonomie autorisée » ou d'indépendance professionnelle – des obstacles qui surviennent malgré une plus grande « fluidité » dans les chevauchements et la mobilité d'emploi. De tels paradoxes sont indicatifs de problèmes dans la stratégie existante de redressement de la main-d'œuvre créative. L'important virage des formes plus traditionnelles de travail à des formes plus officieuses dans le domaine des arts du spectacle se fait sentir partout dans le monde, y compris en Chine et dans la Fédération de Russie (BIT, 2004). Le BIT soutient que cet important virage dans la composition du secteur incite les travailleurs à accepter des contrats à des conditions inférieures et moins favorables que dans le passé. Il serait urgent de procéder à une étude approfondie du travail dans le secteur culturel afin de déterminer quels sont ces facteurs et quels sont ceux qui peuvent restreindre l'accès aux moyens d'expression créative. Comme il a été mentionné auparavant, le Canada n'a pas procédé à une étude approfondie du secteur du travail culturel depuis 1993, et depuis ce temps il y a eu un changement en profondeur dans les normes méthodologiques.

Organisation collective de la main-d'œuvre culturelle au Canada

Dans un même ordre d'idées, aucune donnée n'existe sur le niveau de syndicalisation ou d'adhésion à des associations professionnelles au Canada. Cependant, de hauts niveaux d'instruction comparativement aux autres travailleurs laissent entrevoir soit une tendance pour le travail autonome, soit un mouvement volontaire vers les associations professionnelles ou les groupes d'affinités d'intérêts, qui peuvent ou non disposer de politiques officielles. De toute évidence, certains syndicats n'ont pas été aussi accommodants relativement à cette tendance dans une économie du savoir qui s'éloigne des

formes hiérarchiques d'apprentissage et de pratique intégrées dans l'organisation en faveur d'un style intellectuel axé sur la spéculation, la projection, l'expression et l'innovation (Christopherson, 2004). La reconnaissance et l'agrément de nouvelles compétences posent de plus en plus de problèmes aux personnes qui négocient elles-mêmes avec des clients. D'autres études de ce secteur indiquent que des réseaux « denses » d'associations se sont formés, de même que de plus en plus de liens internationaux. Les cheminements de carrière incertains et le besoin d'investir continuellement dans l'acquisition de nouvelles compétences ont intensifié la demande pour la formation de ces nouvelles organisations. Toutefois, les preuves avancées par des économistes comme Richard Caves (*Creative Industries*, 2000) continuent de faire état du facteur de réduction qu'offrent de telles formations de travail, qui ne sont ni des syndicats ni des guildes : par exemple, des économies d'environ 30 à 35 p. 100 peuvent être réalisées sur les coûts de production d'un projet de film non syndiqué. La nouvelle coopération entre les différents secteurs syndiqués a une grande importance dans les négociations pour contrer l'« exode de la main-d'œuvre » (par exemple, dans l'industrie du film de la C.-B.). Il va sans dire que la récente grève de la guilde de scénaristes aux É.-U., combinée aux grèves tournantes des créateurs en France en 2003-2004 ou à l'ITV en 2004 au R.-U., laisse entendre que les mesures de grève sont le signe de conflits croissants à l'égard du redressement de l'économie du secteur de la création.

La main-d'œuvre créative temporaire au Canada

Des amateurs et des bénévoles, désignés pour les besoins du présent rapport sous le nom de main-d'œuvre créative « temporaire », laquelle est considérée comme faisant partie de l'économie sociale, alimentent et renforcent le bassin de créateurs. Au Canada, un taux de participation bénévole de 3 p. 100 de tous les Canadiens dans le secteur des arts et de la culture a été relevé (le plaçant au 7^e rang par rapport à des activités comparables)¹⁸. En moyenne, les bénévoles dans les domaines des arts, du patrimoine et de la culture donnent davantage de leur temps : 120 heures par année (ou 4^e par rapport à d'autres secteurs comme la santé en général). Le total escompté en fait de main-d'œuvre culturelle bénévole est d'environ 782 790 travailleurs. En bref, pour tout emploi « déclaré » à temps plein ou partiel de l'économie culturelle, il y en a un « non déclaré »¹⁹. Depuis 2000, le Conseil des ressources humaines du secteur culturel a relevé un bassin de bénévoles qui ne cesse de décroître (*Face of the Future*, 2002, Cheney, 2004)²⁰. Bien entendu, les projections sur la façon de monétiser cette

¹⁸ Voir l'Enquête canadienne de 2004 sur le don, le bénévolat et la participation (ECDBP).

¹⁹ http://dsp-psd.pwgsc.gc.ca/collection_2007/statcan/13-015-X/13-015-XIE/2007000.pdf.

²⁰ La meilleure source est la 4^e édition du Compte satellite des institutions sans but lucratif et du bénévolat de Statistique Canada (1997-2004). Voir http://dsp-psd.pwgsc.gc.ca/collection_2007/statcan/13-015-X/13-015-XIE2007000.pdf. Il s'agit d'un des plus longs suivis jamais effectués par une nation, selon les normes de l'ONU. Il doit son existence à l'Initiative du secteur bénévole lancée durant la période Chrétien.

contribution diffèrent grandement. Le Compte satellite publié par Statistique Canada évalue l'ensemble du travail bénévole à 14 milliards de dollars ou 1,4 p. 100 du PIB (n° au catalogue : 13-015-XIF, 29). La culture et les loisirs ont utilisé le plus grand nombre de bénévoles en 2000, ce qui représente une valeur estimative de 3,6 milliards de dollars en coûts de main-d'œuvre de remplacement – plus du double de l'estimation normale du PIB culturel – et 64 p. 100 de sa valeur totale en services de main-d'œuvre (idem), le *taux le plus élevé* de tout secteur à but non lucratif de base. Si l'on inclut les travailleurs bénévoles temporaires, le secteur culturel contribue plus de 6 milliards de dollars au PIB – ce qui est beaucoup plus élevé que ce que suggèrent les données traditionnelles.

Contexte organisationnel du secteur de l'entreprise créative et culturelle à but non lucratif²¹

Il est généralement reconnu qu'une des principales caractéristiques de l'économie créative est qu'elle compte un grand nombre d'organisations à but non lucratif, dont la plupart sont de petite taille selon les normes du secteur de l'entreprise. Les chercheurs canadiens sur la gouvernance ont été parmi les premiers à adopter la proposition selon laquelle un important facteur qui dicte comment les pays réagiront aux processus de mondialisation réside dans la nature des relations avec les acteurs de la société civile (Gattinger, 2005). Il est important d'explorer, en fonction du contexte, comment la société civile en soi est conceptualisée, façonnée et mobilisée au Canada. Dans un récent examen du système de politiques et de la société civile du Canada, Susan Phillips définit un concept global et intégré du secteur bénévole et à but non lucratif au Canada comme un regroupement d'organisations qui :

« existent au bénéfice du public, sont autonomes, ne distribuent aucun profit à leurs membres et dépendent dans une large mesure de bénévoles. Personne n'est tenu d'appartenir à ces organismes n'y de prendre part à leurs activités, et ils sont indépendants et distincts, sur le plan institutionnel, des structures officielles du gouvernement et du secteur privé. Bien que plusieurs organismes du secteur bénévole comptent sur des employés salariés pour accomplir leur travail, tous dépendent de bénévoles, et en comptent, à tout le moins, au sein de leurs conseils d'administration. » (Phillips, 2007) (traduction libre)

Une bonne partie du champ d'application de la société civile est créée par le gouvernement. Bien que le secteur bénévole, dans son ensemble, apparaisse

²¹ Catherine Murray, 2006, *Diversité culturelle et société civile au Canada*, un document d'information préparé dans le cadre d'une consultation nord-américaine pour le 2^e rapport de l'UNESCO sur la diversité culturelle mondiale.

vaste, il est généralement reconnu dans les cercles des politiques que le Canada dispose d'une infrastructure relativement *sous-développée* en matière de société civile, qui résulte principalement de la valeur particulièrement peu élevée que les responsables de l'élaboration de politiques, et une partie du secteur bénévole, accordent aux organisations de l'infrastructure (Phillips, 2005). En effet, le Canada est l'un des rares pays démocratiques où les principales organisations de l'infrastructure qui représentent des intérêts intersectoriels reçoivent très peu de financement de base de la part du gouvernement ou de fondations.

L'évaluation du niveau de développement institutionnel dans le secteur de la société civile à but non lucratif ou bénévole dans le monde pose d'importants problèmes pour les analystes²². Il y a eu peu d'études sur les organisations à but non lucratif (OBNL) et les organisations de la société civile (OSC), et encore moins sur les OBNL du secteur culturel. Récemment, l'organisation à but non lucratif Americans for the Arts a mené une enquête unique en son genre sur la contribution que les institutions à but non lucratif des arts et de la culture apportent à l'économie : l'apport de 29,6 milliards de dollars US en recettes fiscales pour l'Amérique, la création de 3,1 millions d'emplois équivalents temps plein (*The economic impact of nonprofit arts and culture organizations and their audiences*, 2007)²³.

Par suite de la publication du Compte satellite des institutions sans but lucratif et du bénévolat de Statistique Canada en 2007, peu à peu, l'importance de la contribution des OBNL gagne en reconnaissance. Les OBNL – universités, collèges et hôpitaux non compris – contribuent au PIB du Canada près de 30 milliards de dollars, dont 11 p. 100 (ou un peu plus de 3 milliards de dollars) est généré par le secteur de la culture et des loisirs. Cette part est restée stable depuis 1997, ne montrant qu'un léger ralentissement.

²² La International Classification of Nonprofit Organizations (ICNPO), élaborée dans le cadre du John Hopkins Comparative Nonprofit Sector Project, est très utilisée. Elle comprend les catégories suivantes : **Médias et communications**. Production et diffusion d'information et de communications; comprend les stations de radio et de télévision; l'édition de livres, de revues, de journaux et de bulletins d'information; la production cinématographique; les bibliothèques. **Arts visuels, architecture, céramique**. Production, diffusion et exposition d'œuvres d'art visuel et d'architecture; comprend la sculpture, les sociétés photographiques, la peinture, le dessin, les centres de design et les associations architecturales. **Arts d'interprétation**. Centres, compagnies et associations d'arts d'interprétation; comprend les compagnies de théâtre, de danse, de ballet, d'opéra, les orchestres, les chorales et les ensembles musicaux. **Sociétés historiques, littéraires et humanistes**. Promotion et appréciation des lettres et des sciences humaines, préservation des artefacts historiques et culturels et commémoration des événements historiques; comprend les sociétés historiques, de poésie et littéraires, les associations linguistiques, les sociétés de promotion de la lecture, les monuments aux morts de même que les fonds et associations commémoratifs. **Musées**. Musées généraux et spécialisés des domaines de l'art, de l'histoire, des sciences, de la technologie et de la culture. **Zoos et aquariums**. Comprend les zoos et les aquariums.

²³ Aucun renseignement sur le PIB n'a été fourni dans l'étude parce que la contribution n'est, de toute évidence, pas considérée comme une contribution normale au PIB.

L'étude comparative de référence de ce secteur provient d'une autre source à Statistique Canada²⁴. Pour commencer, le (grand) noyau central d'organisations qui représentent le secteur à but non lucratif et bénévole du Canada – considéré comme le deuxième en importance au monde – est composé de plus de 160 000 organisations, dont environ une sur deux est enregistrée à titre d'œuvre de bienfaisance auprès de l'Agence du revenu du Canada (ARC). Ce statut leur permet de présenter des reçus de paiement d'impôt pour des dons, et c'est pourquoi elles sont assujetties à la réglementation fédérale selon laquelle pas plus de 10 p. 100 de leurs activités peuvent être consacrées à la défense de politiques. Ces organisations œuvrent dans une vaste gamme de secteurs liés aux politiques, dont 9 p. 100 ou 13 000 organisations dans le secteur des arts et de la culture, ce qui représente un nombre considérablement plus élevé que dans les secteurs de l'éducation et de la santé, mais moins élevé que dans le secteur des services sociaux et encore moins que dans le secteur des sports. Toutefois, il y a une division marquée dans les OBNL des arts et de la culture entre les rares organisations de très grande taille et une multitude d'organisations de très petite taille. Cette étude nous permet également de jeter un coup d'œil sur les activités de ces organisations.

Comparativement à d'autres secteurs de la société civile, les activités de la majorité des organisations des arts et de la culture (55 p. 100) sont consacrées à des milieux locaux, soit 22 p. 100 au niveau régional, 9 p. 100 au niveau provincial, 3 p. 100 au niveau national et les 8 p. 100 restants au niveau international : par exemple, l'incidence des organisations avec une orientation internationale se situe au deuxième rang, derrière le secteur postsecondaire. Les organisations des arts et de la culture sont plus susceptibles que d'autres de signaler des problèmes liés à des questions financières, à leur capacité d'engager des bénévoles, à la difficulté à se préparer pour l'avenir et au manque de capacités internes. Il ne nous est pas possible d'obtenir une description détaillée de la production d'organisations des arts et de la culture représentant des producteurs, des syndicats ou des distributeurs indépendants, ni d'autres étapes du cycle de production de la création. Il ne nous est pas possible non plus de déterminer combien d'entre elles sont multidisciplinaires et combien sont des coalitions, ou quelles ressources elles peuvent offrir ou à quoi elles peuvent servir. Par ailleurs, un bon nombre d'organisations hybrides présentent des caractéristiques comparables à celles d'organismes des secteurs public, privé et bénévole. Par exemple, des entités d'affaires ou ouvrières se réunissent souvent au sein d'associations ayant un statut d'organisme à but non lucratif.

Alors que les recettes globales pour toutes les OBNL en 2003 se chiffrent à 3,427 milliards de dollars, les recettes des organisations des arts ne représentent que 3 p. 100 de celles-ci. La moyenne par organisation est de 248 000 \$ comparativement à 1,2 million \$ pour les organisations à but lucratif ou professionnelles. Un cinquième ou 21 p. 100 du total des OBNL ont moins de 10

²⁴ Statistique Canada (2004), *Force vitale de la collectivité : faits saillants de l'Enquête nationale des organismes à but non lucratif et bénévoles*, n° au catalogue : 61-533-XIF.

ans, suggérant un taux de croissance pour les entreprises culturelles à but non lucratif qui se situe au deuxième rang après l'environnement.

Il est difficile d'obtenir un compte complet du nombre d'entreprises créatives. Par exemple, le rapport du CRHSC intitulé *Cultural Sector Fast Stats* (Cheney, 2004) a relevé 625 organisations des arts d'interprétation au Canada. En général, le secteur du patrimoine possède le nombre le plus élevé d'entreprises créatives (2300) et l'une des meilleures infrastructures pour l'organisation, la formation et la reconnaissance professionnelles. Toutefois, seulement 15 p. 100 de son effectif de 70 000 travailleurs est employé à temps plein, ce qui représente d'énormes coûts de transaction en vue de coordonner une main-d'œuvre bénévole avec un roulement élevé.

Qualitativement, on en connaît encore moins sur ces organisations et leurs politiques en matière de ressources humaines, l'affectation interne de leurs ressources ou leurs politiques relativement à la recherche et au développement. La seule exception est le secteur des nouveaux médias qui a soulevé l'intérêt pour l'étude des grappes d'innovation au Canada (Gertler, 2005). Dans son rapport de 2002 intitulé *Face to the Future*, le CRHSC a relevé les questions suivantes dans le cadre d'un sondage qualitatif mené auprès de plus de 180 gestionnaires, propriétaires et professionnels du secteur de base de la création :

1. Une culture de ressources humaines faible;
2. Un manque de conscience des changements structurels dans l'économie;
3. Position dans la profession;
4. Recrutement et maintien en poste;
5. Possibilités de formation;
6. Demande pour des nouvelles compétences.

Le secteur partage également la plupart des préoccupations de l'économie concernant les éléments suivants :

- Le vieillissement de la population active et surtout une tendance à s'éloigner des professions culturelles chez les jeunes;
- Un marché vieillissant et un assouplissement des cycles de participation bénévole;
- Une population de plus en plus hétérogène et des taux inférieurs de minorités visibles occupant des professions culturelles;
- La présence des marchés mondiaux;
- Une concurrence mondiale;
- Impacts considérables de la technologie numérique.

Par conséquent, comment ces entreprises doivent-elles répondre avec des services pour aider leurs membres à relever ces défis? Plusieurs disciplines traditionnelles, et surtout celles enregistrées à des fins de bienfaisance,

démarrent avec la mission première d'offrir des services. Toutefois, on comprend moins bien *comment* plusieurs d'entre elles fournissent ces services (et quels types de services) à leurs membres (p. ex. la Guilde des réalisateurs qui offre un régime de pension à ses membres) ou des ressources comme un centre d'information (par exemple, un service offert par l'Alliance for Arts and Culture à Vancouver) ou des analyses de l'environnement ou des politiques (par exemple, le Réseau des villes créatives pour les planificateurs culturels municipaux)²⁵.

Selon les rapports anecdotiques, tout indique que la majorité de ces organisations ne peuvent offrir aucune forme d'avantages, ce qui comprend les pensions, au-dessus de ce que prévoient les conditions minimales prescrites pour les travailleurs qu'elles représentent. Pour l'acteur moyen au Québec, qui était en mesure de travailler pendant neuf semaines, il serait difficile d'être admissible à l'assurance-emploi offerte soit par l'État, soit par la guilde locale.

Une dernière dimension du développement organisationnel réside dans la capacité de gestion des politiques. Il pourrait y avoir plusieurs différents niveaux de participation en ce qui concerne les politiques : le contrôle, les services de nouvelles, le courtage d'information, la consultation, les recherches indépendantes et l'analyse des politiques. Un important facteur consiste à évaluer la capacité des entreprises créatives d'assurer le contrôle des politiques publiques, de participer à leur élaboration ou de les formuler. On ne dispose d'aucun résultat d'enquête sur le nombre de postes affectés à la coordination des politiques au sein des organisations culturelles. Le poste d'agent des relations gouvernementales ou d'analyste des politiques est habituellement soit greffé au rôle de directeur général (comme dans le cas de l'ACPFT), soit considéré comme une tâche résiduelle. Un récent sondage des organisations bénévoles canadiennes de la santé, dont certaines offrent les meilleures ressources et manifestent la plus grande conscience politique du secteur, atteste le nombre restreint de ressources humaines affectées aux politiques. Seulement 16 p. 100 des organisations provinciales et nationales de la santé comptaient du personnel rémunéré affecté à l'élaboration de politiques ou aux relations gouvernementales (Phillips, 2007). Leur incidence est probablement beaucoup moins élevée dans le secteur de la culture. Nous pouvons donc conclure qu'un bon nombre d'OBNL du secteur des arts et de la culture n'ont pas la capacité nécessaire pour participer à un contrôle intensif des politiques ou à des analyses indépendantes des politiques publiques et, par conséquent, il est peu probable qu'elles puissent jouer un rôle pertinent dans les discussions empiriques sur l'économie culturelle.

²⁵ La gamme des services offerts aux membres peut comprendre : les services comptables, les conférences téléphoniques et Internet, les produits de commerce en ligne, les outils de philanthropie électronique, les garanties d'assurance collective, les taux de crédit de commerçants, les tarifs en vrac pour les fournitures de bureau et le matériel promotionnel.

La nature de l'entreprise créative

La nouvelle préoccupation en ce qui concerne les politiques relatives à l'économie créative concerne plus particulièrement l'entreprise privée, et cette préoccupation a soulevé un intérêt croissant pour les sous-secteurs des politiques sur les entreprises qui démarrent, la répartition en grappes et l'innovation (*Quick Scan of National Policies for Creative Industry*, 2007). De plus en plus, les régimes de politiques portent une attention particulière à la capacité organisationnelle des entreprises créatives d'élaborer une typologie des services qu'elles doivent offrir (allant de l'inspiration et de l'influence au soutien et à l'orientation, à l'accès aux marchés et à l'apprentissage des pairs). Ces portefeuilles de services axés sur les « besoins » commencent par des sondages des micro-entreprises, la conception de services pour celles-ci et leur mise à contribution dans l'évaluation du concept. Les centres de services aux entreprises mis en place pour la nouvelle économie en général fournissent de plus en plus de conseils et d'information sur le démarrage d'une entreprise. Par exemple, le Centre des services aux entreprises Canada-Ontario offre un info-guide Arts et Artistes qui, comme dans le cas de la SODEC, est unique au Canada.

Le principal objectif de la majorité des pays en ce qui concerne les différents types de cadres d'orientation pour l'économie créative semble être de favoriser l'entrepreneuriat et le démarrage de nouvelles entreprises, et surtout de combler les lacunes entre l'invention et la création et le taux de la conversion des idées en biens tangibles et fixés. L'examen des politiques du Nord²⁶ présente le meilleur résumé de l'ensemble des obstacles structurels et culturels à la croissance qui comprennent des facteurs relatifs à l'offre et à la demande :

- Facteurs relatifs à l'offre : compétences sous-développées en matière d'entrepreneuriat et de gestion, connaissances insuffisantes des questions de la propriété intellectuelle (résultant en une confiance réduite), chaînes d'approvisionnement inadéquates (à l'intérieur et à l'extérieur des industries créatives) et un degré d'échec dans les finances et sur le marché des fonds d'investissement des entreprises créatives naissantes et de petite taille;
- Facteurs relatifs à la demande : marchés locaux de biens et de services de création sous-exploités, non des moindres pour l'ensemble des entreprises de l'économie en générale; et sous-développement des marchés d'exportation des industries créatives. De plus, la demande sur le marché du travail – pour vivre et travailler dans les industries créatives du Nord – est beaucoup moins élevée que dans les « capitales créatives mondiales », comme Londres et New York, ou les grandes régions créatives du monde comme la Californie.

²⁶ Voir *A Creative economy green paper for the Nordic Region* (2007).

Les solutions mises de l'avant tendent à comprendre des modèles d'accélération des activités, des investissements ciblés et des services de spécialistes en propriété intellectuelle, comme moyens essentiels à la croissance des entreprises créatives. L'accent est mis sur le renforcement de la structure de soutien existante, dont la majeure partie a une orientation locale, afin de mettre en place un paysage cohérent et branché de soutien pour toutes les régions économiques. Le Plan de politique pour la main-d'œuvre créative (voir l'annexe B) tiré du document vert sur l'économie créative pour le Nord est un exemple typique et élégant d'une telle approche.

Fait à noter, une attention fragmentée est portée aux politiques sur les ressources humaines de telles entreprises créatives en général sauf pour la presse commerciale. De nouveaux prix pour les « meilleurs employeurs » ou d'autres honneurs comparables ont fait leur entrée dans le lexique de l'entrepreneuriat, changeant ainsi la nature de la perception qu'ont les gens de la gestion des créateurs. Alors que la tendance à l'établissement d'équipes d'innovation interdisciplinaires au sein des entreprises semble accroître les possibilités de participation des artistes et d'autres membres des disciplines de base de l'innovation et de la conception aux activités d'affaire, cette étude a relevé peu de résultats en fait d'évaluation systématique des effets de la nature changeante du travail de création sur l'entreprise créative. Mais un intérêt accru se manifeste.

Pour terminer, une brève mais excellente analyse des politiques nationales produite par l'European Institute for Comparative Urban Research à l'Erasmus University Rotterdam, confirme la thèse du document vert pour le Nord (2007) selon laquelle le problème de plusieurs pays réside dans leur incapacité de s'assurer une plus grande réserve de capital de risque ou d'améliorer l'interface entre les institutions financières et l'investissement dans l'innovation préalablement à la mise en marché ou les premières étapes du développement économique.

Conclusion

Dans le présent document, nous avons établi que les outils statistiques pour tracer un portrait de la main-d'œuvre créative sont inadéquats au Canada ainsi que dans le reste du monde – ce qui, bien sûr, a des conséquences pour les politiques imaginées par les états et les régions intéressés dans l'économie créative. Par exemple, les emplois traditionnels de même que le travail à son propre compte dans le secteur de la création sont compris dans les statistiques – mais on ne reconnaît pas les travailleurs autonomes dans les politiques fondées sur ces catégories statistiques (du moins, pas en ce qui concerne les politiques sur la sécurité sociale). Qui plus est, les créateurs qui occupent plusieurs emplois, ou ceux qui gagnent mieux leur vie en occupant une profession non culturelle plutôt que culturelle, n'ont toujours pas leur place dans les statistiques. Par conséquent, l'incroyable diversité et la précarité des modes de vie et de travail caractéristiques de la main-d'œuvre créative ne sont pas prises en compte.

De plus, les situations souvent non officielles et instables des créateurs posent des problèmes pour la syndicalisation et les négociations collectives, ce qui n'a toujours pas été abordé de façon holistique par les responsables de l'élaboration des politiques. Un autre problème qui se présente lorsque vient le temps de tracer le portrait de la main-d'œuvre créative à l'aide des études disponibles réside dans l'exclusion de la main-d'œuvre temporaire. Par conséquent, la contribution considérable que ces travailleurs bénévoles ou amateurs apportent à l'économie créative n'est pas reconnue.

Par ailleurs, un nombre important d'entreprises créatives sont des organisations à but non lucratif, et le manque flagrant de connaissances au sujet du secteur à but non lucratif complique grandement l'évaluation des capacités organisationnelles des entreprises culturelles à but non lucratif, surtout en ce qui concerne les services (comme les régimes de pension) qu'elles offrent à leurs membres, la stabilité financière, les politiques élaborées et les interventions en matière de politique.

En somme, tout indique, selon le portrait que nous avons tracé de la main-d'œuvre créative, qu'il faudra adopter une approche plus compréhensive de l'élaboration de politiques qui tiendra compte des défis que les créateurs du Canada et d'ailleurs doivent relever de nos jours.

Partie III : Politiques pour la promotion du travail de création

Table des matières

Résumé analytique

Introduction

Approches des politiques pour le travail de création

Repenser l'État créateur et la « flexicurité » comme principes d'action

L'approche législative du statut de l'artiste

Repenser l'approche du statut de l'artiste

Sécurité sociale pour les créateurs

Incidatifs fiscaux pour les créateurs

Initiatives d'économie sociale à l'appui du travail de création

Sûreté, sécurité et espaces de vie et de travail propices à la création

Conclusions et recommandations

Figure

Figure 4 Taxonomie des politiques pour un marché du travail de création diversifié

Résumé analytique

Une comparaison des politiques pour promouvoir l'expression créative dans plusieurs pays dénote un besoin pour davantage de substance, de méthode et de critique. Une bonne partie de la difficulté pour assurer la cohérence dans ces initiatives stratégiques réside dans l'attention inadéquate portée aux orientations idéologiques sous-jacentes du rôle de l'« État créateur ».

Là où des cadres d'« économie créative » existent, on semble négliger les politiques globales sur le travail de création pour faire place à une main-d'œuvre plus souple et mobile, de plus en plus autonome – même dans les pays du Nord. Les travailleurs sont laissés pour compte ou bien les politiques relatives au travail ne sont pas considérées comme essentielles à la productivité créatrice – une faille dans la formulation des politiques. Les adaptations passées et contemporaines d'une approche spéciale de « statut de l'artiste » aux dispositions de sécurité sociale pour le secteur ont été revues, et leur diffusion a été jugée trop lente. Le fait de mettre cette approche de côté permet de mieux comprendre les besoins généraux de tous les travailleurs en ce qui concerne la « flexicurité » – qui constitue un filet de sécurité sociale pour tous les travailleurs à temps partiel, temporaires et autonomes. Des initiatives spéciales visant à généraliser une approche de « flexicurité » et d'autres mesures d'aide fiscale et entrepreneuriale sont examinées dans près de 38 pays. Plusieurs recommandations ont été formulées pour répondre aux besoins de la main-d'œuvre créatrice, conformément à un concept intégré de l'écologie culturelle créative.

Introduction

La deuxième partie de la présente étude a dénoté, même si on ne s'entend pas sur la méthodologie pour tracer le portrait de la main-d'œuvre créatrice, un consensus indéniable parmi les analystes de partout dans le monde quant à l'écart persistant qui existe entre certains travailleurs culturels et le reste de la main-d'œuvre. L'étude qualitative intitulée *Facing the Future*, menée pour le Conseil des ressources humaines du secteur culturel en 2002, a confirmé que parmi les créateurs et les travailleurs de la culture les plus désavantagés, marginalisés et isolés au Canada, on compte :

- ceux qui vivent dans des collectivités culturelles autochtones et minoritaires;
- ceux qui font partie de minorités visibles;
- ceux qui vivent dans des collectivités isolées;
- ceux qui travaillent pour des organisations et des entreprises de petite taille;
- les jeunes.

Néanmoins, le stéréotype courant de l'artiste qui « crève de faim » dans un atelier s'est avéré faux selon de récentes statistiques canadiennes. Certaines professions culturelles se portent effectivement aussi bien que ce que révèlent les hypothèses concernant l'avantage comparatif de la créativité dans la nouvelle économie. Compte tenu des impacts inégaux du virage culturel vers la création de ressources économiques, que peuvent faire les pays pour les atténuer, et mieux assurer l'adaptation de la main-d'œuvre à l'économie créative?

Approches des politiques pour le travail de création

Ce que nous révèle l'examen des données statistiques et de la documentation de recherche sur la composition connue de la main-d'œuvre créatrice présenté à la partie II de cette étude, c'est qu'il faudra continuer d'adapter les politiques sur l'économie créative à un modèle professionnel axé sur l'emploi (qui semble persister en Allemagne et en Suède, contre toute attente, même dans les nouveaux médias) et un modèle entrepreneurial de travailleur autonome, qui d'ailleurs prédomine aux États-Unis (Christopherson, 2004). La thèse du présent document est que cette approche devrait s'étendre aux bénévoles ou à d'autres bassins de travailleurs afin d'englober le segment des artistes communautaires et amateurs (bien que ces termes soient de plus en plus remis en question). La pensée actuelle de l'économie créative révèle une conception inadéquate des segments du marché du travail de création, encore trop étroitement définis dans leur relation à l'activité du travail rémunéré, beaucoup moins de discipline ou d'orientation vers les secteurs à but lucratif ou à but non lucratif.

Au niveau national, les systèmes de gouvernance construits qui ont une incidence sur la réglementation en matière d'emploi, la sécurité sociale et d'autres aspects importants du fonctionnement de la main-d'œuvre créatrice demeurent importants malgré la mondialisation croissante. On relève des différences marquées et, par conséquent, différentes structures d'incitation pour les travailleurs et les employeurs dans les pratiques nationales et les institutions qui régissent les marchés de l'investissement et du travail (Christopherson, 2004). Même au sein d'un pays, les approches des politiques sont remarquablement fragmentées, ce qui est attribuable en partie aux systèmes de politiques clientélistes et corporatistes²⁷. En effet, une telle fragmentation confirme la conclusion générale, tirée d'un examen de 100 politiques mené dans 18 pays, selon laquelle « la majorité des pays [...] ne disposent pas d'une stratégie nationale intégrée et à long terme pour les industries créatrices, malgré le nombre croissant d'initiatives » (Finlande, R.-U., Singapour et d'autres) (*Quick scan of national policies*, 2007). Ces auteurs estiment également qu'on y retrouve rarement une stratégie intégrée à long terme pour développer la main-d'œuvre créatrice ou faciliter l'adaptation à une économie créative mondiale. Ce manque de prévoyance est d'autant plus surprenant compte tenu des pénuries

²⁷ Voir Leslie A. Pal (2006), *Beyond policy analysis*, Scarborough, Thomson & Nelson; et Michael Howlett & M. Ramesh (2003), *Studying public policy. Policy cycles and policy subsystems*. Oxford.

de travailleurs qualifiés avec lesquelles doivent composer la plupart des pays de l'OCDE. En raison du besoin conséquent sur le plan international de se disputer la faveur des travailleurs du savoir, on avance souvent que les *politiques contemporaines relatives au travail pourraient être plus propices à une stratégie d'élaboration en fonction des besoins*, qui s'est perdue dans des politiques sociales plus générales après une décennie ou plus de repli de l'État (Harder, 2004).

Comme l'indique l'examen du portrait statistique du secteur du travail de création à la partie II de la présente étude, on dénote sept types différents de besoins pour les créateurs qui pourraient être adaptés en fonction du temps en activité pour déterminer l'étendue du travail culturel et des tendances d'interfinancement provenant d'autres emplois rémunérés, le niveau d'instruction ou la contribution bénévole de l'économie sociale. Ces types comprennent :

- Employé à temps plein;
- Employé à temps plein à son propre compte;
- Employé à temps partiel;
- Employé à temps partiel à son propre compte;
- Sans-emploi qui fait du bénévolat;
- Sans-emploi mais actif (amateur);
- Sans-emploi, qui fait du bénévolat ou qui pratique des activités culturelles.

Par ailleurs, pour une notion plus intégrée du mouvement de la main-d'œuvre culturelle, il serait important d'indiquer le degré de va-et-vient ou de mouvement des artistes d'un emploi à temps partiel ou à contrat vers un autre type d'emploi au cours de ce cycle de vie d'engagement dans le travail culturel. De toute évidence, la typologie exposée dans les présentes a pour but de permettre un contrôle efficace de la pertinence de la gamme d'instruments de politique utilisés.

Selon la documentation qui prévaut en matière de politique et de recherche et qui propose une approche d'économie créative, l'élément crucial supplémentaire consiste à déterminer le statut à but lucratif ou non lucratif – suggérant une typologie plus simple et incomplète qui établit la portée des instruments de politique pouvant être utilisés pour les segments de base de la main-d'œuvre créatrice (voir la figure 4).

Toutefois, comme d'habitude, il existe des conflits de « créativité » entre la théorie et la pratique en matière de politique. Un examen plus approfondi des principaux efforts qui ont bel et bien été déployés en matière de politique pour la main-d'œuvre créatrice partout dans le monde le confirme. Nous nous sommes donnés comme but de procéder à un examen des politiques visant les créateurs, en utilisant une vue d'ensemble de 38 pays tirés du recueil du Conseil de l'Europe (www.culturalpolicies.net) et une brève, mais excellente analyse de 100 politiques en vigueur dans 18 pays différents menée par le European Institute for Comparative Urban Research à l'Erasmus University Rotterdam

(*Quick scan of national policies*, 2007). Pour ce qui est de la figure à l'annexe C, qui a été produite par suite d'un examen de ces deux sources, nous avons sélectionné les politiques qui, selon nous, sont représentatives des instruments de politique utilisés dans le monde. Par conséquent, nous présentons 20 politiques de pays différents illustrant des approches courantes – au lieu de présenter des listes exhaustives de politiques similaires. Qui plus est, nous nous limitons aux politiques qui établissent clairement une relation entre la créativité et les affaires ou, en d'autres mots, qui prêtent une dimension commerciale ou industrielle aux arts et à la culture. Conséquemment, nous n'avons pas tenu compte des politiques traditionnelles sur les arts qui favorisent les subventions et d'autres mesures de soutien publiques fondées sur un postulat d'échec du marché.

Nous pouvons tirer différentes conclusions de cet aperçu des pratiques en matière de politique. Premièrement, la plupart des programmes ou des initiatives peuvent être réparties en trois catégories générales qui comprennent « l'éducation et la formation » ou, grosso modo, une approche de capital de création, « les prix et subventions » afin de soutenir une culture de créativité et célébrer sa reconnaissance, et « le soutien aux entreprises et le développement entrepreneurial ». Cette catégorisation concorde de façon générale avec les documents d'orientation existants comme le *Creative economy green paper for the Nordic region* (2007) et le très récent *Creative economy strategy paper* du R.-U. (2008).

Comme on peut également le voir à l'annexe C, d'autres pays sont bien en avant du Canada pour déceler des activités d'éducation et de formation. Les diplômés en arts, les centres de recherche et les centres d'incubation sont évidemment considérés comme d'importants moyens de générer des grappes. Les programmes les plus avancés offrent des réseaux complexes et des ressources en ligne qui font un lien entre les cours et les besoins en formation à divers endroits, ainsi qu'un cycle intégral de prestation pour les citoyens de statut professionnel et non professionnel. Le 22 février 2008, le gouvernement du R.-U. a annoncé un plan d'action dynamique désigné sous le nom de *Creative Britain : New talents for the new economy*. Le principal objectif, à savoir le développement de capital et de talents créatifs, comprend des programmes locaux pour les jeunes talents, cinq heures obligatoires d'activités culturelles dans les écoles, un « programme de cheminement du talent », pour aider les personnes qui ont de la difficulté à se tailler une place dans l'industrie culturelle, et une promesse de postes d'apprentis offerts en conjugaison avec des employeurs.

Deuxièmement, on envisage sérieusement de mettre en œuvre des programmes visant à renforcer les capacités des artistes et propriétaires uniques ou des petites entreprises créatrices individuellement. Les programmes plus avancés font un lien entre la taille de l'entreprise et la prestation du renforcement des capacités : encadrement, conseils de démarrage d'entreprise ou autres formes

d'aide. Les pays ne s'entendent pas sur la façon de procéder; il y a ceux qui offrent des conseils « généraux » sur le démarrage d'une entreprise et ceux qui ciblent « spécifiquement » le secteur. Au Canada, seul le Québec et l'Ontario procèdent de cette dernière façon. L'Ontario offre d'excellents « guides de navigation » pour aider les artistes et les groupes d'arts.

Un bon moyen d'évaluer l'engagement d'une administration nationale, régionale ou locale à une telle approche consiste à déterminer si celle-ci s'engage également à stimuler l'approvisionnement de capital de risque pour générer l'innovation créative. Comme le souligne le document intitulé *Quick scan of national policies* (2007), il semble y avoir une réticence généralisée à l'établissement de garanties pour les fonds de capital de risque pour la production culturelle à l'échelle mondiale. Il y a évidemment un champ d'action : plusieurs programmes visent les micro-entreprises. Toutefois, on met de plus en plus l'accent sur la promotion des partenariats public-privé (notamment en ce qui concerne l'investissement dans l'infrastructure locale), ce qui suggère que de nouveaux moyens axés sur les projets sont envisagés pour regrouper le financement.

Troisièmement, un engagement important a été pris en matière de promotion et de sensibilisation. Le but de plusieurs prix et d'autres programmes est de célébrer l'initiative créative, ou de stimuler la spécialisation créative sélective comme compétence nationale de base (le prix de conception de la Suède en est un bon exemple). Dans un même ordre d'idées, le réseau de centres d'excellence utilisé par le Canada pour stimuler la recherche en design (par l'entremise du Réseau canadien de recherche en design établi en 2005) vise à constituer une image pour la créativité.

Toutefois, cet examen de politiques actuellement en vigueur confirme qu'une quatrième catégorie est en voie de se développer : celle des « politiques sociales du travail ». Les programmes ou instruments de politique qui entrent dans les catégories « éducation et formation », « prix et subventions » et « soutien aux entreprises et développement entrepreneurial » ont tous pour but d'aider à la contribution des activités créatives au PIB. En revanche, les « politiques sociales du travail » se veulent, pour les gouvernements, des investissements à long terme dans l'infrastructure de sécurité sociale qui ne produisent pas de gains immédiats. En d'autres mots, Les politiques contemporaines sur l'industrie créatrice sont excellentes pour offrir des mesures volontaires, stimuler la participation dans l'éducation créative et favoriser le développement de l'entrepreneuriat. Parallèlement, ces politiques sont plutôt inefficaces pour offrir le soutien universel, stable et essentiel aux domaines des relations du travail et de la sécurité sociale et du revenu qu'implique une approche d'écologie créative. Ce déséquilibre est souvent attribuable au néo-libéralisme sous-jacent de l'approche d'économie créative, de plus en plus critiquée. La thèse soutenue dans certains des documents les plus avancés sur l'économie créative est qu'un

nouveau concept de sécurité devra s'adapter à la souplesse croissante de la main-d'œuvre créatrice : ce que certains appellent la « flexicurité ».

Figure 4 : Taxonomie des politiques pour un marché du travail de création diversifié (structurée en fonction de la situation d'emploi)

Situation d'emploi	En emploi dans le secteur à but lucratif (orientation commerciale directe)	Travailleur autonome (travail à la pige / travailleur indépendant / contrats temporaires)	En emploi dans le secteur à but non lucratif (rémunéré, classification incertaine ou économie sociale)	Bénévolat, activités de bienfaisance Actif à titre d'amateur (non rémunéré, classification incertaine ou économie sociale)
Politiques	<ul style="list-style-type: none"> • Les employés profitent des politiques normales de sécurité sociale en place pour les employés dans tous les secteurs de l'économie. • Politiques économiques courantes qui visent l'économie créative à titre de secteur : promotion de l'innovation et de l'entrepreneuriat, accès à du capital de risque, développement du marché. 	<ul style="list-style-type: none"> • Réductions de la TVA sur l'impôt exigible (dans certains pays moins de la moitié de la TVA normale ou à un minimum d'exemptions). • Mesures fiscales spéciales (étalement du revenu allant jusqu'à 10 ans; indemnités spéciales : déduction ou exemption d'impôt). • Déductions d'impôt pour la possession ou l'entretien d'instruments musicaux et d'autres « outils » de création. • Crédits d'impôt pour l'invention, la création d'un ouvrage ayant une valeur commerciale. • Des lois qui reconnaissent les 	<ul style="list-style-type: none"> • Créer des instruments pour « mesurer » la contribution pécuniaire et non pécuniaire de ce sous-secteur (valider le rôle à l'étape initiale de la création). • Fournir un soutien opérationnel soutenu. • Encourager ces organisations à s'engager dans l'offre de régimes de pension et autres. • Relier ce troisième secteur aux incubateurs ou centres de formation 	<ul style="list-style-type: none"> • Créer des instruments pour « mesurer » la contribution non pécuniaire de ce sous-secteur à l'économie (surtout le rôle à l'étape initiale de la création dans la chaîne des valeurs culturelles). • Créer des incitatifs (déductions d'impôt pour les heures travaillées). • Simplifier les conditions relatives au statut « professionnel » pour avoir droit à certains incitatifs à la création. • Lien à des

		<p>besoins des créateurs qui travaillent à leur propre compte.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planification de la pension : aider avec des sites Web spéciaux et des ateliers gratuits. • Suppléments de pension • Assurance-emploi • Régime d'assurance sociale complet pour les artistes qui travaillent à leur propre compte <ul style="list-style-type: none"> o Institutions publiques offrant tous les avantages sociaux aux travailleurs à temps partiel. 	<p>et d'éducation.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Aider les organisations à conclure des partenariats public-privé. • En conformité avec le principe d'autonomie, poursuivre la représentation permanente dans la formulation des politiques. 	<p>initiatives d'éducation et pour les jeunes.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Initiatives d'approche des collectivités d'immigrants
--	--	--	---	--

Repenser l'État créateur et la « flexicurité » comme principes d'action

Le travail d'Anthony Giddens, intitulé *Globalization and the European social model* (2007) et portant sur la mondialisation et le modèle social européen, établit les valeurs de base qui pourraient sous-tendre le cadre de politique de l'écologie culturelle. Il présente des arguments en faveur d'un nouveau concept de sécurité sociale – la « flexicurité » – pour faciliter la transition de la main-d'œuvre vers l'économie créative. Giddens, un sociologue notoire et l'un des architectes de la renaissance de la nouvelle main-d'œuvre britannique dans les années 1990, fait également un tour d'horizon des différents facteurs des contributions relatives à la productivité, définies en termes de PIB par personne, de taux d'emploi, d'heures de travail et d'adaptations pour les immigrants. La souplesse – qui d'un point de vue néo-libéral, se résume à faire assumer les frais de l'adaptation à la mondialisation par les travailleurs – doit se faire un nom en protégeant les garanties de sécurité²⁸ de base se rapportant au droit à la représentation, à la consultation, aux lois contre la discrimination et aux conditions de travail dans cette perspective. Giddens explique pourquoi nous

²⁸ Au Canada, celles-ci comprennent les dispositions de la Sécurité de la vieillesse, le Supplément de revenu garanti, le Régime de pensions du Canada, le Programme de prestation fiscale pour enfants, le Régime d'indemnisation des victimes d'accidents du travail, en plus des crédits d'impôt, les déductions admissibles et les régimes de retraite, et pour terminer, l'assurance-maladie, l'assurance-hospitalisation, la Loi nationale sur le l'habitation et les maisons d'hébergement provinciales.

avons besoin d'une nouvelle conception de l'État providence dans l'économie du savoir – une « quatrième façon de voir ». Le type idéal pour une telle politique, selon Giddens, comprend des filets de sécurité sociale positifs pour régler les problèmes d'inégalité des revenus, un système de mesures d'incitation visant précisément la différenciation accrue de la main-d'œuvre et l'obligation d'offrir une sécurité économique de base – et non des droits passifs en cas de chômage ou d'autres mesures partielles. Son modèle social se veut donc un effort pour renverser la vapeur afin que l'État assume de nouveau ses responsabilités en ce qui concerne l'offre des avantages sociaux nécessaires pour la survie quotidienne, la croissance et le développement personnel sur le marché et dans la famille, avec des conséquences profondes pour l'équité et la qualité de vie (McKeen & Poter, 2003). Ce tout nouvel « État créateur » ne doit pas nécessairement coller au stéréotype de l'ère keynésienne expansive du passé. Des progrès considérables ont été réalisés par des économistes traditionnels, des théoriciens sur la croissance endogène et certaines variantes de penseurs néo-libéraux afin de mieux comprendre la dynamique de la croissance économique : comme le soutient Giddens, certains domaines de l'expérience européenne ont complètement renversé le postulat selon lequel les dépenses du gouvernement en aide sociale sont inversement reliées à la productivité. La supériorité des pays nordiques pour réduire les disparités dans la qualité de vie n'est pas attribuable aux transferts fiscaux et à la redistribution de l'assistance sociale, mais à l'investissement dans l'éducation et à une matrice plus complète d'autres politiques et programmes de soutien du travail de création. Tout est dans la conception.

Le point de vue de Gibbens est que l'avenir du modèle social européen dans l'économie créative ne repose pas sur la nécessité que davantage de pays deviennent comme le R.-U. La Grande-Bretagne affiche toujours un taux de chômage élevé et, bien qu'elle ait appris de l'exemple nordique d'investissement dans l'éducation et d'autres services publics, réduisant ainsi son taux de pauvreté, elle affiche encore un retard sur les pratiques exemplaires continentales et les niveaux d'inégalité des revenus y demeurent élevés en dépit des progrès réalisés » (idem, 158). La poussée de l'« économie créative » au R.-U. doit être considérée dans ce contexte. Andrew Calabrese, un universitaire américain notoire dans le domaine des communications, soutient que la quatrième génération de la révolution des droits – en plein cœur des assauts sur la mise à jour des notions de l'État providence – se fonde sur le rejet de l'idée selon laquelle l'État ne peut être qu'un négociateur, un investisseur en capital de risque et un défenseur de l'entreprise dans l'économie créative, plutôt que toute autre chose.

En général, hormis le fait que les dépenses sociales en proportion du PIB restent basses au Canada comparativement aux pays du G-8, à l'exception des É.-U. et du Japon, et que le Canada a tardé à adopter une loi sociale en raison de la division des pouvoirs et du patrimoine colonial britannique de libéralisme (Armitage, 2003; Harder, 2004), les politiques sociales comparatives doivent être

prises de côté à ce moment-ci. Toutefois, on peut dire que leur évolution à l'échelle mondiale et surtout au Canada s'est produite de façon sporadique et fragmentaire (McKeen & Poter, 2003; Shaw, 2004). On peut également soutenir que la réorganisation des systèmes complexes de transferts intergouvernementaux pour financer des programmes sociaux provinciaux (Transfert canadien en matière de santé et de programmes sociaux) a donné lieu à une restructuration des programmes afin de les rendre plus compatibles avec les modèles de croissance économique et a coïncidé avec un important retrait de fonds fédéraux, entraînant ainsi des conséquences néfastes qui ont été sévèrement critiquées par l'ONU (Hankivsky, 2004). Féministes, universitaires de la gauche et néo-libéraux font tous connaître leurs différentes évaluations, mais les preuves statistiques, notamment en ce qui concerne l'incidence de la pauvreté chez les artistes, les femmes, les jeunes, les Autochtones et les minorités du type qui préoccupe tant le Conseil des ressources humaines du secteur culturel, sont encore vagues à ce sujet. La question n'a pas encore été tranchée, mais l'absence d'un débat public au Canada n'est peut-être pas surprenante puisque le recul des politiques sociales au cours de la dernière décennie constituait de la gouvernance en catimini (Prince, 1996). De toute évidence, il n'y a pas suffisamment de données pour procéder à un examen éclairé des politiques. L'expérience d'autres pays avec différents régimes de capitalisme socio-démocratique²⁹ ou de contrôle autoritaire du marché pourrait être indicative de l'opinion qui prévaut actuellement dans les réseaux de politique concernant les flexicurité de la main-d'œuvre créatrice.

L'adoption de la flexicurité entraînerait une importante décentralisation du pouvoir. Les secteurs de compétence partagés en matière de travail (comme au Canada) posent d'importants défis en ce qui concerne la coordination des politiques, tout comme les sous-champs horizontaux de politique à l'échelle des industries culturelles, des domaines de l'économie ouvrière et sociale, qui sont de plus en plus nécessaires en plus des politiques habituelles d'innovation économique et industrielle pour une approche d'écologie culturelle globale.

L'approche législative du statut de l'artiste

À travers l'histoire, une série de mesures pour protéger le « statut spécial des travailleurs de la culture » a été mise en place, plus particulièrement en raison de

²⁹ Plutôt tendancieusement, Giddens accepte quatre types principaux de « capitalisme social » en Europe : le type nordique, fondé sur une imposition élevée et des possibilités d'emploi dans l'État même; le type de l'Europe centrale, soit de l'Allemagne et de la France, fondé principalement sur les contributions salariales; et le type anglo-saxon, qui présente une assiette fiscale plus basse et qui utilise des politiques plus ciblées. Le quatrième type est celui de la Méditerranée, qui présente également une assiette fiscale plus basse, mais qui dépend largement de l'apport de la famille. Un cinquième type devrait être ajouté, soit celui de l'Europe de l'Est, et surtout des États de l'UE. La récente directive sur le libre-échange des services dans l'UE est controversée en raison des effets qu'elle risque d'avoir sur les services sociaux universels offerts par l'État. Ce qui manque totalement en matière de méta-analyse des politiques régionales ce sont des analyses pour l'Asie, l'Amérique latine et d'autres régions. Le culte de l'économie créative est très eurocentrique.

pressions externes de la part de porte-parole des arts. Initialement, la poussée pour le statut de l'artiste s'est déroulée en deux volets : en plaidant pour un statut « exceptionnel » (qui repose habituellement sur le caractère spécial du besoin de protéger la liberté d'expression et de favoriser la diversité créative), puis pour la parité et l'équité, c'est-à-dire que, en dépit du statut marginal des artistes, les mêmes mesures de protection minimales offertes aux autres travailleurs (par exemple, l'admissibilité aux programmes universels d'aide sociale) devraient leur être accordées. Comme l'examen suivant le montrera, la diffusion d'une telle approche est encore limitée. L'adoption plutôt lente de telles approches dans les régimes sous-nationaux du Canada et un peu partout dans le monde est indicative d'un problème conceptuel sous-jacent.

Dans tous les secteurs autres que celui du travail de création, la gouvernance à niveaux multiples n'avance pas assez vite pour s'insinuer dans les réseaux de politique et modifier les programmes de politiques mondiaux, nationaux et sous-nationaux. En 1982, l'UNESCO a donné le coup d'envoi international à une reconnaissance spéciale du besoin de protéger les artistes. Sur 38 pays inclus dans le recueil du Conseil de l'Europe, seule une minorité (16) dispose d'une esquisse de cadre de statut de l'artiste : y compris la France, qui a la plus vieille loi du genre (1977), et la Finlande (1985), suivie de l'Autriche (2001) et de l'Estonie (2004) (voir l'annexe C). Il y a des différences marquées dans les versions ultérieures des instruments législatifs sur le statut de l'artiste. Néanmoins, la majorité des pays (les 22 autres) ne disposent pas de mesures législatives globales de sécurité sociale pour les créateurs et n'offrent que des mesures partielles et limitées, telle qu'une forme de supplément de pension ou d'assurance-emploi.

Outre les mesures fiscales et les politiques de sécurité sociale, la question des relations de travail et des négociations collectives a également son importance dans l'examen des politiques pour la main-d'œuvre créative. Comment les nations élaborent-elles leurs politiques du travail en vue de gérer l'adaptation à l'important virage culturel vers la nouvelle économie? Nous examinerons la loi relative au statut de l'artiste à titre d'exemple de moyen de faire valoir les droits économiques des artistes et d'établir un régime de relations du travail en définissant une catégorie réglementaire d'admissibilité des entrepreneurs indépendants du domaine des arts au statut de « professionnel » par l'entremise de l'adhésion à une association agréée à l'échelle nationale.

Plus d'une décennie après l'introduction de l'idée du statut de l'artiste, le Canada a suivi l'exemple de l'UNESCO en adoptant sa propre *Loi sur le statut de l'artiste* entrée en vigueur en 1995. Conformément à la pratique internationale, la loi canadienne reconnaît les contributions que font les artistes au tissu culturel de la vie et établit également une politique sur le statut professionnel de l'artiste fondée sur les droits à la liberté syndicale (éliminant ainsi tout obstacle aux négociations collectives) et à l'expression créative (y compris les droits moraux, économiques et sociaux). Bien qu'il ait été question d'établir un comité

permanent pour conseiller le ministre du Patrimoine canadien sur la politique pour la main-d'œuvre créatrice, cela n'a jamais été adopté, en raison de l'insuffisance des ressources et de la réticence à attribuer des pouvoirs en matière de politique. En revanche, un tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs est en place pour statuer sur un litige entre les artistes et les producteurs qui comprend des institutions ayant compétence à l'échelon fédéral, pour ceux qui travaillent à leur propre compte³⁰. Le Québec a introduit sa propre variante de la loi, et la Saskatchewan a tenté de faire de même, mais sa loi a été retirée. En 2007, l'Ontario s'est également mise à élaborer un nouveau projet de loi pour protéger ceux qui créent, construisent, conçoivent et interprètent, à l'exemple du modèle fédéral de statut, et l'a même cité dans son budget de 2007, mais elle a interrompu son élaboration. Dans la version de l'Ontario, on retrouve l'ensemble standard d'instruments de politique du régime des relations du travail, qui tiennent compte des artistes qui travaillent à leur propre compte, y compris les normes d'agrément, ainsi qu'une nouvelle approche volontaire « minimale » aux contrats de propriété intellectuelle qui impose des conditions minimales d'entente en ce qui concerne les redevances, les avances et d'autres droits. De telles initiatives reçoivent un appui ferme de la part des associations collectives (comme la Conférence canadienne des arts) et du Writers Union of Canada. Toutefois, d'autres provinces – plus particulièrement la C.-B. – sont toujours aussi réticentes à édicter une telle loi après une décennie ou plus de pression politique. Différentes recommandations de réforme dans l'examen du modèle fédéral proposent le choix de deux statuts (permettant aux artistes de conserver leur statut de travailleur autonome et d'avoir droit à l'assurance-emploi et au Régime de pension du Canada), l'étalement du revenu³¹, l'admissibilité à l'assurance-emploi, un meilleur accès à la pension, l'élargissement des programmes de santé et sécurité au travail et d'autres programmes et une nouvelle reconnaissance des artistes à titre de créancier privilégié ou garanti en cas de faillite (p. ex. Stoddart Publishers).

Parmi les développements les plus intéressants, on compte les tendances dans les professions semi-professionnelles ou non techniques à négocier des ententes spéciales. Bien que le journalisme ne soit pas considéré comme une profession hautement développée et des plus prestigieuses (voir Murray, 2007), des signes croissants de maturité professionnelle et de reconnaissance ont été constatés. Par exemple, l'Association canadienne de production de film et télévision a fait pression sur la SRC afin qu'elle adopte une charte des droits pour ses producteurs indépendants. Récemment, la tendance à la consolidation de la propriété et au pouvoir oligopolistique dans le journalisme d'actualité a incité le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes

³⁰ Bien que le tribunal ait été relativement actif (régulant quelque 14 litiges et faisant rapport au ministre du Travail au Parlement), il n'a pas encore eu d'effets apparents sur les salaires ou le niveau de vie (voir le rapport sur le Canada du recueil européen de 2007, [www.culturalpolicies.net._retrieved](http://www.culturalpolicies.net/_retrieved) 02/21/2008). Un examen subséquent en 2002-2003 l'a jugé trop limité pour faire un impact concret sur le bien-être artistique, et d'autres mesures doivent être envisagées. Section 5.1.4.

³¹ Le Québec est le plus agressif dans son étalement. Voir le rapport canadien dans le recueil (2007).

(CRTC) à faire pression pour l'établissement de normes et de codes d'indépendance journalistique, qui sont d'importants indicateurs de l'autonomie autorisée pour les journalistes et les documentaristes indépendants (voir le site Web de l'Association canadienne des journalistes). En effet, l'étude du BIT intitulée *Study on the Future Quality of Work in the Media, Culture and Graphic Sectors* (étude de la qualité future du travail dans les secteurs des médias, de la culture et du graphisme), menée au cours des préparations au sommet mondial de l'information en octobre 2004, semble indiquer que les syndicats dans les industries des médias et du spectacle comptent le plus d'expérience dans l'organisation de ceux qui ne sont pas les employés d'un employeur précis, que ce soit à titre de pigiste, de travailleur indépendant ou à son propre compte, et constituent d'importants modèles pour les organisations collectives futures dans d'autres secteurs de l'économie du savoir (BIT, 2004, p. 76).

Par conséquent, le dossier canadien sur l'approche du statut spécial de l'artiste est discutable. Une approche de statut de l'artiste à l'échelon fédéral n'a pas eu un impact concret sur la condition générale des artistes : actuellement, sa portée est beaucoup trop exclusive. En effet, il se peut que l'impact des avantages législatifs conférés ait eu l'effet inique d'accroître l'écart entre les classes professionnelles d'artistes (notamment au niveau des professions syndiquées ou de haut statut reconnues), qui ont été en mesure d'utiliser celui-ci pour améliorer leur statut, et ceux qui n'ont pas accès à cette influence organisationnelle dans le cas canadien. Il s'agit donc, essentiellement, d'une approche qui cible davantage les institutions artistiques que les créateurs en général.

Repenser l'approche du statut de l'artiste

La diffusion limitée au Canada et partout dans le monde d'une loi spéciale de la sorte fait contraste avec la création par l'UNESCO en 2003 d'un observatoire mondial sur la condition de l'artiste en vue de promouvoir une plus grande mobilisation internationale³². Le départ lent de l'UNESCO et la diffusion régionale partielle dénotent de profonds problèmes conceptuels sous-jacents dans l'application de l'approche du statut spécial de l'artiste ou dans son utilisation comme fondement pour la généralisation de la sécurité des travailleurs de la culture et du savoir.

³² Selon cet observatoire, un sondage du Bureau international du Travail et de la Fédération internationale des musiciens (FIM) sur la situation sociale des exécutants musicaux en Afrique, en Asie et en Amérique latine a révélé que le statut des musiciens à titre de travailleurs indépendants implique une absence marquée de sécurité sociale, avec l'exception du Japon et de l'Argentine. La précarité est de plus en plus courante chez les artistes du monde de la musique, malgré le succès que connaît l'industrie hautement concentrée de l'enregistrement sonore.

Le problème avec ce régime, c'est qu'il est partiel et teinté d'ambivalence³³. En théorie, il concorde avec les changements dans les lois fiscales du Canada³⁴ et d'autres pays fondés sur l'argument selon lequel les artistes ont droit au même traitement que les autres contribuables dans des situations économiques comparables. En pratique, ce régime est également teinté d'idéologies résiduelles de protectionnisme et d'« exceptionnalisme », lesquelles soutiennent que le travail des artistes est différent et plus important pour les valeurs démocratiques de diversité de l'expression que celui d'autres classes de travailleurs et que les situations économiques ne sont toujours pas comparables. Les directives de l'ONU se retrouvent dans une situation délicate et, en effet, on pourrait dire qu'elles sont incohérentes et erronées, présentant les mêmes problèmes inhérents que dans les années 1980 avec la poussée distincte vers une circulation équitable de l'information, qui, selon plusieurs universitaires, a grandement changé avec l'adoption par l'UNESCO d'une *Convention sur la protection de la diversité des expressions culturelles*, que le Canada a été le premier à signer (2005). En outre, certains analystes politiques estiment que le cadre de l'ONU laisse place à trop de dérogations ou d'exceptions. À certains égards, il ne satisfait pas les principes de diversité culturelle au centre de l'esprit de la Convention de l'UNESCO sur la diversité culturelle qui garantit l'accès aux moyens d'expression créative à *tous* les citoyens. Il a également été difficile de le faire adopter sur le plan politique au niveau provincial au Canada (ainsi que, il faut le croire, dans d'autres pays aussi hétérogènes que le R.-U., la Fédération de Russie, etc.) pour différentes raisons, mais non des moindres étant que le problème plus complexe des contingences générales du travail pourrait nécessiter d'autres solutions. Les débuts peu impressionnants d'un concept plus élaboré d'une nouvelle approche se retrouvent peut-être dans le nouveau terme du lexique des principes de l'économie créative : **flexicurité**. Il faudra donc trouver un moyen de prendre les droits économiques des artistes puis de la généraliser afin qu'ils s'appliquent à d'autres créateurs précaires³⁵.

Sécurité sociale pour les créateurs

Les renseignements compris dans le recueil du Conseil de l'Europe (www.culturalpolicies.net) indiquent que des efforts ont bel et bien été déployés en vue de moderniser les lois sur le statut de l'artiste afin qu'elles s'appliquent plus généralement aux secteurs des travailleurs autonomes et à temps partiel. En 2001, l'Autriche a adopté une nouvelle loi qui a généralisé les mesures de

³³ Nous sommes redevables à Keith Kelly et Guillaume Sirois de la Conférence canadienne des arts pour leur mise au clair de ces idées, et particulièrement à Kelly pour son document d'information provisoire, *Status of the Artist – A Model for Professional Relations in the Creative Economy?*, non daté.

³⁴ Voir Joseph Jackson et al., 1999, *The Arts and Cultural Policy*, Bibliothèque du Parlement, 15 octobre. En plus des déductions spéciales pour les musiciens (sans plafond) et les cadeaux, les artistes salariés peuvent déduire leurs dépenses engagées pour mener leurs activités artistiques à concurrence de 1000 \$ ou 20 p. 100 de leur revenu, ce qui est manifestement bas.

³⁵ Danielle Cliché, 1996, « Status of the Artist or of Arts Organizations? A Brief Discussion of the Canadian Status of the Artist Act », *The Canadian Journal of Communications*, Vol. 21, n° 2.

sécurité afin qu'elles englobent des disciplines culturelles autres que celles généralement protégées de la musique et des arts visuels. Un nouveau fonds d'assurance de sécurité sociale pour les arts créé la même année établissait un niveau d'admissibilité trop élevé et est en cours de révision. La Belgique a également agi avec une loi entrée en vigueur en 2003, laquelle prévoit une couverture complète et une disposition d'adhésion volontaire. Les organisations peuvent faire une demande en vue d'obtenir leur part des coûts subventionnés. Des modifications aux délais et d'autres modèles font toujours l'objet de discussions. La Bulgarie a un code spécial sur la sécurité sociale pour les professions libérales en général, et les artistes peuvent choisir entre des contributions obligatoires ou volontaires selon une échelle préétablie. Une révision du minimum saisonnier pour l'admissibilité a réduit celui-ci à 4 des 12 derniers mois. La Croatie, qui avait déjà conféré aux artistes le droit à l'assurance-maladie, à la pension et à l'assurance-invalidité, a réussi à stopper l'ébauche d'une nouvelle loi qui les excluait de l'indemnité de retraite et de l'assurance-maladie. L'Estonie a modifié une nouvelle loi qui était entrée en vigueur en 2005 afin qu'elle comporte des subventions pour les unions des artistes. La Finlande a été l'un des premiers pays à agir en 1985 pour les artistes et les travailleurs à court terme, et se tourne maintenant vers la réforme dans la CAC, la pension et l'amélioration des droits des pigistes. La Hongrie a innové en créant une entreprise à partenariat limité afin que son secteur de la création (appelé Teteti Tasagag) devienne admissible à une taxe fixe (qu'elle décrit elle-même comme une « simplification radicale ») et que les prestations de santé puissent être maximisées en contribuant à un fonds de pension privé. L'Irlande, applaudie pour son régime fiscal libéral pour les artistes, est critiquée pour sa méthode archaïque, fondée sur les moyens, de déterminer l'admissibilité à la sécurité sociale, qui exige que les artistes soient activement à la recherche d'un emploi dans leur domaine, restreignant ainsi les options non artistiques, surtout en situation de récession économique. La Lituanie (2004), la Macédoine (1982) et la Serbie (1998, non édictée) ont également agi en établissant des mesures spéciales dans l'intérêt des artistes. L'Allemagne est un autre pays qui possède un système complet de mesures de sécurité sociale pour les créateurs, avec son fonds social pour les artistes. Ce fonds prévoit une assurance sociale obligatoire pour les artistes, où les entreprises et les personnes qui utilisent du contenu créé doivent payer la contribution de l'employeur au fonds, conjointement avec l'État. À titre de comparaison, la situation dans la Fédération de Russie a donné lieu à l'abrogation des privilèges spéciaux et deux tentatives ratées de mesures de protection législatives comparables à celles du statut de l'artiste.

Le chef de file autoproclamé (et probable) des initiatives d'économie créative, le R.-U., a résisté à la transition générale vers les dispositions de la « flexicurité » qu'a menée le gouvernement travailliste malgré les meilleures intentions de son leader intellectuel Anthony Giddens. Malgré cela, en 2004, dans un langage qui rappelle Frank Delano Roosevelt, le gouvernement britannique de Blair a proposé le *New Deal Program* pour subventionner les jeunes musiciens sans emploi; indicatif d'une progression prudente.

Les politiques de sécurité sociale examinées ci-dessus peuvent être considérées comme un élargissement du contenu de l'approche d'économie créative afin d'y inclure d'autres travailleurs précaires, au moyen d'instruments d'aide sociale plus robustes, et donner plus de choix aux artistes que la première vague de mesures de protection fondées sur le statut de l'artiste.

Incidatifs fiscaux pour les créateurs

L'analyse des politiques existantes dans le monde a également révélé qu'un nombre limité, mais croissant de pays changent leur régime fiscal afin de le rendre plus attrayant pour les créateurs (annexe C). Le présent aperçu montre que le Canada est en avance sur plusieurs autres pays avec son utilisation de l'équivalent de la taxe sur la valeur ajoutée (TVA) afin d'offrir des allègements aux artistes qui gagnent moins de 30 000 \$ par année, mais il affiche un retard dans son prolongement de la période d'étalement du revenu en fonction de cycles de vie artistique plus longs et en accordant une allocation relativement moins élevée pour le matériel spécial nécessaire à la production artistique, culturelle et patrimoniale.

Aucun pays ne semble être loin devant les autres pour ce qui est de cibler explicitement des mesures fiscales ou d'autres instruments relatifs à la valeur de la propriété intellectuelle, traitant l'investissement dans l'élaboration d'une histoire, la présentation d'un spectacle ou la collection d'articles du patrimoine comme l'équivalent, entre autres, d'un crédit d'impôt pour la recherche et le développement dans le domaine de la technologie de l'information. Le Québec exempte le premier 15 000 \$ en droits d'auteur ou autres revenus résiduels de l'impôt provincial sur le revenu, à l'instar de l'Irlande, mais aucune autre région du Canada n'a agi de la sorte. Le R.-U. a toujours exempté les revenus de subventions s'il peut être prouvé qu'ils contribueront à la recherche et au développement et s'ils peuvent être échelonnés. Toutefois, en 2001, plutôt que de s'appliquer au revenu, la formule d'étalement a été modifiée pour s'appliquer uniquement aux profits.

Bien qu'il y ait un « vaste » secteur politique de mesures d'imposition destinées aux industries culturelles (et notamment à la production cinématographique et télévisuelle partout dans le monde), il y a toutefois des exemples isolés d'incitatifs fiscaux pour les créateurs individuels dans les secteurs primaires de création des arts, de la culture et du patrimoine. Par exemple, des échelles progressives de déductions fiscales pour les artistes individuels sont offertes aux Pays-bas, en Belgique, en Allemagne, en Italie et en Autriche, bien qu'aucun pays n'ait été aussi loin que l'Irlande. Allant à l'encontre de tous les autres pays, la Hongrie a décidé de mettre fin à sa déduction de 100 p. 100 des droits d'auteurs en 2007. L'Irlande, en revanche, a maintenu sa disposition de 1969 dans sa loi sur les finances d'exempter toutes les redevances de propriété

intellectuelle, les bourses ou les gains étrangers. Applaudi sur le plan international, elle a maintenant imposé un plafond d'un quart de million de dollars afin de ne plus être victime de son succès. La Pologne permet également une déduction de 50 p. 100 pour la création (1998), laquelle a tenu le coup malgré les tentatives de démantèlement. Il va sans dire que les déductions et les allègements fiscaux sont révisés périodiquement (et malgré les nombreux efforts pour les éliminer, ils tendent à rester en place). Au Canada, de récentes modifications à la *Loi de l'impôt sur le revenu* de l'administration fédérale ne permettent qu'un amortissement fiscal ou des frais professionnels limités pour les artistes. Les conflits avec l'Agence du revenu du Canada portent sur l'exigence d'attentes raisonnables de profit pour un artiste à son propre compte, menant à la création de divers outils d'interprétation³⁶.

Initiatives d'économie sociale à l'appui du travail de création

Il n'est pas surprenant que les deux derniers segments de la typologie à sept éléments décrite plus haut (soit les secteurs des arts amateurs ou communautaires et du bénévolat) ne font pas autant l'objet de théories et ne sont pas bien définis en raison du peu de valeur qui y est rattachée dans les comptes statistiques officiels (bien qu'on puisse s'attarder au calcul des estimations). Le fait que nous n'ayons pas trouvé de documents ni de statistiques traçant le portrait du travail des bénévoles ou des travailleurs à but non lucratif dans l'économie créative, aussi connue sous le nom d'économie « sociale », dans toute la documentation sur le virage vers l'économie créative est très révélateur. Leur contribution à la chaîne des valeurs culturelles n'est pas connue du tout, malgré le fait que le secteur de la culture compte un nombre exceptionnellement élevé de bénévoles et d'organisations à but non lucratif. Par conséquent, il serait important d'examiner d'autres instruments de politique pour soutenir ou promouvoir cette part effacée de la main-d'œuvre créatrice.

Comme bien des pays européens, le Canada, à l'ère du gouvernement libéral de Chrétien, s'est mis à s'intéresser au secteur du bénévolat, tant individuel que collectif. Défini par la suite comme l'« économie sociale », celle-ci est orientée vers le secteur de l'entrepreneuriat local à but non lucratif. Ce concept est particulièrement important en Europe et au Québec. Les initiatives d'économie sociale visent à améliorer les conditions sociales, économiques et environnementales des collectivités, en se concentrant surtout sur leurs membres les plus défavorisés (voir l'annexe D). Le gouvernement libéral a envisagé un vaste éventail de politiques de renforcement des capacités au cours de la période allant de 1995 à 2005 sous l'égide de l'Initiative du secteur bénévole (Phillips, 2004). Différents organismes provinciaux des arts se sont également penchés sur cette question afin d'accroître les capacités de gestion dans le secteur des arts, de la culture et du patrimoine en collaboration avec diverses fondations et d'autres entités.

³⁶ Le CCA est à élaborer un document d'information sur l'impôt et les artistes.

Le Caledon Institute of Social Policy, l'un des principaux groupes de réflexion du Canada dans un contexte socio-démocratique de gauche et humaniste, a mené un important examen d'un cadre d'évaluation pour l'investissement fédéral dans l'économie sociale (un terme et une approche privilégiés par le Québec) en janvier 2006, exactement au moment où le nouveau gouvernement conservateur minoritaire semblait tourner le dos à l'approche libérale. Le premier budget de 2004 du premier ministre Martin (largement hérité de l'ère Chrétien, bien que non contesté) promettait une importante infusion de capitaux dans l'Initiative du secteur bénévole afin d'accroître les capacités et l'ampleur de la société civile au Canada. Plus de sept ministères et organismes ont participé à cette initiative issue du milieu des années 1990 et qui faisait partie d'un vaste cadre de coordination horizontale des politiques. La diversité et la nature évolutive des initiatives d'orientation destinées au renforcement des capacités de l'économie sociale étaient claires, tout comme le besoin de les employer simultanément dans des délais à long terme et d'exiger l'élaboration d'indicateurs pour en mesurer les résultats³⁷. Il importe de mentionner que cet examen a suivi une série d'études inspirées du Fraser Institute (William Stanbury, Stephen Globerman) qui rejetaient toute intervention de la sorte en matière de politique pour aider les groupes d'arts, les jugeant comme une activité classique de maximisation de la rente au sein d'un secteur de politiques clientéliste et corporatiste. Dans plusieurs pays, et surtout au Canada, le « secteur » idéologique des politiques culturelles a tendance à être fortement polarisé, mais il est soutenu par un consensus central malléable au sein d'une culture d'électeurs « importante » pour sa valeur d'actif générationnelle. Sous le gouvernement conservateur minoritaire, l'accent qui, dans le cadre de l'Initiative du secteur bénévole, avait été mis sur le renforcement des capacités des groupes autonomes des arts, de la culture et du patrimoine a été abandonné à l'échelon fédéral. Cette approche est toujours en vigueur au Québec et en C.-B., bien qu'elle repose sur des valeurs collectivistes et individualistes bien différentes³⁸.

De toute évidence, l'intention d'habiliter un troisième secteur bénévole (d'associations professionnelles des arts à but non lucratif, entre autres, qui pourraient ou non s'engager dans l'offre de régimes de pension pour ses membres) a perdu de son intensité au Canada, à quelques exceptions près. On ne peut pas dire qu'elle compense l'absence de mesures de sécurité mise en œuvre par l'État pour le secteur des arts, de la culture et du patrimoine.

³⁷ En ce qui concerne l'élaboration de politiques, la contribution la plus substantielle provient du modèle logique d'économie sociale du Caledon Institute, qui établit un cadre pour la conceptualisation des résultats. Voir Eric Leviten-Reid, Sherri Torjam, 2006, *Evaluation Framework for Federal Investment in the Social Economy : A Discussion Paper*, Caledon Institute of Social Policy. Voir l'annexe D.

³⁸ Monica Gattinger et Diane Saint Pierre, éd., *Cultural Policy and Cultural Public Administration in Provincial and Territorial Governments in Canada*, Institut d'administration publique du Canada, à venir en 2008.

Sûreté, sécurité et espaces de vie et de travail propices à la création

Alors que la plupart des initiatives visant l'économie sociale et le secteur bénévole semblent survenir aux niveaux régionaux et urbains, il en va de même que l'impact du contrôle municipal sur le zonage, l'habitation et les normes de santé et de sécurité des lieux de travail essentiels au processus de création. Les effets du mouvement des villes créatives sur l'urbanisation en théorie culturelle changent la conception des instruments de politique nécessaires pour favoriser la créativité. Une attribution de responsabilités en matière de politique culturelle au Canada est en cours et constitue une réaction stratégique au processus de mondialisation. Au cours de la dernière décennie, les dépenses provinciales et municipales combinées dans la culture ont dépassé les dépenses fédérales. Depuis 1995, un nombre croissant de municipalités ont établi des responsabilités spécialisées pour la planification des ressources, de l'infrastructure et des commodités culturelles; et dans certaines villes (Montréal et Vancouver), ont forcé toutes les autres sections actives d'élaboration de politiques à émettre des énoncés sur l'« impact culturel ». La professionnalisation graduelle du domaine et la création du Réseau national des villes créatives (en 2001), combinées à divers degrés de reconnaissance de la culture comme le quatrième pilier de durabilité au sein des associations provinciales de municipalités, ont donné un second souffle à l'idée d'établir une stratégie axée sur le milieu pour stimuler l'activité culturelle. Sous l'influence du travail de Richard Florida, on reconnaît maintenant que le dynamisme du secteur culturel attirera des travailleurs du savoir et contribuera grandement à l'amélioration de la qualité de vie en général, et que c'est un des moyens les plus efficaces de maintenir ces travailleurs en place.

Dans ce cycle de planification, l'infrastructure culturelle se révèle un facteur déterminant pour faciliter la transition à l'économie créative, issue de l'embourgeoisement, et pour garder les artistes et les créateurs dans le noyau urbanisé. Les espaces de vie et de travail des artistes, et les politiques pour promouvoir l'aide d'interfinancement de la part des promoteurs de l'aménagement des terrains urbains, prennent de plus en plus la priorité dans l'arsenal d'instruments de politiques municipales. De nombreux outils sont utilisés au Canada et partout dans le monde. A Vancouver, entre autres, (l'une des premières villes canadiennes à utiliser le langage des villes créatives en 1986) les systèmes de « primes de commodités » permettent aux promoteurs d'échanger des installations publiques pour les artistes (espaces de spectacle, de répétition ou de vie et de travail) ou d'autres groupes sociaux pour une plus grande densité. Un centre d'expertise de trois ans (2005-2008), financé par Infrastructure Canada, tracera un portrait des diverses activités en cours dans des municipalités du Canada et à travers le monde (www.cultureandcommunities.ca). Toutefois, en l'absence d'une approche d'écologie créative globale, avec un examen de la « flexicurité » et l'attention portée à la réforme législative nécessaire pour fixer la responsabilité d'offrir des services culturels au niveau municipal, peu d'attentes peuvent être fondées sur

des initiatives *ad hoc*. Les politiques axées sur le milieu sont insuffisantes pour promouvoir l'accès des créateurs à des espaces adéquats et d'assez bonne qualité pour qu'ils puissent exercer leur métier³⁹. Par conséquent, des demandes ont été faites pour que les lois provinciales établissant les pouvoirs des municipalités soient révisées afin d'obliger ces dernières à fournir un accès universel aux services culturels, à l'instar de différentes lois sur les bibliothèques partout au pays, mais même avec cette attribution passablement radicale de responsabilités en matière de politique pour assurer l'accès à l'expression culturelle, une approche coordonnée de flexicurité serait quand même nécessaire.

Conclusions et recommandations

La présente étude des pratiques exemplaires dans le monde relativement à la formulation de politiques touchant une économie créative, illustre bien que la créativité est trop souvent opérationnalisée dans plusieurs régimes de politiques d'une façon qui la rend extrêmement vulnérable aux critiques de propagande pour justifier la notion toujours plus précaire du travail intérieurement, et la division internationale du travail qui fait « disparaître » les emplois (Kapur dans McKercher et al., 2007). De toute évidence, la fonction idéologique de la créativité et de l'innovation dans le capitalisme est essentielle à son énorme pouvoir social et économique au sein des institutions sociales : le capitalisme promet la réalisation de la créativité de tous, alors même qu'il accélère la division créative, sociale et économique au sein de ses citoyens. Les politiques culturelles sont toutefois loin d'être acquises à l'hégémonie néo-libérale⁴⁰. Comme le suggère le présent document, il y a un besoin urgent de repenser le modèle social de l'économie créative, et plus particulièrement, comment concevoir des interventions en matière de politique pour la promouvoir dans un contexte éthique politiquement controversé. Quant à savoir si ce contexte éthique est la durabilité (soit le quatrième pilier de l'urbanisation), la diversité culturelle (comme la nouvelle convention de l'UNESCO sur la diversité des expressions culturelles que le Canada a été le premier à signer l'indique) ou la flexicurité dans une nouvelle politique sur la création, cela reste à déterminer. Ce qui est suggéré ici, c'est qu'une stratégie spécialisée et autonome à l'instar de l'approche initiale de la loi sur le statut de l'artiste avalisée par l'UNESCO serait insuffisante pour les défis que pose le virage culturel vers la nouvelle économie. L'approche nordique est tout à fait louable, puisqu'elle semble avoir le potentiel d'évoluer vers une approche plus globale du bien-être et de l'innovation pour le secteur de la création. Toutefois, l'appel d'Anthony Giddens pour de plus amples

³⁹ Voir le rapport sur les Tables rondes régionales sur l'état de l'infrastructure culturelle, à l'adresse <http://www.cultureandcommunities.ca>.

⁴⁰ Depuis 2003, dans le cadre du mouvement EuroMayDay, des jeunes gens de la France, de la Belgique, du Danemark, de l'Allemagne et de l'Italie ont protesté contre les prestations d'aide sociale et d'assurance-emploi inadéquates et la main-d'œuvre immigrante. Le slogan? Pas de frontières : Pas de précarité (Kapur dans McKerchner et Mosco, 173).

analyses comparatives n'a toujours pas été entendu par les théoriciens et les analystes de politiques.

Le piège dans la plupart de la documentation sur l'économie créative est de reconnaître qu'une approche d'éducation ne se veut pas nécessairement un moyen de combler l'écart économique croissant entre les situations des différentes classes de travailleurs culturels. Une approche d'entreprise ne résonne pas avec les nombres considérables d'entreprises à propriétaire unique ou d'artistes travaillant à leur propre compte. Nous soutenons que la création d'une politique globale sur le travail de création s'impose, et que celle-ci devrait être sensible à l'écologie créative représentée par les villes et les espaces propices à la création.

Le cadre d'une telle approche écologique devrait être conçu en fonction des besoins, conformément au droit positif à l'expression culturelle maintenant solidement ancré dans la loi internationale et nationale sur la diversité. Dans la figure 4, nous établissons l'étendue des instruments de politique ressortis de la présente étude. Une réflexion plus approfondie sera nécessaire pour élaborer de tels modèles en vue d'évaluer la cohérence et l'intégralité du domaine des politiques sur l'économie créative. Toute une gamme de recommandations possibles ont ressorti de cette étude. Toutefois, nous nous limitons aux recommandations les plus théoriques et qui, selon nous, sont essentielles à la transition vers une économie créative.

Premièrement, nous devons approfondir notre compréhension des processus de création en nous éloignant de la notion d'économie culturelle en faveur d'un cadre d'écologie créative, en introduisant une nouvelle pensée réflexive du rôle de l'État créateur, en élaborant une stratégie de « flexicurité » et en trouvant des nouveaux moyens de coordonner l'attribution des responsabilités et des réseaux en matière de politique.

Deuxièmement, tout cadre d'écologie créative doit tenir compte des secteurs de l'économie sociale et du travail bénévole et amateur. Une approche d'écologie doit reconnaître et apprécier la contribution au PIB de ces deux secteurs.

Troisièmement, les politiques de sécurité sociale et d'emploi devraient être élaborées en fonction des besoins et d'une évaluation de leur efficacité. À ce chapitre, les questions de politique délicates concernant l'économie créative proposées par les chercheurs de l'European Institute for Comparative Urban Research seront tout aussi importantes lorsque viendra le temps d'intégrer le travail de création dans un modèle écologique :

- Quelles sont les répercussions économiques du travail de création et quels sont les principaux atouts des créateurs?
- Quels sont les éléments cruciaux d'un cadre stratégique national pour l'écologie créative?

- Que doit-on privilégier : une politique économique, ouvrière ou sociale générique censée répondre aux besoins des créateurs, ou des mesures politiques spéciales pour les créateurs dans les différents modes de pratique?
- À quels sous-secteurs des pratiques de création devrait-on accorder la priorité?
- Comment pourrait-on intégrer des politiques explicites pour l'ensemble (ou une partie) des créateurs dans les politiques économiques, ouvrières et sociales et les politiques culturelles courantes?
- Quel est le meilleur moyen de mettre en application ces politiques?
- Comment devraient-elles être évaluées?

Quatrièmement, cet appel pour une évaluation soulève des questions en ce qui concerne la pertinence des résultats. Le BIT et le Conseil des ressources humaines du secteur culturel ont tous deux accordé une grande priorité à la mesure adéquate et à l'acquisition d'une compréhension plus approfondie de la stratification et des habitudes d'emploi ou d'activité des créateurs dans la nouvelle économie. Cela devrait être une priorité pour le CRHSC, qui n'a reçu aucune étude exhaustive et en profondeur du secteur depuis 1993. L'élaboration de politiques fondée sur des données probantes est préférable à l'approche fragmentée utilisée partout dans le monde. La typologie en sept volets proposée dans le présent document pour décrire les créateurs devrait faire l'objet d'un examen empirique. Ce qui est certain, c'est que la question du double statut, le travail à temps partiel et le mouvement en série au sein de la main-d'œuvre culturelle officielle, devrait être évaluée au moyen de nouvelles méthodes de mesure, qui devraient comprendre une norme pour la durée d'activité tel que le suggère l'économiste David Throsby.

Cinquièmement, il faudra mieux connaître l'étendue des innovations en cours relativement à l'élaboration de politiques pour l'économie créative en procédant à des méta-analyses des politiques. Nous estimons que les tentatives nordiques pour élaborer une matrice des politiques sur la création pour la région nordique sont trop peu fréquentes dans les réflexions sur l'économie créative. En plus de faire la concordance des thèmes économiques horizontaux avec les problèmes en matière de politique, la matrice présente des suggestions de mesures à prendre et des exigences sur les renseignements nécessaires au contrôle et à l'évaluation des politiques (voir l'annexe B).

Sixièmement, il est clair que divers secteurs de compétence révisent actuellement leurs anciens systèmes de gouvernance en matière de politique, et introduisent des nouveaux organismes, tel que « Creative Scotland », un nouvel organisme indépendant du Scottish Arts Council chargé de développer les talents et l'excellence du pays en matière de créativité. Ces nouvelles institutions marginalisent-elles ou accroissent-elles le pouvoir de celles qui existent déjà

dans les secteurs culturels? Bloquent-elles involontairement les approches plus globales de la « flexicurité » ou les soutiennent-elles?

Pour terminer, les responsables de l'élaboration des politiques doivent se rendre compte qu'ils ont besoin d'utiliser les instruments de politique à leur disposition de nouvelles façons et dans le cadre de nouveaux partenariats avec d'autres parties prenantes. Pour citer David Throsby :

« Cette situation, en revanche, semble indiquer que l'accent ne sera plus mis sur la politique pour les arts ou la capacité lucrative des arts [...] la plus grande priorité sera plutôt accordée à l'activité créative pour générer des rétributions économiques et sociales, aux politiques pour l'emploi, aux politiques sur le développement régional et urbain, aux politiques pour l'industrie et d'autres domaines comme le travail et l'économie sociale. » (2002) (traduction libre)

Il faut changer complètement la gouvernance de la créativité, en détournant l'attention accordée à l'individu pour la porter sur la créativité collective et ses interactions. Le but est d'assurer une intégration élégante, sur le plan théorique et pratique, de la culture et de l'économie dans la pratique de l'élaboration de politiques.

Annexe A : Documents officiels ayant permis de définir ou d'étudier l'impact des industries créatives

Royaume-Uni :

Department for Culture, Media and Sport :

Creative Industries. Mapping Document 1998 + 2001 + Creative Britain. New talents for the new economy, 2008

Conférence canadienne des arts

Danemark :

Ministry of Trade and Industry et Ministry of Culture :
Denmark's Creative Potential. Culture and Business Policy Report 2000

Allemagne – North RhineWestphalia :

Ministry of Economic Affairs and Energy of the State of North RhineWestphalia:
4th Culture Industries Report 2002

Australie :

Australian Government Department of Communications, Information Technology and the Arts et
National Office for the Information Economy :
The Creative Industries Cluster Study 2002-2003

Nouvelle-Zélande :

New Zealand Institute of Economic Research :
Creative industries in New Zealand. Economic contribution 2002

Espagne/Catalogne :

Catalan Institute of Cultural Industries :
Handbook on the Cultural Industries of Catalonia 2002

Autriche :

Mandl, I. *et al.* pour la chancellerie fédérale, Federal Ministry of Economics and Labour of the
Republic of Austria, Austrian Federal Economic Chamber :
First Austrian Report on Creative Industries (Erster Österreichischer Kreativwirtschaftsbericht)
2003 + *Second Austrian Report on Creative Industries (Zweiter Österreichischer*
Kreativwirtschaftsbericht) 2006

Autriche – Ville de Vienne :

Ratzenböck, V. *et al.* pour la ville de Vienne (MA 27)/Chamber of Commerce Vienna/Filmfonds
Wien :
Untersuchung des ökonomischen Potenzials der Creative Industries in Wien (Survey of the
economic potential of Creative Industries in Vienna) 2004

Singapore :

Ministry of Trade & Industry:
Economic contributions of Singapore's Creative Industries 2003

Pays-Bas :

Dutch Ministry of Economic Affairs et Ministry of Education, Culture and Science :
Culture & Economy. Our Creative potential 2005 Creatieve Industrie in Vlaanderen 2006

Source : *Quick scan of national policies*, 2007, p. 1314

Annexe B : Plan de politique pour la main-d'œuvre créative dans la région du Nord

Recherche (Données et renseignements)
sous-développée, sous-reliée, localisée ou sous-sectorielle

Entrepreneuriat et créativité	Entreprises créatives en croissance	Création de regroupements créatifs	Création de lieux créatifs
<p>Local</p> <p>Politiques et initiatives multiples :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Initiatives d'incubation et de transfert des connaissances dans les universités • Créativité dans l'éducation – en tant qu'élément principal du programme de cours • Soutien opérationnel ciblé, comme des conseils aux entreprises et des réseaux interentreprises visant le développement de la confiance et des connaissances opérationnelles • Établissement de liens entre les entreprises créatives et les autres industries • Accroissement des investissements et du soutien pour la recherche et le développement visant les entreprises créatives 	<p>Local</p> <p>Politiques et initiatives multiples :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fonds ciblés pour les industries créatives – p. ex. le fonds danois pour les films régionaux • Programmes de soutien des DPI – sous-développés • Initiatives de développement du marché, comme le marketing du lieu : p. ex. la formidable promotion par Copenhague des atouts de la ville en matière de créativité 	<p>Multiple – la plupart des grandes villes et municipalités :</p> <ul style="list-style-type: none"> • L'éducation est placée au centre : p. ex. Turku Science Park & Roskilde • Propre à un sous-secteur – p. ex. Aarhus Film City ou Oresund Entrepreneurship Academy • Accent mis sur la convergence – p. ex. Lillehammer Kunnskapspark • Axé sur les petites entreprises – p. ex. Naeringshage à Oslo • Transformation des paysages industriels – p. ex. Cable Factory & Arabianranta, Helsinki 	<p>Multiple – la plupart des grandes villes et municipalités et de nombreux autres plus petits endroits. Les thèmes 1 à 3 sont souvent centraux. En outre :</p> <p>La culture et la créativité sont au cœur de nombreux plans stratégiques et servent de moteur principal pour attirer le talent et encourager les stratégies d'investissement à long terme – de Malmo à Kristiansand; Vejle à Tampere. Les initiatives peuvent varier de la planification holistique de la culture et de la créativité aux démarches stratégiques visant l'art public, le marketing du lieu et la maximisation de la diversité croissante de la population locale.</p>
<p>National</p> <p>Peu d'initiatives nationales à l'exception de la politique en matière d'éducation et de culture :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Campagnes nationales et soutien 	<p>National</p> <p>Beaucoup d'accent sur l'innovation, moins sur la créativité :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fonds ciblés – p. ex. Icelandic Software Fund et Norwegian software 	<p>Nordique</p> <p>Connectivité faible et très peu de politiques pan-nordique ou interventions autres que des projets pilotes ou à court terme : Les initiatives comprennent :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Le réseau Jenka – établissement de 	

Conférence canadienne des arts

<p>des spécialistes – p. ex. Swedish Design Office, le réseau Finnish Design for All, Finnish Strategy for Craft Entrepreneurship & Danish Design Centre</p> <p>• Établissement de liens entre l'innovation et la créativité, p. ex. FI au Danemark; Innovation Norway</p> <p>• Recherche – p. ex. Finnish Strategy for Entrepreneurship in CIs</p>	<p>fund</p> <p>• Soutien aux entreprises – p. ex. Sile en Finlande</p> <p>• Mesures fiscales – p. ex. exemption de la TVA pour la littérature en Norvège</p> <p>• Développement du marché : initiatives multiples, p. ex. le réseau Design for All en Finlande et le Finnish Programme for Cultural Export Promotion 2007 – 2011; Creative Nation (Danemark)</p> <p>• Apprentissage continu : p. ex. LearningLab Denmark</p> <p>• Plusieurs initiatives d'innovation et de technologie, p. ex. Innovation Norway</p>	<p>liens entre les entreprises créatives, développement des connaissances et de la confiance</p> <ul style="list-style-type: none"> - VirIncCreate – projet d'incubateur virtuel - Nordic Innovation Centre (NICe) initiatives – chef de file en matière de coopération et de partenariats pan-nordiques. <p style="text-align: center;">CONNECTIVITÉ FAIBLE</p>
---	--	--

Source : *A creative economy green paper for the Nordic region, 2007.*

Annexe C : Politiques visant les travailleurs et artistes créatifs (survol de 20 pays)⁴¹

Éducation et formation

Programmes à l'intention des jeunes adultes

- Cultural Leadership Programme 2006-2008 : programme éducatif à plusieurs volets, destinés aux nouveaux artistes et travailleurs créatifs du Royaume-Uni afin qu'ils développent leurs compétences en matière d'entrepreneuriat. Il s'agit d'un programme de deux ans offert en six volets : placement professionnel; laboratoire en ligne de connaissances en matière de création; développement du leadership; développement des minorités noires et ethniques; développement de la gouvernance; développement d'entrepreneurs en tant que leaders (source : www.culturalleadership.org.uk, programme dirigé conjointement par Arts Council England, Creative & Cultural Skills et Museums and Libraries and Archives Council).
- L'université Roskilde du Danemark offre un nouveau programme de 2 ans visant l'obtention d'une maîtrise en gestion de l'expérience et conception du rendement (*experience management and performance design*) – l'accent est mis sur les compétences en gestion et sur la pratique personnelle (source : www.ruk.dk).
- La Copenhagen Business School (Danemark) offre un programme de maîtrise en gestion des processus opérationnels créatifs (source : www.cbs.dk/imagine).
- La création de la Innovation University en Finlande (une fusion de la Helsinki University of Technology, de la Helsinki School of Economics et de la University of Arts & Design, Helsinki) (source : www.innovaatioyliopisto.info).
- Helsinki School of Creative Entrepreneurship : les étudiants peuvent suivre des cours en entrepreneuriat, lesquels sont crédités dans leur propre université. Les entrepreneurs peuvent suivre des cours afin de développer leur pensée créative en tant qu'outil pour régler des problèmes opérationnels (www.hsce.fi).
- Manchester Metropolitan University : premier établissement d'enseignement au Royaume-Uni à enseigner aux étudiants en arts la façon d'élaborer des plans d'activités et d'évaluer le marché (source : *The economy of culture in Europe*, 2006, p. 31).
- Popakademie en Allemagne : premier établissement d'enseignement en Allemagne à enseigner la musique pop et l'industrie de la musique dans un programme combiné (conférenciers de l'industrie : Sony, MTV, AOL) (source : Quick scan, p. 31, et www.popakademie.de, 2008).
- Le programme Flanders District of Creativity offre des bourses d'études aux travailleurs créatifs qui suivent un cours de maîtrise dans une école de gestion dans les domaines de l'innovation et de l'entrepreneuriat (source : *The economy of culture in Europe*, 2006, p. 34).
- Initiative du gouvernement danois visant à inclure un volet « affaires » dans les programmes d'arts afin d'aider les étudiants à s'ajuster à la réalité du marché du travail et à la vie de travailleur autonome ou pigiste (source : *The economy of culture in Europe*, 2006, p. 34).

Ateliers

⁴¹ Exemples du Royaume-Uni, du Canada, de l'Allemagne, de Singapour, de la Suède, du Danemark, de la Nouvelle-Zélande, de l'Australie, de l'Autriche, de la Norvège, de la Corée, de la Finlande, de la Turquie, de la Belgique, de l'Espagne, de la France, de la Suisse, de l'Irlande, des Pays-Bas et de l'Estonie.

- Ateliers sur la rédaction de scripts et le financement de documentaires de 30 minutes à l'intention des cinéastes de 35 ans et moins dont les œuvres seront diffusées sur le réseau ABC (source : Australian Film Commission Annual Report 2005-2006, accessible à l'adresse www.afc.gov.au).
- iP ImpulsProgramm of the creative wirtschafft Austria (www.impulsprogramm.at, une initiative de la chambre de commerce de l'Autriche; offre des ateliers visant le développement des compétences en gestion des entrepreneurs créatifs).
- Programme « Insight out » de UK National Endowment for Science, Technology and the Arts, offert dans toutes les régions du Royaume-Uni. Ce programme est spécialement conçu pour les personnes créatives qui souhaitent démarrer une entreprise au sein des industries créatives (source : http://www.nesta.org.uk/programmes/insight_out/insight_out_learning.aspx).

Enseignement des arts chez les enfants (favorise la créativité chez les jeunes et offre un revenu aux travailleurs créatifs)

- Intégration de la créativité dans les écoles : Le Royaume-Uni crée des liens entre les designers et les écoles (source : *The economy of culture in Europe, 2006*).
- La Turquie a lancé un volet de trois ans sur la technologie et le design dans son programme d'éducation publique (source : *Quick scan of national policies, 2007*).
- L'agence gouvernementale KulturKontakt en Autriche offre des conseils sur la façon de mener des projets d'arts et de culture dans les écoles de l'Autriche (source : www.kulturkontakt.or.at).
- Le ministère des Arts de Singapour a lancé une initiative dans le cadre de sa stratégie de développement des industries créatives de 2003 visant le développement des capacités créatives par l'intégration des arts, du design et des médias dans tous les niveaux d'éducation.
- Cinq heures d'arts et de culture de qualité pour chaque enfant, chaque semaine, à l'école et en dehors de l'école. Il s'agit d'une nouvelle initiative du gouvernement du Royaume-Uni, lancée en février 2008. Le financement a déjà été obtenu et on est à chercher des partenaires pour le développement et la mise en œuvre (www.creativepartnerships.com/offer).

Recherche de cours en ligne

- Le moteur de recherche du gouvernement australien, permettant de trouver des cours en ligne pour le secteur culturel (source : www.cultureandrecreation.gov.au), compte plus de 1 000 ateliers et programmes avec diplômes différents.
- Outil de recherche sur les compétences en matière de créativité et de culture pour les professionnels des industries créatives, dont une base de données de cours et un conseiller pouvant être joint par téléphone (initiative du UK Department for Education and Skills. Source : <http://www.ccskills.org.uk/>).

Prix/subventions/concours/artistes en résidence

Promotion des capacités en affaires :

- Subventions pour des consultations en entrepreneuriat visant les musées (Australie, Nouvelle-Galles du Sud).
- Prix pour l'amélioration du rendement et de la stabilité de l'entreprise; secteur du cinéma et de la télévision, Australie-Occidentale (source : http://www.dca.wa.gov.au/about/organisation/portfolio_organisations/screenwest).

Promotion des capacités de création :

- Soutien des arts visuels et des nouvelles technologies : Arts Council Norway.
- Subvention de la culture/prix national des artistes/fonds pour les nouveaux artistes, National Arts Council of Singapore.
- Prix du design de la Suède.
- « Games of the month » et « Korea game grand awards » : concours de création de jeux tenu par la Korea Game Industry Agency, financée par le gouvernement (source : www.kogia.or.kr, depuis 1999).
- Compétition nationale de rédaction de script (pour le cinéma, Media Development Authority, Singapour).
- Mobility and Residential Programme : programme pour les artistes et les acteurs culturels, offert par Nordic culture point, un organisme de coopération gouvernemental entre les pays nordiques visant à promouvoir le réseautage professionnel (source : www.kulturkontaktnord.org).
- Base de données en ligne permettant la recherche de subventions et de services (mise à jour automatique, offert par le gouvernement de l'Australie (source : www.cultureandcreation.gov.au/grantsandservices/).

**Soutien aux entreprises et développement de l'entrepreneuriat
(à l'intention des PME et des travailleurs autonomes)**

Conseils en affaires/consultation :

- Le programme Go! fournit des conseils sur le démarrage d'entreprises (plan d'activités, inscription, permis, stratégie marketing, etc.). Une catégorie spéciale est prévue pour les entreprises créatives dans ce programme; on compte d'ailleurs des centres de démarrage *culturels* partout en province où l'on peut obtenir des conseils (fondé par la province de North Rhine Westphalia en Allemagne, source : www.go.nrw.de).
- Kulturkontakt : services de consultation pour les artistes et la communauté des affaires dont l'objectif est de réunir les deux parties (Autriche, ministère de la Culture, depuis 1989, source : www.kulturkontakt.or.at).
- Services de consultations offerts (Centre of Audiovisual Development, Catalogne, source : The economy of culture, p. 33) ou financement partiel pour l'accès à ces services (Departure Experts Programme Vienna, source : www.departure.at).
- Site web sur la propriété intellectuelle à l'intention des personnes et des entreprises créatives. On y trouve les plus récents renseignements sur les droits d'auteurs, les marques de commerce, etc. (source : UK Department for Culture, Sport and Media, www.culture.gov.uk).

Programmes de financement pour les industries créatives :

- Programme de financement pour les PME créatives à orientation commerciale. Appel annuel pour la soumission de plans d'activités. Si le plan est accepté, jusqu'à 70 % des coûts peuvent provenir de subventions : iP ImpulsProgramm of the creativ wirtschaft Austria (www.afc.gov.au).
- Advantage creative fund : fonds de capital-risque pour les PME créatives qui ont de la difficulté à obtenir des fonds auprès des banques; aucune offre de prêt ou de subvention, investissement strictement selon des termes commerciaux (www.advantagecreativefund.co.uk, une initiative lancée dans le cadre du programme d'économie créative du Royaume-Uni).
- Fonds de capital-risque et de projet destiné aux entreprises créatives, rendu possible

grâce aux gouvernements suivants (combinaison d'argent public et privé) qui ont fondé des agences particulières pour administrer le capital et réinvestir les profits réalisés dans des projets culturels moins rentables (Cultural Exportation Project 2005-2010, Finlande, source : www.minedu.fi; Cultuur Invest, Belgique, source : www.cultuurinvest.be; Repayable Contributions Programme, Catalan Institute of Cultural industries, source : The economy of culture in Europe, 2006).

- Ces mêmes programmes offrent également un soutien et un encadrement en matière de gestion pour les entrepreneurs créatifs de la Catalogne, de la Finlande et de la Belgique.

Bases de données en ligne – renseignements sur le financement :

- « Money map – Advice on access to finance », dossier régulièrement mis à jour (source : Department of Culture, Media and Sport, source : www.culture.gov.uk) à l'intention des entreprises œuvrant dans l'industrie de la musique (moteur de recherche en ligne, offert par Creative New Zealand et le Ministry for Culture and Heritage depuis 2007, source : www.NZLive.com).

Politiques fiscales

- *Réductions de la TVA sur le salaire des auteurs et artistes visuels travailleurs autonomes :*

Les artistes paient moins de la moitié de la TVA exigée dans de nombreux pays, par exemple en Autriche, en France, en Allemagne ou en Belgique. Ils sont en grande partie exemptés de la TVA en Suisse, en Espagne et au Danemark. Au Canada et au Royaume-Uni, ils paient la TVA exigée (source : www.culturalpolicies.net/, 2007).

- *Mesures fiscales spéciales pour les artistes pigistes* (à savoir les créateurs et les artistes du spectacle indépendants) : étalement du revenu sur les années suivantes dans les pays suivants : Royaume-Uni (plus de 2 ans), Danemark (jusqu'à 10), Autriche, Pays-Bas, France (3), Allemagne, Finlande (plusieurs années) – aucun étalement du revenu au Canada, en Belgique et en Italie (source : www.culturalpolicies.net/, 2007).

2. Allocations spéciales : aucune déduction ou exemption importante n'est en place au Canada, au Royaume-Uni, dans le Pays-Bas et en Belgique. Déduction fiscale de 50 %, 30 % en Allemagne, exemption totale d'impôt en Irlande, 25 % en Italie et 57 % en Autriche.

- Crédit fiscal pour la création de jeux par le gouvernement de la France (source : www.legifrance.gouv.fr).

- Crédit fiscal pour les médias numériques interactifs, l'animation informatique et les effets spéciaux (Canada, Ontario, source : www.omdc.on.ca).

- Déductions fiscales : les coûts associés à la possession et à l'entretien d'un instrument de musique et les dépenses annuelles liées à l'emploi jusqu'à concurrence de 1 000 \$ peuvent être déduits. Des œuvres d'arts peuvent être données en échange d'un crédit d'impôt équivalent à sa valeur sur le marché. Source : *CCA backgrounder – taxation of artists and the arts*, 2008).

Politiques en matière de créativité/sécurité sociale

- Lois sur la sécurité sociale et mesures visant à soutenir les artistes travailleurs autonomes : survol quantitatif de 38 pays de l'Europe occidentale et orientale ainsi que du Canada et de la Russie; la plupart (22) ne dispose d'aucune loi visant les artistes travailleurs autonomes (Royaume-Uni, Italie, Norvège, Suède, Portugal). Dans le cas

des pays qui disposent de telles lois, la portée et la nature des mesures diffèrent largement d'un pays à l'autre. Voici des exemples de pays où des lois ont été adoptées pour les artistes travailleurs autonomes :

- Autriche : *Law on Social Security for Artists* (2001);
- Estonie : *Act on Creative Artists and Creative Artists' Unions* (2004);
- Finlande : *Act on the Pensions of Artists and Some Particular Groups of Short Time Workers* (1985);
- France : plan de sécurité sociale pour les artistes travailleurs autonomes (1977).

Voici des exemples de pays qui offrent :

1. des suppléments de retraite : Canada, Autriche, France, Allemagne (22 sur 38);
 2. l'assurance-emploi : Estonie, Irlande, Pays-Bas, Norvège, Suisse (5 sur 38);
 3. les deux : 4 sur 38 (source : www.culturalpolicies.net/, 2007).
- Site web à l'intention des artistes, permettant de calculer les versements de pensions auxquels ils peuvent s'attendre, ainsi que des séminaires gratuits offerts dans tout le Royaume-Uni sur la retraite des artistes. On y offre des conseils sur la **planification de la retraite** (source : www.pensionsforartists.org, 2008).
 - Allemagne : Artists Social Fund (source : www.kuenstlersozialkasse.de), unique en Europe, ce fonds offre une **assurance sociale prévue par la loi aux artistes et aux travailleurs créatifs indépendants**. L'artiste n'a qu'à payer la part de l'employé (contrairement aux travailleurs autonomes qui doivent payer à la fois la part de l'employeur et celle de l'employé) puisque les utilisateurs de l'industrie des produits créatifs paient, avec l'État, la part de l'employeur. Mesure mise en place en 1982 et revue en 2007.
 - **Règlement sur le statut de l'artiste** (concerne les relations de travail des artistes professionnels travailleurs autonomes). Permet la négociation collective pour ces artistes. Initiative de l'UNESCO adoptée à différents niveaux selon les pays (exemple : Canada; source : Conférence canadienne des arts, <http://www.ccarts.ca/fr/advocacy/bulletins/2007/1707.htm>, 2007).

Annexe D : Un modèle logique de l'économie sociale

Vision :

Une économie sociale développée pouvant contribuer entièrement au développement de collectivités souples offrant une bonne qualité de vie à l'ensemble de ses membres.

Objectifs de société

Meilleure inclusion sociale	Plus grande autonomie	Équité accrue sur le plan des résultats	Meilleure santé humaine	Génération de la richesse par la propriété sociale
-----------------------------	-----------------------	---	-------------------------	--

Entrants

Capital financier	Connaissance/recherche	Occasions d'apprentissage	Politiques habilitantes	Infrastructure et partenariats
-------------------	------------------------	---------------------------	-------------------------	--------------------------------

Activités et structures

Organisation et planification communautaires	Développement d'une infrastructure communautaire	Développement du capital humain	Développement de l'entreprise sociale	Apprentissage organisationnel et communautaire
Entreprises d'économie sociale	Organisations de DEC	Organisations et réseaux de soutien sectoriel	Partenaires des secteurs privé et public	

Résultats – Quatre niveaux

1. Avantages économiques et sociaux pour les ménages	<i>Exemples :</i> aptitude au travail et emploi; revenu gagné; connaissances et compétences; développement d'entreprises; logements abordables; garde d'enfants; participation aux affaires communautaires.
2. Développement des capacités organisationnelles et création d'entreprises	<i>Exemples :</i> création, développement et modernisation des entreprises du secteur de l'économie sociale; génération de revenus en vue du

	réinvestissement; capacité de gestion des conseils d'administration, particulièrement en termes de développement d'entreprises; organisation, planification et apprentissage communautaires; recrutement et maintien des effectifs et des membres des conseils d'administration d'organismes de développement.
3. Changements communautaires et systémiques	<i>Exemples</i> : participation des citoyens au développement de la collectivité; partenariats et réseaux; visions et plans stratégiques de la collectivité; intégration de programmes et de services; nouvelles structures et capacités institutionnelles; souplesse de la collectivité.
4. Mesures visant le développement du secteur de l'économie sociale	<i>Exemples</i> : Plus grande capacité de communication et d'organisation au sein du secteur; identification des questions prioritaires pour le développement du secteur; occasion d'apprentissage par les pairs et d'adopter des pratiques plus efficaces; communication et collaboration avec le gouvernement; formulation de politiques adaptées et réduction des obstacles politiques.

Boucle de commentaires visant un apprentissage et un changement continus : Vérifier si le point 2 (Développement des capacités organisationnelles et création d'entreprises) et le point 3 (Changements communautaires et systémiques) contribuent à l'atteinte de la « vision » mentionnée.

Source : Caledonian Institute of Social Policy,
<http://www.caledoninst.org/Publications/PDF/566ENG%2Epdf>.

Travaux cités

- Aigninger, Karl (2002). The new European model of the reformed welfare state. European Forum working paper. Stanford University.
- Armitage, Andrew (2003). *Social welfare in Canada*. London: Oxford University Press.
- Baumol, William J. et Bown William G. (1966). *Performing arts, the economic dilemma. A study of problems common to theatre, opera, and dance*. New York. Twentieth century fund.
- Beck, Ulrich. (2000). *The brave new world of work*. Transl. Patrick Camiller. Cambridge. Polity.
- Calabrese A. et Burgelman (Eds.) (1999): *Communication, citizenship, and social policy. Rethinking the limits of the welfare state*. Lanham (Md.). Rowman & Littlefield.
- Castells, Manuel et Ince, Martin (2003). *Conversations with Manuel Castells*. London. Polity.
- Caves, Richard E (2000). *Creative industries. Contracts between arts and commerce*. Cambridge (Mass.), Londen (UK). Harvard University Press.
- Christopherson, Susan (2004). The Divergent Worlds of New Media: How Policy Shapes Work in the Creative Economy. *Review of Policy Research*, 21 (4), 543-558.
- Crossick, Geoffrey (2006). Knowledge transfer without widgets. The challenge of the creative economy. A lecture to the Royal Society of Arts in Leeds. London: Goldsmith College, University of London.
- Day, WanWen (2007). Commodification of creativity. Reskilling computer animation labor in Taiwan. Dans Catherine McKercher et Vincent Mosco (Eds.), *Knowledge workers in the information society* (pp. 85-101). Toronto. Rowman & Littlefield.
- Deuze, Mark (2007). *Media work*. Malden (MA.). Polity.
- Flew, Terry (2002). *New media. An introduction*. South Melbourne (Vic.). Oxford University.

- Florida, Richard (2002). *The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York. Basic Book.
- Fudge, J. et Vosko, Leah F. (2003). Gender paradoxes and the rise of contingent work. Towards a transformative political economy of the labor market. Dans Wallace Clement et Leah F. Vosko (Eds.). *Changing Canada. Political economy as transformation*.(pp.183-212). Toronto. McGillQueen's Press.
- Gertler, Meric. S. (2001). *Creative cities. What are they for, how do they work and how do we build them?* Document d'information. Août.
- Giddens, Anthony (2007). Globalization and the European social model. Dans Helmut Anheier et Ydihishthir Raj Isar (Eds.). *Conflicts and tensions. The Culture and Globalization Series I* (pp. 151-161). Los Angeles. Sage.
- Gindin, S. et Stanford, Jim (2003). Canadian labour and the political economy of transformation. Dans Wallace Clement et Leah F. Vosko (Eds.), *Changing Canada. Political economy as transformation* (pp. 422-442). Toronto. McGillQueen's Press.
- Grant, Peter et Wood, Chris (2004). *Blockbusters and trade wars*. Vancouver. Douglas McIntyre.
- Hall, Peter (2000). Creative cities and economic development. *Urban Studies*, 37 (4), 639-649.
- Hankivsky, Olena (2004). *Social Policy and the Ethic of Care*. Vancouver. UBC Press.
- Harder, L. (2003). Whither the social citizen. Dans Janine Brodie et Linda Trimble (Eds.), *Reinventing Canada. Politics of the 21st century* (pp. 175-188), Toronto: PrenticeHall.
- Hartley, J. 2005. Creative Industries. In John Hartley (Ed.), *Creative Industries* (p. 144). London: Blackwell
- Hesmondhalgh, David (2007). *The cultural industries*. Los Angeles, London. Sage.
- Hesmondalgh, David (2005). Media and cultural policy as public policy. *International Journal of Cultural Policy*, 11 (1), 95-109.
- Howkins,John (2001). *The Creative Economy*. London. Oxford.

- Howlett, Michael et Ramesh, M. (2003). *Studying public policy: Policy cycles and policy subsystems*. Don Mills (Ont.).Oxford.
- Landry, Charles (2005). *The Creative City and the Art of Citymaking*. London: Comedia.
- Landry, Charles (2000). *The Creative City*. London: Comedia.
- Layton, Robyn (non daté): Creative labour contracting. Présentation à la Industrial Relations Society of South Australia. Consulté le 20 février 2008 à l'adresse www.irssa.asn.au/.
- Leadbetter, Charles (2000). *Living on thin air*. London. Penguin.
- McKeen, W et Porter, A. 200. Politics and transformation. Welfare state restructuring in Canada. Dans Wallace Clement et Leah F. Vosko (Eds.), *Changing Canada. Political economy as transformation* (pp. 109-134). Toronto. McGillQueen's Press.
- McRobbie, Angela (2005). Clubs to companies. In John Hartley (Ed.). *Creative industries* (pp. 375-391). Malden (MA.). Blackwell.
- McKercher, Catherine et Mosco, Vincent (2007). Introduction. Theorizing knowledge labour and the information society. Dans Catherine McKercher et Vincent Mosco (Eds.), *Knowledge workers in the information society* (pp.viixxiv). Toronto. Rowman & Littlefield.
- Molotoch, H. (1996). LA as a Design Product: How art works in the regional economy. Dans A.J. Scott et E.W. Soja (Eds.), *The City. Los Angeles and urban theory at the end of the twentieth century* (pp. 225-275). Berkeley. U of California Press.
- Mosco, Vincent et Stevens, Andrew (2007). Outsourcing knowledge work. Labor responds to the new international division of labor. Dans Catherine McKercher et Vincent Mosco (Eds.), *Knowledge workers in the information society* (pp. 147-163). Toronto. Rowman & Littlefield.
- Murray, Catherine (2006). *Cultural Diversity and Civil Society in Canada*. Un document d'information préparé dans le cadre d'une consultation nord-américaine pour le deuxième rapport mondial sur la diversité culturelle de l'UNESCO. Mai.
- Murray, Catherine (2007). The media. In L. Dobuzinskis, M. Howlett & D. Laycock (Eds.), *Policy analysis in Canada. State of the art* (pp. 525-550). Toronto: University of Toronto Press.

- Murray, Catherine, Beale, Alison et Baird, Nini (à venir, 2008). British Columbia's placebased approach. Policy devolution and cultural selfdetermination. Dans Monica Gattinger et Diane Saint (Eds.) *Cultural Policy and Cultural Public Administration in Provincial and Territorial Governments in Canada*. Institute of Public Administration in Canada.
- O'Connor, Justin et Xin, Gu (2006). A new modernity? The arrival of 'creative industries' in China. *International Journal of Cultural Studies*, 9 (3), 271-283.
- Pal, Leslie A. (2006). *Beyond policy analysis*. Scarborough: Thomson & Nelson.
- Phillips, Susan D. (2007). Policy analysis and the voluntary sector. Evolving policy styles. Dans L. Dobuzinskis, M. Howlett et D. Laycock (Eds.), *Policy analysis in Canada. State of the art* (pp. 497-522). Toronto. University of Toronto Press.
- Pratt, Andy C. et Ball Rick (1994). *Industrial property. Policy and economic development*. New York: Routledge.
- Prince, Michael J. (1996). At the edge of Canada's welfare state. Social policy making in British Columbia." Dans R.K. Carty (Ed.), *Politics, policy and governments in British Columbia* (pp. 236-271). Vancouver. UBC press.
- Provonost, Gilles (2002). Statistics in the wake of challenges posed by cultural diversity in a global context. Un examen des sondages réalisés sur la participation culturel. Document consulté le 20 février 2008 à l'adresse www.colloqu2002symposium.gouv.qc.ca/pdf/.
- Robinson, Alan G. et Schroeder, Dean M. (2006). *Ideas are free: How the idea revolution is liberating people and transforming organizations*. San Francisco. BerrettKoehler.
- Roodhouse, S. et Mokre O.M (2004). The MuseumsQuartier Vienna. An Austrian cultural experiment. *International Heritage Studies* 10, 193-207.
- Rossiter, Ned (2003). Creative labour and the role of intellectual property. *Fibreculture. Internet theory & criticism & research*, 1. Document consulté le 20 février 2008 à l'adresse http://journal.fibreculture.org/issue1/issue1_rossiter.html.
- Sassen, Saskia (2005). *Cities in a world economy*. Thousand Oaks (CA.). Pine Forge Press.

- Schlesinger, Philip (2007). Creativity. From discourse to doctrine? *Screen*, 48 (3), 377-387.
- Scott, Allen J. (2006). Creative cities. Conceptual issues and policy questions. *Journal of urban affairs* 28 (1), 117.
- Shaw, Phyllida (2004). Researching Artists' Working Lives. *Arts Research Digest* 30 (1). Document consulté le 20 février 2008 à l'adresse <http://www.caledoninst.org/Publications/PDF/566ENG%2Epdf>.
- Smith, R. & Warfield, K. (2007). The creative city. A matter of values. In Florence Chee (Ed.), *Locationbased awareness: Research on local systems of innovation in the Greater Vancouver Region* (pp. 94-114). CPROST. Simon Fraser University.
- Throsby, David (2007). *Modelling the creative/cultural Industries*. Présentation à la Royal Society of Edinburgh, Écosse, 11-12 janvier.
- Throsby, David (2001). *Economics and culture*. Cambridge. Cambridge University Press.

Documents d'orientation

- Americans for the Arts (2007): *Arts and economic prosperity III: The economic impact of nonprofit arts and culture organizations and their audiences*. Document consulté le 5 février 2008 à l'adresse http://www.artsusa.org/information_resources/.
- Australian Government (2003). *Creative industries cluster study*. Document consulté le 26 février 2008 à l'adresse <http://www.cultureandcreation.gov.au/cics/>.
- Braun, Erik et Lavanga, Mariangela (2007). *An international comparative quick scan of national policies for creative industries*. Rotterdam. European Institute for Comparative Urban Research at the Erasmus University.
- Canadian Human Resource Council. 2002. *Face of the future. A study of human resource issues in Canada's cultural sector*. Ottawa. Document consulté le 18 février 2008 à l'adresse <http://www.culturalhrc.ca/research/>.

Conférence canadienne des arts

- Cheney, Terry (2004). *Cultural sector fast stats*. Report to the Cultural Human Resources Council. Ottawa. Document consulté le 24 février 2008 à l'adresse www.culturalhrc.ca/research/.
- Department for Culture, Media and Sport (2008). *Creative Britain. New talents for the economy*. Document consulté le 27 février 2008 à l'adresse http://www.culture.gov.uk/Reference_library/.
- Department for Culture, Media and Sport (2006). *Creative economy programme. Infrastructure report*. Document consulté le 20 février 2008 à l'adresse <http://www.cep.culture.gov.uk>.
- Department for Culture, Media and Sport (2001). *Creative industries mapping document*. Document consulté le 20 février 2008 à l'adresse http://www.culture.gov.uk/Reference_library/Publications/.
- Department for Culture, Media and Sport (1998). *Creative industries mapping document*. Document consulté le 25 février 2008 à l'adresse http://www.culture.gov.uk/Reference_library/Publications/.
- European Commission (2006). *The economy of culture in Europe*. Document consulté le 15 février 2008 à l'adresse http://ec.europa.eu/culture/eac/sources_info/studies/economy_en.html.
- Greater London Authority (2004). *London's creative sector*. 2004 update. Document consulté le 15 février 2008 à l'adresse <http://www.london.gov.uk/gla/publications/economy.jsp#creative>.
- Harvey, Jocelyn (2002). *Creative management in the arts and heritage. Sustaining and renewing professional manage for the 21st century*. Final report phase 1. Document consulté le 25 février 2008 à l'adresse www.ccarts.ca/en/advocacy/publications/conference/documents/.
- International Labour Organization (2004). *The future of work and quality in the information society. The media, culture, graphical sector*. Document consulté le 22 février 2008 à l'adresse www.ilo.org/public/english/dialogue/sector/.

Conférence canadienne des arts

LevitenReid, Eric et Torjman, Sherri (2006). *Evaluation framework for federal investment in the Social Economy. A discussion paper.* Caledonian Institute. Document consulté le 20 février 2008 à l'adresse
<http://www.caledoninst.org/Publications/PDF/566ENG%2Epdf>.

Nordic Innovation Centre (2007). *A creative economy green paper for the Nordic region.* Document consulté le 20 février 2008 à l'adresse
<http://www.nordicinnovation.net/prosjekt.cfm?Id=14415272>.

Statistique Canada (2004). *Contribution économique de la culture au Canada.* Document consulté le 10 février 2008 à l'adresse
<http://www.statcan.ca/francais/research/81-595-MIF/81-595-MIF2004023.pdf>.

Statistique Canada (2004). Focus on Culture. *Quarterly Bulletin from the Culture Statistics Programme*, 15 (2). Document consulté le 20 février 2008 à l'adresse
www.dsppsd.pwgsc.gc.ca/CollectionR/Statcan/87004XIE/.

Statistique Canada (2004). Régions métropolitaines de recensement constituant des grappes culturelles. Dans *Tendances et conditions dans les régions métropolitaines de recensement*. Document consulté le 20 février 2008 à l'adresse
<http://www.statcan.ca/francais/research/89-613-MIF/89-613-MIF2006010.pdf>.

Ressources sur l'économie créative

Observatoire culturel canadien :
www.culturescope.ca

Conference Board du Canada :
<http://www.conferenceboard.ca/francais/>

Fédération internationale des conseils des arts et des organismes de la culture :
www.ifiacca.org

Rapport sur l'infrastructure créative relative au programme d'économie créative du Royaume-Uni :
<http://www.cep.culture.gov.uk/index.cfm?fuseaction=main.viewBlogEntry&intMTEntryID=2989>

Programme de bénévolat des Nations Unies :

Conférence canadienne des arts

<http://www.worldvolunteerweb.org/browse/volunteeringissues/>

Statistiques sur la culture canadienne :

<http://www.statcan.ca/english/freepub/87008GIE/about.htm>

<http://www.statcan.ca/english/research/89613MIE/2004004/summary.htm>

<http://www.statcan.ca/Daily/English/060612/d060612c.htm>

Conseil des ressources humaines du secteur culturel :

<http://www.culturalhrc.ca/research/default.asp>

Renseignements sur l'économie sociale :

http://www.socialeconomyhub.ca/hub/index.php?page_id=9

Secteur à but non lucratif du Canada :

<http://www.gdsourcing.ca/CIP/WebsitesNP.htm>