

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**ENTRE ENTREPRENEURIAT URBAIN ET CRÉATION ARTISTIQUE : UNE ÉCONOMIE POLITIQUE
CULTURELLE DE LA CRÉATIVITÉ À MONTRÉAL**

THÈSE

PRÉSENTÉ(E)

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN COMMUNICATION

PAR

JOËLLE GÉLINAS DUQUETTE

SEPTEMBRE 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont évidemment à Maxime et Anouk qui ont directement encadré la réalisation de ce travail. Merci à Maxime pour la passion théorique imperturbable et contagieuse. Ta réputation de bibliothèque vivante dans les couloirs du J ne sera jamais démentie, même avec Chat GPT. Merci à Anouk pour le sens critique précis empreint de nuances et les nombreuses ficelles qui ont su dénouer mes impasses. Ton soutien, officieux comme officiel, a rendu l'espoir possible plutôt que le désespoir convaincant.

Merci aux membres du jury – Will Straw, Martin Lussier et Guillaume Sirois – pour la lecture pertinente et bienveillante.

Merci à chacun·e des professeur·e·s que j'ai croisés dans mon parcours au doctorat. Olivier Turbide, Marc Raboy, Thierry Bardini et Line Grenier, vos regards respectifs sur mes travaux et vos enseignements m'ont été précieux.

Merci à Myriam sans qui je n'aurais jamais réussi à terminer cette thèse. En fait, je pense que sans toi, je ne l'aurais probablement jamais commencée. Ta confiance infaillible en mon jugement réussit à me convaincre de ma place dans cet univers si particulier. Et ton amour candide de la connaissance atténue toutes les insécurités qu'il peut amener.

Merci à tout·e·s les collègues et ami·e·s du quotidien uqamien, des premières années au premier étage et des dernières au quatrième. Un merci particulier à Val Paquet pour la rigueur à toute épreuve qui m'a soutenue dans les derniers moments de rédaction.

Merci à Samuel et Zoran qui m'ont offert une maison pleine de douceur, de réconfort et de rires à Montréal. Écrire une thèse sur la ville en déménageant à la campagne s'est avéré plus compliqué que prévu. Heureusement, vous m'avez laissé tenir la chandelle plus d'une fois.

Merci à ma famille – mes parents, Francis, Maryse et Guy – et mes ami·e·s – les *babies* – pour l'amour et le support constant.

Merci à Alex pour l'inspiration quotidienne. Je croise les doigts pour que Shishi hérite de ta curiosité sans limites et de ta manière d'apprendre avec dévouement.

Finalement, je remercie le Fonds de recherche du Québec – Société et Culture et le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada qui ont fourni une part importante des conditions de réalisation de ma thèse en reconnaissant financièrement le temps de travail qui lui était nécessaire.

DÉDICACE

À Shishi qui m'a donné la force.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|------|
| REMERCIEMENTS..... | ii |
| DÉDICACE | iii |
| LISTE DES FIGURES..... | vii |
| LISTE DES TABLEAUX..... | viii |
| RÉSUMÉ | ix |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE 1 LA CRÉATIVITÉ AU CARREFOUR DE LA CULTURE ET DE LA CROISSANCE ÉCONOMIQUE DANS LES MÉTROPOLES | 6 |
| 1.1 L'invention des industries créatives : un grand projet politique..... | 7 |
| 1.2 La créativité dans l'action publique culturelle | 15 |
| 1.3 Le développement économique par la culture et la municipalisation de la culture..... | 18 |
| 1.3.1 Retour sur la revitalisation urbaine par la culture à Montréal | 19 |
| 1.3.2 L'étatisation et la municipalisation de la culture au Québec | 22 |
| 1.4 L'impasse de la ville créative..... | 30 |
| 1.5 La place des artistes en théorie et en pratique..... | 39 |
| 1.6 Entre l'État et les acteurs culturels : question de recherche et contributions originales | 43 |
| CHAPITRE 2 UNE ÉCONOMIE POLITIQUE CULTURELLE DES POLITIQUES DE LA CRÉATIVITÉ | 47 |
| 2.1 L'instrumentalisation urbaine de la culture dans l'accumulation flexible | 48 |
| 2.1.1 La production capitaliste de l'espace et la crise urbaine..... | 49 |
| 2.1.2 Le régime d'accumulation flexible et la dimension culturelle..... | 53 |
| 2.1.3 Régime d'accumulation et mode de régulation | 59 |
| 2.2 L'économie politique culturelle et les imaginaires économiques..... | 60 |
| 2.2.1 Définir le tournant « culturel » de l'économie politique critique..... | 61 |
| 2.2.2 L'approche stratégique-relationnelle : concepts pour stratégies d'enquêtes..... | 64 |
| 2.2.3 La culture comme dimension symbolique et la culture comme « thématique » | 69 |
| 2.3 Les chemins analytiques du matérialisme culturel de Raymond Williams | 76 |
| 2.3.1 Les multiples sens du mot culture | 77 |
| 2.3.2 Reformuler l'analyse culturelle marxiste..... | 80 |
| 2.3.3 Les relations sociales et matérielles de la culture | 83 |
| 2.4 Conclusion..... | 89 |

| | |
|--|-----|
| CHAPITRE 3 OPÉRATIONNALISER L'ÉCONOMIE POLITIQUE CULTURELLE POUR L'ANALYSE DE L'IMAGINAIRE MONTRÉALAIS DE LA CRÉATIVITÉ | 90 |
| 3.1 Fondements des choix méthodologiques | 91 |
| 3.1.1 Le rôle politique du savoir critique et la position sociale de la chercheuse | 91 |
| 3.1.2 La constitution de l'objet de recherche : du quartier aux politiques | 96 |
| 3.2 Les méthodes de l'enquête..... | 102 |
| 3.2.1 Mise en œuvre de l'économie politique culturelle | 102 |
| 3.2.2 La conduite des entretiens semi-dirigés comme principale collecte de données | 104 |
| 3.2.3 Contexte et dispositif d'analyse des données | 108 |
| 3.3 Conclusion..... | 111 |
| CHAPITRE 4 LA CRÉATIVITÉ NUMÉRIQUE : TENSIONS AUTOUR DES ARTISTES COMME « CŒUR CRÉATIF »..... | 113 |
| 4.1 Saisir l'articulation politique et sociale des arts aux industries créatives..... | 113 |
| 4.2 Le développement du multimédia : de contenu culturel à production industrielle | 120 |
| 4.3 En quête de reconnaissance par la créativité : les producteur-ice-s d'expériences numériques et les limites de la culture | 127 |
| 4.4 L'implication des instances culturelles et économiques montréalaises et la création d'une alliance stratégique | 134 |
| 4.5 Le Conseil des arts de Montréal entre les artistes en arts numériques et les producteur-ice-s d'expériences numériques : tensions sur l'autonomie..... | 139 |
| 4.6 L'organisation contre-hégémonique des arts numériques et la formation de politiques « par le bas »..... | 151 |
| 4.7 Conclusion..... | 162 |
| CHAPITRE 5 LES INCUBATEURS CULTURELS ET CRÉATIFS COMME TECHNOLOGIES DE CIRCULATION DES SAVOIRS ENTREPRENEURIAUX | 167 |
| PARTIE 1 : LA MATÉRIALISATION STRUCTURELLE D'UN PARADIGME THÉORIQUE | 177 |
| 5.1.1 Le paradigme théorique des incubateurs-accélérateurs : la gestion de l'innovation en contexte incertain..... | 177 |
| 5.1.2 Discours de légitimation : la diversification des financements pour la culture | 183 |
| 5.1.3 Un écosystème montréalais pour soutenir l'innovation culturelle et créative | 189 |
| 5.1.3.1. Forme juridique et type d'initiatives | 190 |
| 5.1.3.2. Financement et soutien institutionnel | 191 |
| 5.1.3.3. Spécialisation, clientèles et accompagnement..... | 193 |
| PARTIE 2 : DES CLIENTS À CONQUÉRIR ET DES ARTISTES À DISCIPLINER | 197 |
| 5.2.1. La pensée design : technologie de savoir et posture entrepreneuriale..... | 197 |

| | |
|--|-----|
| 5.2.2. Des acteurs culturels indisciplinés face aux technologies de savoir des incubateurs-accélérateurs | 200 |
| 5.2.2.1. Critique des savoirs..... | 202 |
| 5.2.2.2. Critique de la « licorne »..... | 207 |
| 5.2.2.3. Critique du pouvoir des consultant·e·s | 211 |
| 5.3. Conclusion..... | 215 |
| CONCLUSION | 218 |
| ANNEXE A DOCUMENTS CONSULTÉS | 227 |
| ANNEXE B ACTEURS RENCONTRÉS, COURRIEL ET FORMULAIRE DE CONSENTEMENT | 228 |
| ANNEXE C GUIDE D'ENTRETIEN | 234 |
| ANNEXE D DOCUMENTS RELATIFS À LA CERTIFICATION ÉTHIQUE..... | 239 |
| RÉFÉRENCES | 241 |

LISTE DES FIGURES

| | |
|--|-----|
| Figure 1 Les quatre modes de sélectivité agissant dans la formation d'imaginaires hégémoniques selon l'économie politique culturelle de Jessop et Sum..... | 68 |
| Figure 2 Articulation des instances et des acteurs de la créativité numérique..... | 119 |
| Figure 3 Bibliothèque d'un incubateur montréalais visité..... | 177 |
| Figure 4 Schéma des étapes de la pensée design tiré du site web de IDEO..... | 198 |

LISTE DES TABLEAUX

| | |
|--|-----|
| Tableau 1 Extrait d'un tableau-synthèse généré par code par le logiciel TAMSanalyzer..... | 110 |
| Tableau 2 Les instances et acteurs impliqués dans la formation sélective de la créativité numérique..... | 118 |
| Tableau 3 Instances et discours impliqués dans le processus sélectif de formation de l'entrepreneuriat culturel..... | 175 |
| Tableau 4 Technologies de savoir et acteurs impliqués dans le processus sélectif de formation de l'entrepreneuriat culturel..... | 176 |
| Tableau 5 Exemples d'incitation à l'innovation pour diversifier les sources de financement.... | 184 |
| Tableau 6 Principales caractéristiques des incubateurs-accélérateurs rencontrés..... | 188 |
| Tableau 7 Extraits d'entretiens témoignant de la négociation de l'entrepreneuriat..... | 195 |

RÉSUMÉ

Le paradigme de la créativité circule à l'échelle mondiale. Pourtant, ce n'est qu'en situant sa mise en œuvre dans une conjoncture spécifique qu'il devient possible d'en analyser les enjeux. À Montréal, les thèmes de l'innovation et de la créativité sont au cœur des initiatives de développement et d'imagination des futurs de la ville. Ils ont aussi intégré les politiques culturelles dont les dernières itérations mobilisent un nouveau vocabulaire et organisent de nouvelles catégories d'intervention. Au-delà de leur dimension discursive, ces politiques contribuent à former des visions particulières de la culture, des pratiques et des formes culturelles, tout comme des modes d'organisation. Elles témoignent également de reconstruction de rapports de force entre les différents groupes d'acteurs sociaux qui s'en réclament et luttent pour leur définition.

La présente thèse s'appuie sur le développement théorique d'une économie politique culturelle qui invite à se détacher d'une version superficielle de la critique idéologique des discours politiques pour considérer les manières dont les structures sociales, les institutions, les acteurs sociaux, à la fois individuels et collectifs, et les instruments de savoir encouragent ou limitent la contextualisation d'imaginaire spécifique dans des contextes spatiotemporels particuliers. Elle vise ainsi à comprendre l'imaginaire de la créativité à Montréal en regard des relations sociales concrètes qu'il implique, à la fois nouvelles et héritées de stratégies culturelles préalables.

Grâce à des entretiens semi-dirigés et une recherche documentaire, la thèse analyse plus spécifiquement la formation de deux objets de gouvernance issus des politiques : la « créativité numérique » et « l'entrepreneuriat culturel et créatif ». À travers cette analyse, elle examine les tentatives de reconfiguration des frontières entre création artistique, industries culturelles et industries numériques en considérant les différentes institutions impliquées dans ces remaniements tout comme les conflits générés par les diverses stratégies des groupes d'acteurs qui y sont engagés. Elle s'intéresse également aux changements dans le système d'acteurs de la politique culturelle locale de même que dans le type d'interventions culturelles publiques préconisées posées par la structuration d'incubateurs-accélérateurs culturels.

Cette thèse participe aux études critiques sur les villes, les politiques et les industries créatives en décentrant l'analyse du rôle de l'État dans la formation et l'implantation des politiques de la créativité. Elle met ainsi en lumière que leur élaboration est le résultat d'un processus multiple et relationnel impliquant plusieurs instances et des acteurs avec des intérêts, des perspectives et des rapports de pouvoir différents.

Mots clés : politiques culturelles, ville créative, culture numérique, entrepreneuriat culturel, économie politique culturelle, culture urbaine, Montréal.

INTRODUCTION

En avril 2022, le ministre du Patrimoine canadien Pablo Rodriguez, et la ministre de la Culture et des Communications, Nathalie Roy, étaient réunis à Montréal pour annoncer un financement de 26,6 millions de dollars attribué à la réalisation d'une nouvelle infrastructure culturelle. Le nouvel espace, porté par le groupe PHI (centre PHI, Fondation PHI et PHI Studio), transformera plusieurs bâtiments historiques du Vieux-Port de Montréal en centre multimédia dédié aux arts numériques. Il sera composé d'un centre d'exposition, de studios, et de locaux dédiés à la recherche. Le financement annoncé, donné à part égale par les gouvernements canadiens et québécois, découle du Programme Aide au développement des infrastructures culturelles (PADIC), lancé en septembre 2020, qui dispose au Québec d'une enveloppe totale de 100 millions pour financer des projets d'immobilisation exclusivement privés. Les OBNL n'étaient effectivement pas admissibles au programme. Le nouvel espace PHI, PHI contemporain, a été accepté malgré sa forme OBNL puisqu'il est dirigé par la femme d'affaires Phoebe Greenberg et que ses activités seront financées de manière autonome. Au lendemain des deux années intensives de la Pandémie Covid-19 qui ont lourdement affecté les petits espaces de diffusion culturelle comme les salles de spectacles indépendantes et les centres d'artistes autogérés, l'annonce a suscité la colère de plusieurs artistes et acteurs culturels.

Ce projet apparaît emblématique des orientations des politiques culturelles québécoises et montréalaises renouvelées quelques années plus tôt (2017, 2018). Suivant une tendance mondiale en ce qui a trait aux politiques culturelles, ces dernières ont affirmé la place centrale de la « créativité » dans le développement culturel en intégrant de nouvelles catégories d'intervention telles que les « industries culturelles et créatives », la « créativité numérique » et « l'entrepreneuriat culturel et créatif ». Cette thèse se penche sur les transformations impliquées par ces politiques à Montréal et le champ de tensions qu'elles induisent entre divers acteurs sociaux, organisations et institutions.

Le premier chapitre décrit à la fois le contexte scientifique de la thèse et le contexte sociopolitique de son terrain de recherche. Les transformations des politiques culturelles en regard des

thématiques « créatives » ont été analysées par trois principaux champs, l'économie politique de la culture et des communications, la géographie culturelle et la sociologie du travail culturel, dont nous soulignons ici les apports et les limites respectifs. À travers cette revue de la littérature critique sur les politiques, les villes et les industries créatives, nous effectuons aussi un retour sur l'histoire récente des politiques culturelles au Québec et à Montréal afin d'inscrire d'emblée les résultats de la thèse dans des circonstances sociales et politiques qui dépassent sa temporalité. Cette mise en dialogue de la littérature et des spécificités du terrain à l'étude est finalement l'occasion de définir les grandes orientations qui forment la thèse.

Le second chapitre pose les bases théoriques avec lesquelles la stratégie d'enquête de la thèse a été menée. Il explore les rapports contemporains entre économie, politique et culture et explique les principaux concepts mobilisés pour comprendre comment ils sont mis en jeu dans les politiques de la créativité. Le chapitre s'amorce avec le concept d'accumulation flexible tel qu'il a été exposé par le géographe marxiste David Harvey pour comprendre les transformations urbaines des années 1970 et 1980 et le rôle qui a tenu dès lors l'esthétique. Le chapitre présente ensuite l'économie politique culturelle que Bob Jessop et Ngai-Ling Sum ont développée pour analyser le rôle de la régulation dans le régime d'accumulation flexible, en particulier dans la constitution et les transformations de l'économie du savoir. Puisque le « tournant culturel » de Jessop et Sum est principalement symbolique et discursif et ne s'intéresse pas aux formes, aux acteurs et aux politiques culturelles, leur approche est actualisée. Le prolongement conceptuel de l'économie politique culturelle proposé par Bas van Heur permet alors d'amorcer l'articulation avec les politiques de la créativité et les réseaux de production culturelle. Or, c'est principalement en faisant un retour au matérialisme culturel de Raymond Williams que les deux « niveaux » de culture dans l'économie politique culturelle de la créativité sont arrimés. La présence double de la culture chez Williams, c'est-à-dire à la fois la prise en compte de la dimension symbolique de la vie sociale et des formes culturelles et artistiques spécifiques, de même que sa manière de conceptualiser leur interaction, sont ainsi mis au service de la démarche d'analyse théorique et empirique de la thèse.

Le troisième chapitre expose les fondements qui ont guidé l'approche méthodologique de même que les choix pratiques qui ont été faits dans la recherche qui appuie la présente thèse. Il s'attarde ainsi dans un premier temps au rapport existant entre la recherche critique et la réalité sociale qu'elle étudie, en particulier les acteurs sociaux. Il discute également des circonstances et des contraintes qui ont orienté le choix de l'objet de la recherche – les politiques culturelles locales – tout comme de ce que cela implique par rapport à un phénomène fréquemment défini comme « mondial ». Le chapitre, dans un deuxième temps, décrit les étapes de la démarche concrète et justifie les méthodes qualitatives mobilisées. L'étude repose sur vingt-quatre entretiens semi-dirigés avec différents types d'acteurs : conseiller·ère·s à la Ville de Montréal, coordonnateur·ice·s au ministère de la Culture et des Communications, consultant·e·s et dirigeant·e·s de programmes d'accompagnement (incubateurs-accélérateurs), regroupements d'artistes, studios créatifs, organismes et entreprises culturels, dont les données ont été traitées grâce à une analyse thématique. Elle est aussi complétée par une recherche documentaire composée principalement de documents publics du Québec, de la Ville de Montréal et de leurs institutions.

L'analyse des résultats de cette démarche est distinguée en deux chapitres. Le chapitre 4 analyse l'appropriation par un groupe d'entreprises montréalaises et d'associations professionnelles des thématiques de la créativité afin de construire un nouveau secteur, celui de la créativité numérique, et de revendiquer du soutien auprès des institutions publiques québécoises et montréalaises. Les activités de ces entreprises (scénographie immersive, installations interactives, réalité virtuelle et augmentée, médias numériques) ne correspondant à aucune « case » subventionnaire des institutions culturelles gouvernementales, l'élaboration des politiques de la créativité devient l'occasion de faire valoir la nécessité de repenser la délimitation et les définitions des objets d'intervention. Or, l'implication de certaines institutions culturelles et artistiques montréalaises dans cette démarche engendre un mécontentement du côté des artistes en arts médiatiques issu·e·s du milieu des centres d'artistes autogérés. Au cœur du conflit se trouvent les rôles respectifs des institutions étatiques de soutien aux arts d'un côté et de soutien aux entreprises culturelles de l'autre. Pour les acteurs en faveur de la créativité numérique, cette scission impliquant des formes juridiques distinctes freine l'innovation et le développement des projets alors que pour les artistes, elle est capitale pour le maintien de

l'autonomie et de l'indépendance de la production artistique. La formation d'un regroupement artistique en résistance à « l'industrie » permet alors de représenter ces valeurs et de faire appel à la définition légale des artistes professionnel-le-s qui encadre les bailleurs de fonds québécois destinés aux arts. Le chapitre met ainsi en lumière la manière dont les institutions étatiques à la fois participent et restreignent l'élaboration des politiques de la créativité dans une perspective stricte de développement économique. Il montre aussi les limites symboliques et matérielles auxquelles se heurtent les industries culturelles et créatives en tant qu'ensemble qui vise à inclure les artistes comme « cœur créatif ».

Le cinquième chapitre traite d'un deuxième point d'articulation névralgique des politiques de la créativité, à savoir le soutien au développement des compétences entrepreneuriales dans les milieux culturels et créatifs. Il analyse la mise en place d'un « écosystème » de soutien entrepreneurial à Montréal, c'est-à-dire de programmes d'accompagnement pour les entreprises culturelles et créatives basé sur le modèle des incubateurs et des accélérateurs. Il expose ensuite les théories entrepreneuriales à la base de ces programmes, notamment la « pensée design » de même que leur inscription dans le milieu culturel. Du fait des valeurs et du vocabulaire particulier de ces théories et du type de pratiques qu'elles encouragent, la posture entrepreneuriale ne s'impose pas aux acteurs culturels de manière unilatérale. Elle est plutôt travaillée, intégrée à divers degrés, voire critiquée ou même refusée. Cette intégration partielle apparaît aussi à l'aune de l'existence parallèle d'organismes de services dédiés aussi à l'accompagnement, mais visant surtout les artistes indépendants et les arts de la scène. Leurs sources de financement respectif - le développement économique d'un côté et les conseils des arts de l'autre, de même que le type d'organismes participants suggèrent une forme de séparation encore en jeu entre les formes « inc. » et « OBNL » typique du milieu culturel québécois. Si la mise en circulation de ces savoirs favorisant des logiques et des pratiques entrepreneuriales ne semble pas tout à fait réorienter les discours et les pratiques des entreprises et des organisations culturelles, elle concourt cela dit à accroître le pouvoir d'un groupe localisé de consultant-e-s. Ainsi, le chapitre souligne finalement le rôle de ces consultants qui non seulement produisent des études servant à orienter les décisions politiques, mais deviennent aussi des interlocuteurs directs dans la mise en place des politiques de la créativité.

En analysant la production des politiques de créativité dans un contexte local, la thèse participe à renouveler les objets de recherche et les problématiques entourant les villes et les industries créatives qui ont eu tendance d'une part, à prendre pour point de départ les théories issues de la littérature managériale. D'autre part, à en faire l'analyse critique en termes idéologiques ou alors en termes d'« effets » sur les politiques culturelles et les réseaux artistiques locaux. L'émergence de ces catégories d'intervention publique dans des contextes politiques spécifiques aux traditions historiques diverses en matière d'intervention culturelle, soit leur diffusion, leur réception, leur appropriation, leur adaptation et leurs usages, demeure peu analysée. Pourtant, l'élaboration de ces catégories et la diffusion des théories qui les sous-tendent ne peuvent pas à elles seules expliquer qu'elles soient appropriées et mises en œuvre. Si elles le sont, c'est qu'il y a des espaces et des acteurs qui organisent leur articulation au contexte local (Dubois et al., 2017, p.186). La thèse vise ainsi à saisir les manières dont ces discours et ces politiques se matérialisent à travers des institutions et des instruments d'intervention, des acteurs sociaux, incluant les acteurs culturels et les artistes, et des pratiques organisées.

CHAPITRE 1

LA CRÉATIVITÉ AU CARREFOUR DE LA CULTURE ET DE LA CROISSANCE ÉCONOMIQUE DANS LES MÉTROPOLES

La dernière période de renouvellement des politiques culturelles au Québec (2018) et à Montréal (2017) a affirmé la place centrale de la « créativité » en intégrant de nouvelles catégories d'intervention, à savoir les « industries culturelles et créatives », la « créativité numérique » et « l'entrepreneuriat culturel et créatif ». La créativité numérique y est présentée comme un nouvel ensemble de pratiques culturelles qui ont en commun de mobiliser des technologies numériques. Quant à l'entrepreneuriat culturel et créatif, il s'accompagne de la mise en place, dans le cadre de partenariats entre la Ville de Montréal et d'acteurs privés, d'un nouveau type de soutien offert aux acteurs culturels basé sur l'incubation et l'accélération d'entreprises.

Ce premier chapitre contextualise et problématise l'introduction de nouvelles catégories « créatives » dans les politiques culturelles, tel que cela a été analysé dans la littérature jusqu'à présent. Il interroge d'abord les intérêts politiques et économiques des stratégies créatives de même que les transformations de l'intervention publique en culture qui lui sont attribuées dans les études en économie politique de la culture et des communications. Cette littérature s'est concentrée sur la dimension idéologique de la production symbolique entourant les politiques de la créativité. La portée de ce regard critique spécifique est toutefois limitée pour l'analyse du déploiement de nouvelles formes culturelles et de nouvelles structures de soutien. La littérature en géographie culturelle et les études sur le travail culturel sont donc ensuite mobilisées puisqu'elles ont révélé les dimensions matérielles des transformations de l'intervention publique en culture, notamment en regard de l'espace urbain et des conditions pratiques de la création. Ce chapitre est aussi l'occasion de contextualiser l'action publique culturelle dans le cadre de l'histoire spécifique du Québec et de Montréal. Finalement, la revue de littérature et la mise en contexte ci-haut nommées mettent en évidence la nécessité d'analyser les mécanismes d'articulation entre les politiques de la créativité, les institutions qui les portent et les réseaux locaux d'acteurs culturels.

1.1 L'invention des industries créatives : un grand projet politique

L'arrivée de la catégorie « industries créatives » dans l'intervention publique culturelle a été relevée par les chercheur·e·s en économie politique de la culture et des communications. Cette approche héritière de la tradition critique de l'École de Francfort étudie les modalités de valorisation dans les différentes industries culturelles et médiatiques de même que le rôle de l'État, soit des politiques publiques et des discours sociaux qui les entourent, dans ces processus. Ses analyses socioéconomiques permettent non seulement d'appréhender la distribution du pouvoir entre les divers acteurs de l'organisation capitaliste de la production culturelle, mais aussi la formation des mentalités et des imaginaires sociaux. Si elle s'est éloignée au fil du temps de la posture philosophico-éthique des fondateurs de l'École de Francfort qui posait l'industrialisation de l'art comme sa fin, elle demeure attachée à la critique idéologique francfortienne. Les analyses produites par les chercheur·e·s de cette approche sur la notion d'industries créatives se sont ainsi attardées à la production symbolique justifiant l'intérêt politico-économique de cette nouvelle catégorie. Elles dévoilent et critiquent l'opération idéologique derrière ce changement d'orientation des politiques culturelles.

Nicholas Garnham (2005) a été le premier à produire une telle analyse de la notion d'industries créatives de même qu'à la situer géopolitiquement. Comme il l'a mis en lumière, l'expression s'est concrétisée à la fin des années 1990 dans un contexte politique spécifique, celui de l'arrivée au pouvoir de Tony Blair du parti travailliste (*New Labour*) au Royaume-Uni, après dix-huit ans de Thatcherisme. Plutôt que de jeter les bases d'une alternative au néolibéralisme qui avait prévalu et transformé l'État au courant des années 1980 et 1990, Blair a abandonné l'agenda historique social-démocrate du parti travailliste pour le reconstruire comme une variante « modernisée » du néolibéralisme (Hall, 2011). Dans ce contexte, les politiques culturelles de même que la structure administrative du soutien public à la culture ont été réorganisées. Le *Department of National Heritage* prit le nouveau nom de *Department for Culture, Media and Sport* (DCMS) et le terme d'industries créatives a remplacé celui d'industries culturelles dans les documents gouvernementaux et les politiques publiques pour caractériser l'organisation des activités artistiques et culturelles.

Selon Garnham, ce changement nominatif s'inscrivait dans une volonté de repositionnement économique mondial du Royaume-Uni vu le secteur manufacturier qui poursuivait son déclin. Le changement d'orientation des nouvelles politiques culturelles mises en place servait ce repositionnement de deux manières. En s'éloignant du support aux arts traditionnels ou « supérieurs » qui était associé à la protection de valeurs nationales pour aller vers la nouveauté créative évoquant la culture jeune et « cool », il permettait de rompre avec l'image politique conservatrice du néolibéralisme de Thatcher. Cela dit, il fait l'argument que la culture était stratégiquement amenée à l'avant-plan des préoccupations politiques sur la base d'arguments strictement économiques, ainsi : « [...] l'idée était de signifier un changement d'orientation, de la marginalité d'un ministère du Plaisir à une préoccupation sérieuse pour les affaires centrales que sont les politiques économiques – un passage du cirque au pain » [nous traduisons]¹ (Garnham, 2005, p. 27). La transformation du Ministère et la nouvelle catégorie d'industries créatives ont donc été l'occasion de définir de nouveaux secteurs compétitifs sur lesquels fonder l'avenir économique britannique dans un contexte désormais tenu pour acquis de capitalisme globalisé. Selon l'auteur, cette nouvelle approche centrée sur la créativité a permis au Royaume-Uni de mettre en place des politiques non pas simplement pour intervenir dans un marché, mais pour le créer, se garantissant *de facto* un avantage mondial. Elle faisait des industries créatives le nouveau secteur clé de la croissance économique qui allait supposément garantir la création d'emplois et des nouveaux revenus d'exportation (Garnham, 2005, p. 25).

C'est dans ce contexte, et par le biais de discours politiques et institutionnels que les industries créatives sont entrées définitivement dans la réalité sociale. L'analyse de Garnham et les autres qui ont suivi avec une approche similaire se sont intéressés à cette production symbolique. Elles ont mis en lumière les diverses manières de faire exister cet objet politique et économique nouveau et en ont critiqué l'idéologie sous-jacente. Telles que ces analyses ont révélé, les modalités de définition ont été multiples. D'abord, c'est l'organisme *Creative Industries Task Force* du DCMS qui a établi dans ses documents les premières définitions des industries créatives.

¹ Pour la fluidité de la lecture, nous avons fait le choix de traduire librement vers le français tous les extraits anglophones cités. Nous espérons être demeurée fidèle aux textes originaux.

Cet organisme a dressé une liste des activités incluses dans cette nouvelle catégorie d'intervention publique : « la publicité, l'architecture, le marché de l'art et des antiquités, l'artisanat (d'art), le design, la mode, le cinéma, les logiciels de loisir interactif, la musique, la télévision, la radio, le spectacle vivant, l'édition et le *software* » (Bouquillon, 2012a, p. 8). Cette liste pour circonscrire les industries créatives marquait une convergence jusque-là inédite entre les secteurs de l'informatique, des communications et de la culture (Bouquillon, 2012a ; Garnham, 2005). Cet ensemble tenait sa cohérence discursive d'un usage versatile de la créativité dans les documents qui la liait sans distinction à des pratiques artistiques, des productions culturelles et à l'innovation technologique. À la différence de la création, la créativité renvoyait à une qualité plutôt qu'à des activités de conception. Le passage à la « créativité » décloisonnait de fait les politiques culturelles de leur engagement envers les pratiques artistiques.

L'inclusion du secteur des logiciels informatiques était pour ces auteurs au cœur de l'opération politique qui servait à construire les industries créatives et à les placer à l'avant-plan des préoccupations économiques (Bouquillon, 2012a ; Garnham, 2005 ; Tremblay, 2008). Ce n'est qu'en incluant ce secteur, dont faisaient entre autres partie les jeux vidéo, qu'il était possible de soutenir les arguments sur l'importance économique du domaine culturel, de sa taille, de son volume d'affaires et de son taux de croissance. Quant aux arts et à la culture, ils ne comptaient que pour une faible part de l'ensemble des industries créatives. Gaëtan Tremblay (2008) a étayé ce constat en montrant que les arts et les industries culturelles représentaient moins de 35% des revenus totaux mondiaux des industries créatives et que les secteurs de l'informatique logicielle et du design constituaient une proportion du PIB beaucoup plus importante que ceux de l'édition, de la télévision, de la musique, du cinéma et des arts de la scène réunis. Miranda Campbell a ajouté quant à elle que si les politiques britanniques de la créativité incluaient les pratiques artistiques et les productions culturelles à petite échelle, c'était avec l'hypothèse qu'elles participeraient éventuellement au marché mondial :

Il est difficile d'imaginer où intégrer les initiatives créatives qui sont intentionnellement à petite échelle et axées sur la communauté dans le cadre des politiques du DCMS. Il n'y a aucune disposition dans ces documents pour la production culturelle *grassroots* qui souhaite rester au niveau local et il n'y a aucune

vision du développement communautaire à travers des industries créatives à petite échelle [nous traduisons] (Campbell, 2013, p. 125).

Ainsi, d'une part, les politiques de la créativité assimilèrent les pratiques artistiques aux industries culturelles. D'autre part, en intégrant les deux à l'ensemble des industries créatives, elles servaient le développement de filières industrielles traditionnelles. Comme toutes les activités visées par les politiques de la créativité, y compris celles des industries numériques, bénéficiaient désormais d'une étiquette commune avec les arts et la culture, elles pourraient revendiquer les mêmes avantages de la part de l'État, en particulier la reconnaissance des droits d'auteur pour leurs activités spécifiques (Bouquillon, 2012a ; Garnham, 2005 ; Tremblay, 2008).

Ces auteurs ont insisté sur les intérêts des industries numériques envers les droits d'auteur parce que ces derniers figuraient aussi de manière importante dans les premières définitions du DCMS. L'organisme précisait en plus de la liste, les logiques communes à l'ensemble hétéroclite des activités créatives. Elles rassemblaient ainsi les « [...] activités 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 création et l'exploitation de la propriété intellectuelle » (Bouquillon, 2012a, p. 9 ; Poirier et Roy-Valex, 2010, p. 5). L'intervention subséquente de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) qui a mis en place une division des industries créatives en 2005 confirma, pour ces chercheurs, l'affiliation de la catégorie d'industries créatives à la mise en place d'un nouveau régime mondial de propriété intellectuelle pour les produits culturels et numériques (Bouquillon, 2012; Bouquillon, 2012; Moeglin et Tremblay, 2012). Si la grande majorité de la littérature qui traite des industries créatives revient sur ces premières définitions britanniques, c'est parce qu'elles ont servi de référence à celles qui sont venues ensuite, tant dans les organisations supranationales que dans d'autres pays comme l'Allemagne, l'Australie, le Chili, les États-Unis, la France, le Japon, et bien sûr, le Canada (Poirier et Roy-Valex, 2010, p. 2). Elles ont été considérées comme le point de départ d'un projet politique d'envergure mondiale.

Deux analyses complémentaires sont à ce titre importantes, celle de Garnham (2005) et celle de Bouquillon (2012a). Les deux se sont attachés à rendre compte des continuités de même que des distinctions avec les propositions formulées dans les décennies précédentes sur la société de

l'information. Le premier s'est surtout attardé aux fondements théoriques des discours, révélant que les promoteurs de la notion d'industries créatives liaient leurs perspectives aux théories de Joseph Schumpeter, déjà mobilisées dans les théories de la société de l'information et dans les politiques économiques européennes en faveur de l'économie du savoir. Les promesses de prospérité annoncées avec les industries créatives s'inscrivaient ainsi en continuité avec celles qui, depuis les années 1970, plaçaient les technologies de l'information et de la communication (TIC) au centre de bouleversements économiques, sociaux et politiques mondiaux. Elles poursuivaient notamment l'idée d'une nouvelle économie flexible centrée sur les services et les biens symboliques, mais elles traduisaient ces propositions dans une représentation culturelle de l'innovation, ce qui avait pour objectif selon Garnham d'esquiver le déterminisme technologique à la base de nombreuses critiques adressées aux théories de la société de l'information.

Le deuxième s'est plutôt penché sur sa constitution comme « grand projet » mondial. Il s'est donc intéressé à son implantation dans les organisations supranationales et à son appropriation par des autorités publiques diverses, principalement en Europe. Dans cette analyse, Bouquillon concluait que les définitions imprécises et majoritairement positives des industries créatives – au sens où elles sont peu conceptuelles et ne font que rassembler diverses activités – contribuaient à en faire un « construit social controversé ». Il soulignait à ce titre le rôle fluctuant de l'UNESCO. Dans le cadre du programme d'Alliance globale pour la diversité culturelle lancé en 2002, l'UNESCO a publié une nouvelle procédure statistique qui faisait explicitement référence aux industries créatives pour ensuite en faire fi quelques années plus tard (2009), en plus de distinguer alors les domaines proprement culturels, des domaines périphériques et transversaux (Bouquillon, 2012a, p. 19). En Europe, l'étude sur l'économie de la culture (2006) organisée par la Commission européenne apporta des suggestions similaires quant à la composition du secteur créatif et aux frontières qui le définissent. Elle présentait le modèle de cercles concentriques qui suppose que chaque cercle a des retombées sur le suivant de manière à créer une sorte de continuum de la créativité. Ce modèle segmentait les arts, les industries culturelles et les industries créatives de la façon suivante :

[...] *primo*, les activités artistiques non industrielles (arts visuels, spectacle vivant et patrimoine) considérées comme le « cœur » ; *secundo*, les industries culturelles (cinéma et vidéo, télévision et radio, jeu vidéo, musique enregistrée, livre et presse) ; *tertio*, les industries créatives qui viennent dans le cercle suivant et qui comprennent le design (stylisme de mode, graphisme, décoration d'intérieur, objets de design), l'architecture et la publicité ; *quarto*, les « industries liées » que sont la fabrication d'ordinateurs, de baladeurs numériques ou de téléphones mobiles. (Bouquillon, 2012a, p. 22)

Cette classification a été largement reprise en Europe et a éventuellement donné lieu à une nouvelle formulation qui associait les industries culturelles et créatives tout en les distinguant : les industries culturelles et créatives (ICC). Suivant la logique des cercles concentriques, les arts et les productions culturelles y étaient imaginés comme des éléments *d'input* pour les industries créatives (Bouquillon, 2012a, p. 22).

Enfin, les tensions autour des définitions de la culture et de la créativité ont aussi été nourries par la notion d'économie créative qui s'éloignait quant à elle de la croissance des industries culturelles et créatives comme telles pour plutôt désigner leur impact – les technologies ou encore les marchés de consommation qu'elles contribuent à créer – sur la croissance économique en général (Bell et Oakley, 2014, p.32). Autrement dit, elle servait à qualifier la diffusion de la créativité qui s'opère dans le reste de l'économie de manière à en transformer certains pans. Sont alors pris en compte, quoiqu'impossibles à quantifier, les effets bénéfiques indirects de ces activités, soit les « externalités » qu'elles produisent vers d'autres secteurs économiques (Bouquillon, 2012a, p. 9). L'usage de ce concept dans certaines politiques de la créativité marquait une certaine dissipation de l'intérêt pour la production et la consommation culturelles au profit d'une articulation encore plus marquée aux acteurs industriels et aux politiques d'innovation (Bell et Oakley, 2014, p. 33). Deux moteurs d'avenir étaient d'ailleurs identifiés pour les industries culturelles et créatives dans la plupart des documents européens analysés par Bouquillon, soit la numérisation et la mondialisation (Bouquillon, 2012a, p. 23).

Les pays anglo-saxons et sous l'influence anglo-saxonne tels que l'Australie, la Nouvelle-Zélande, Singapour et Hong-kong suivirent de près le Royaume-Uni dans la publication de rapports publics sur les industries créatives (Bouquillon, 2012, p. 10 ; Moeglin et Tremblay, 2012, p.194). Cela dit,

avec l'élan donné par les institutions supranationales, les politiques de la créativité devinrent rapidement une tendance mondiale, d'autant plus qu'à la différence des « grands projets » précédents, les thématiques créatives ciblerent conjointement les pays dits du Nord et du Sud. Pour Bouquillon, le projet créatif a perpétué les fondements politiques et économiques proposés par celui de la société de l'information, mais a toutefois généré une nouvelle vision unifiée de la société mondiale fondée sur l'articulation des particularités de chaque territoire :

[...] les formes de particularisme tant économiques (des productions spécifiques) que culturelles et politiques sont envisagées tels des atouts spécifiques à certains territoires ; atouts à mettre au service d'une intégration de ces territoires à l'économie mondiale, aux échanges culturels transnationaux comme à des ouvertures à la démocratie. [...] Cette articulation passe notamment par l'insertion des savoirs, savoir-faire, des éléments de la culture traditionnelle dans les processus industriels et marchands qui transforment ces éléments en marchandises pouvant être valorisées sur le marché mondial. (Bouquillon, 2012a, p. 41)

Selon ces conclusions, les divergences d'orientation entre les organisations et les pays provenaient ainsi non seulement de l'ambiguïté des définitions des industries créatives, mais aussi de la spécificité du projet mondial lui-même qui s'appuyait sur la valorisation des distinctions entre les traditions culturelles et les spécificités créatives (en devenir) de chaque territoire.

Cette littérature a finalement attiré l'attention sur les systèmes statistiques de classement des industries créatives qui ont été centraux dans leur mise en existence comme objet politico-économique de concurrence internationale. L'insuffisance des outils statistiques et les méthodologies inadéquates ont été fréquemment mentionnées, le plus souvent pour appuyer l'argument selon lequel les représentations statistiques de ces domaines servaient davantage un « effet de réel » profitable à certains acteurs spécifiques qu'une analyse économique (Bouquillon, 2012 ; Poirier et Roy-Valex, 2010 ; Tremblay, 2008). A été relevé dans ce cadre un certain paradoxe entre la volonté de créer un marché mondial concurrentiel et les difficultés à établir des statistiques permettant les comparaisons (Bouquillon, 2012a, p. 40). Pour représenter son apport aux industries et à l'économie créatives, chaque pays s'est appuyé sur ses statistiques culturelles, elles-mêmes ancrées dans une définition préalable de la culture et souvent influencées par la

volonté de défendre des acteurs nationaux. Les manières de définir les variables de l'analyse économique de la culture et de la créativité dépendaient de la définition donnée au secteur et aussi, à la façon dont était envisagée sa participation à l'économie générale (Poirier et Roy-Valex, 2010, p. 13). Cet ancrage dans les différents systèmes statistiques nationaux a rendu difficile l'établissement de normes internationales, considérant que plus est que les organisations supranationales n'avaient pas les moyens nécessaires à la production de statistiques, mis à part pour quelques points spécifiques et ponctuels (Bouquillon, 2012a, p. 17). À cela, il faut ajouter que le caractère intersectoriel et diffus de l'économie créative fondée sur des retombées indirectes gênait la détermination d'indicateurs appropriés (Poirier et Roy-Valex, 2010, p. 19).

Dans une volonté de dévoilement de la construction idéologique des potentiels de croissance des industries créatives, Gaëtan Tremblay (2008) avait justement analysé les statistiques d'un document publié par la Conférence des Nations Unies sur le Commerce et le Développement (CNUCED). En s'attardant à deux cas spécifiques, il a su montrer que l'usage et l'interprétation des données statistiques présentées dans le document pour mesurer le degré de développement de l'économie créative dans toutes les régions du monde étaient sujets à caution. Selon les données produites par les différents États nationaux et compilées par la CNUCED, la Chine arrivait en tête de liste quant au volume d'exportations des produits de design alors que le Canada figurait comme plus grand exportateur mondial de produits audiovisuels. Pour le premier, cette conclusion n'était possible que parce que la catégorie design comptabilisait non pas seulement la création, mais aussi la reproduction. En ce qui a trait aux résultats statistiques du Canada, ils étaient imputables à l'inclusion dans les exportations canadiennes, des productions audiovisuelles étrangères, en particulier américaines, tournées ici (Tremblay, 2008, p. 78-82). Pour Tremblay, « [s]i les statistiques [étaient] justes d'un point de vue économique, elles étaient trompeuses d'un point de vue culturel et douteuses lorsque utilisées pour mesurer l'économie créative » (Tremblay, 2008, p. 82). Enfin, pour l'auteur, cette analyse des indices statistiques invalidait la thèse centrale des industries créative. L'incidence de la création sur la création de valeur économique ne pouvait pas être confirmée par une analyse rigoureuse des statistiques produites et mobilisées pour convaincre du potentiel de croissance de ce nouveau secteur.

1.2 La créativité dans l'action publique culturelle

La généralisation des politiques de la créativité a amené les chercheur-e-s en économie politique de la culture et des communications, mais aussi plus largement, les sociologues de la culture, à vouloir caractériser les transformations imposées par cette thématique sur les paramètres normatifs et instrumentaux des politiques publiques culturelles. De quelles façons ce nouveau « modèle » redéfinissait les questions publiques culturelles, à savoir dans quels domaines culturels, pourquoi et comment l'État devait-il intervenir? Dans un rapport synthétisant à la fois la recherche sur l'économie créative et les indicateurs développés dans plusieurs pays, Christian Poirier et Myrtille Roy-Valex ont conclu que l'intégration des politiques de la créativité dans les politiques culturelles compromettait les aspects associés à la participation culturelle ainsi que l'attention aux impacts sociaux de la culture (Poirier et Roy-Valex, 2010, p. 40). Les indicateurs, pour la plupart quantitatifs et associés à la « performance » de chaque secteur, se concentraient sur le volet économique de la culture. Ce constat voulant que la notion d'industries créatives et de façon conséquente, l'intervention étatique qu'elle encourageait, concernait principalement la dimension marchande des activités culturelles est largement partagé (Bell et Oakley, 2014 ; Bouquillon, 2012b ; Garnham, 2005 ; Moeglin et Tremblay, 2012 ; Poirier et Roy-Valex, 2010).

Ces analyses ont ainsi posé que les politiques de la créativité formaient un nouveau discours de légitimation, voire un nouveau paradigme, de l'action publique en culture. La démocratisation culturelle² a été entre les années 1960 et 1990 la mission principale annoncée de l'intervention publique en culture dans un nombre important de pays occidentaux, notamment en Angleterre,

² Le discours de la démocratisation culturelle renvoie à ce qui a aussi été appelée une politique de l'offre, c'est-à-dire qui priorise les besoins des milieux professionnels des arts et de la culture et la diffusion des œuvres produites. Son axe central est ainsi de favoriser la production culturelle et de la rendre accessible auprès des populations (Bellavance, 2000, p.15).

en France, et au Canada. C'était aussi le cas au Québec, où la question de la démocratisation culturelle a croisé celle de la démocratie culturelle et de la souveraineté dans le contexte de formation de l'État-providence, permettant ainsi des politiques culturelles relativement autonomes (Bellavance, 2000, p. 11). Les politiques de la créativité ont amené l'intervention publique en culture à s'éloigner de cette question pour s'ancrer dans celle du développement économique par la culture qui occupe maintenant, selon le sociologue Vincent Dubois, « [...] une position centrale dans les systèmes de croyance et de justification des politiques culturelles [...] » (Dubois (et al.), 2017, p. 186). Le changement nominatif vers les industries créatives, puis l'économie créative, a sous-tendu la mise en place d'un discours promotionnel de la culture axé sur les investissements, c'est-à-dire où la culture est présentée comme servant principalement le développement de marchés et la création de petites entreprises culturelles et créatives (Bouquillon, 2012b, p. 244), et plus largement la création de valeur marchande.

Pour ces auteurs, cet impératif de développement économique par la culture implique non seulement un changement de paradigme dans l'action culturelle de l'État, mais aussi un remaniement des frontières même du champ de la culture. D'une part, la nouvelle classification dans laquelle se mêlent activités artistiques non marchandes financées, pratiques culturelles et industries culturelles a remis en question leur distinction institutionnelle. Les politiques de soutien aux pratiques artistiques ont historiquement été distinguées des politiques pour la production culturelle de masse dans la plupart des pays occidentaux. Comme l'a souligné Garnham, au Royaume-Uni, cette division prenait aussi forme dans le partage institutionnel des responsabilités, entre le Conseil des arts d'un côté et les instances destinées à la presse et à la diffusion de l'autre (Garnham, 2005, p. 16). Pour l'auteur, les industries créatives étaient à l'origine d'une délimitation nouvelle de ces distinctions.

D'autre part, le champ des politiques culturelles serait de moins en moins distinct des autres politiques publiques. Bien que le thème de la créativité se soit initialement déployé à travers un remaniement de l'action publique culturelle et des structures administratives, les industries créatives sont aussi devenues un secteur d'intervention des politiques économiques, resserrant ainsi les liens entre les politiques culturelles et les politiques industrielles et économiques. Les

gouvernements participaient ainsi activement à la marchandisation accrue du secteur culturel et créatif (Campbell, 2013a). Ces auteur·ice·s ont toutefois insisté sur le fait que cette articulation des politiques culturelles aux politiques économiques n'impliquait pas nécessairement de réduire l'intervention de l'État, ce qui est parfois implicitement suggéré avec les expressions marchandisation et libéralisation de la culture. Au contraire, elle suscitait un renforcement de l'intervention publique sur le plan réglementaire, notamment pour la défense des droits de propriété intellectuelle et leur extension vers de nouveaux secteurs, comme il a été dit. Elle justifiait cela dit l'implication de nouveaux acteurs et ministères non spécialisés dans la culture dans les politiques publiques culturelles, à savoir les banques et les ministères industriels (Bouquillon, 2012b, p. 246).

Cette littérature a ainsi analysé les politiques de la créativité non seulement comme nouveau discours de légitimation de l'action publique culturelle, mais aussi plus généralement comme partie prenante des transformations néolibérales de l'État survenues depuis les années 1980 dans les pays occidentaux. Elle a relevé l'établissement de partenariats publics-privés, la déssectorisation de l'intervention publique, la sous-traitance et la valorisation des très petites entreprises comme caractéristiques à la fois des mesures entourant les industries créatives et du néolibéralisme. Pour David Bell et Kate Oakley, le secteur culturel est ainsi devenu un site clé de la *Nouvelle Gestion Publique*, mode de gestion emblématique du néolibéralisme qui rejette les distinctions entre la gestion privée et celle des administrations publiques (Bell et Oakley, 2014, p. 55).

En cela, les transformations des politiques publiques à la faveur des discours de la créativité auraient appuyé et poursuivi des formes nouvelles d'accumulation du capital, qui ont été qualifiées de « culturisation » du capitalisme (Lash et Lury, 2007 ; Scott, 2000). La prochaine section revient sur ces transformations et sur la manière dont elles se sont incarnées dans les politiques culturelles du Québec. Pour comprendre le développement historique de l'impératif de développement économique dans l'intervention culturelle en contexte québécois, elle revient sur deux circonstances : les réponses politiques au déclin économique de Montréal dans les années 1980 et l'établissement de la première politique culturelle au début des années 1990. Cela

permettra par ailleurs de revenir sur la conceptualisation des liens entre les pratiques artistiques et les industries culturelles, de même que leur institutionnalisation dans la création d'instances de soutien. Pour jauger des possibles transformations amenées par les politiques de la créativité dans l'intervention culturelle québécoise et montréalaise, il faut d'abord connaître le contexte dans lequel elles s'implantent.

1.3 Le développement économique par la culture et la municipalisation de la culture

En général, dans la recherche portant sur les industries culturelles, le credo du développement économique par la culture se rapporte non seulement à l'économie politique, mais aussi à une spatialité nouvelle. En fait, dès les premiers textes d'Adorno et Horkheimer sur « l'industrie culturelle », la production industrielle des biens culturels était liée à une production spécifique de la ville. À Los Angeles durant l'Après-guerre, ils observaient que « [...] les habitants [étaient] expédiés dans les centres des villes pour y travailler et s'y divertir en tant que producteurs et consommateurs » alors que « [...] les nouveaux bungalows [étaient] en bordure [...] » (Adorno et Horkheimer, 2007 [1944], p. 129-130). Or, la dimension urbaine des industries culturelles, comme des politiques culturelles, n'a que peu été analysée par l'économie politique de la culture et de la communication qui a longtemps pensé la culture dans un cadre national, en particulier dans la recherche québécoise et française. Au cours des années 1980, ce sont surtout des géographes et des urbanistes qui se sont emparé·e·s de cette question alors que le contexte d'exode massif des manufactures hors des centres urbains occidentaux pressait en quelque sorte les analyses. Un courant néomarxiste s'est en effet formé en géographie et en sociologie urbaine pour analyser la restructuration des villes occidentales et la nouvelle forme d'accumulation du capital alors en train de se définir comme réponses à la crise.

Cette littérature s'est attardée à la délocalisation de la main d'œuvre, à l'internationalisation du capital et surtout, aux processus de désindustrialisation et de réindustrialisation dans les grandes villes occidentales dont les quartiers centraux laissés en friche forçaient le renouvellement économique. Ce sont ces chercheur·e·s qui ont d'abord révélé la place donnée à la culture dans l'entreprise politique de réindustrialisation des centres urbains (Harvey, 1989b ; Zukin, 1982). Les autorités municipales des métropoles, avec la participation des États, ont investi la culture afin

de répondre aux problèmes économiques auxquels elles faisaient face. Bien qu'il n'était évidemment pas nouveau que les villes fassent office de centres culturels, ne serait-ce que par la concentration des populations, « la manipulation consciente et délibérée de la culture » marquait un « tournant culturel » des stratégies urbaines (Cochrane, 2007). Dès lors, la culture a été envisagée dans les stratégies urbaines comme moteur de développement économique et territorial.

La « nouvelle économie » ou le nouveau régime d'accumulation du capital tel que cette littérature l'a étudié impliquaient la « culturisation » des économies urbaines. Cette expression désigne à la fois l'accroissement de la marchandisation des productions culturelles et esthétiques - c'est-à-dire qu'elles sont produites de plus en plus exclusivement pour une consommation profitable sur laquelle repose la croissance économique des villes - et l'esthétisation de la concurrence interurbaine par la publicité et le *marketing* qui font en sorte d'accorder les métropoles à des modes de vie et des formes culturelles spécifiques (Scott, 2000). Autrement dit, la culture est perçue et mobilisée pour la création d'emplois et la revitalisation territoriale, mais aussi pour travailler à ce qui a été appelé l'économie symbolique des villes (Zukin, 1995).

1.3.1 Retour sur la revitalisation urbaine par la culture à Montréal

Comme la majorité des grandes villes nord-américaines, la ville centrale de Montréal a emprunté cette tendance lourde. Au cours de la décennie quatre-vingt, les études sur l'économie montréalaise se sont multipliées pour tenter de comprendre les causes du déclin démographique et économique de la ville de même que pour esquisser des voies de renouveau³. Le milieu politique et celui des affaires ont aussi été très actifs dans l'entreprise de résolution de cette stagnation économique, commandant de nombreuses études, rapports et commissions. Deux facteurs, partagés de façon générale avec les autres grandes villes, ont été mis de l'avant pour expliquer la désertion des quartiers centraux : le déplacement des activités manufacturières (plus en banlieue périphérique qu'à l'étranger cela dit) et la concurrence étrangère. Entre 1971 et 1980,

³ À voir, entre autres, les travaux de Mario Polèse, Pierre Lamonde, Gaétan Lévesque, Benjamin Higgins, Jean-Claude Thibodeau, Yvon Martineau et de Fernand Martin.

le nombre d'emplois manufacturier dans la municipalité est passé de 184 000 à 138 600, ce qui correspondait à une baisse de 25% (Lamonde et Polèse, 1984, p. 481). En conséquence, le taux de chômage s'est élevé au-dessus des moyennes canadiennes et est demeuré parmi les plus hauts des agglomérations urbaines nord-américaines jusqu'à la fin des années 1990 (Polèse, 2009, p. 24). Entre la fin des années 1970 et celle des années 1990, Montréal a vécu ainsi une période qualifiée de « sous-performance économique » (Polèse, 2009, p. 23).

Si en cela, Montréal a suivi un processus comparable à celui des autres grandes villes d'Amérique du Nord, il faut dire que la ville a aussi connu une circonstance peu commune, celle de céder sa position de métropole industrielle et financière du Canada à l'agglomération de Toronto (Polèse, 1990, p. 113). Plus encore que la diminution progressive du secteur manufacturier dans la ville-centre, cette particularité a suscité la vigueur des réactions politiques et le foisonnement des études scientifiques. Une thèse centrale a traversé les documents gouvernementaux et les analyses. Elle liait le déclin économique de Montréal à la Révolution tranquille du Québec et au mouvement indépendantiste qui la suivit. Selon Mario Polèse, la transformation du Québec et de la ville de Montréal entre les années 1960 et 1980, notamment « le renforcement de l'État provincial, la montée socioéconomique des francophones, la naissance d'un mouvement québécois « indépendantiste » et la francisation de la vie quotidienne » ont chamboulé l'économie montréalaise et ont fait fuir les entreprises anglophones à la faveur de Toronto (Polèse, 1990, p. 143). Le phénomène s'est accéléré au milieu des années 1970, après la victoire d'un parti indépendantiste, le Parti Québécois (PQ) :

Au cours des six mois qui ont suivi le 15 novembre 1976 [jour de l'élection du PQ], environ quatre-vingt-dix entreprises ont quitté le Québec [...] Des centaines de personnes sont parties dans les années suivantes, emportant avec elles des milliards de dollars et des milliers d'emplois dans les sièges sociaux. Depuis 1976, le Québec a perdu plus de 100 000 anglophones et 100 sièges sociaux de grandes entreprises [nous traduisons] (Fraser, 1987, p. 88).

Pour expliquer le déplacement économique vers Toronto, Polèse a surtout mis en lumière la francisation de Montréal et l'augmentation des coûts de communication que cela impliquait pour les entreprises désireuses de s'installer à Montréal. Or, cette transformation sociolinguistique

n'est pas le fruit unique des politiques de francisation, mais également d'une série de mesures politiques mises en place depuis les années 1960 pour favoriser l'essor d'entreprises francophones. Au cours de ces années, le gouvernement québécois a mis sur pied un ensemble d'institutions publiques qui a favorisé le développement « d'une classe dirigeante québécoise et francophone, pour qui Montréal [a] constitu[é] le centre de rayonnement » (Picard, 1986, p. 34). Selon l'historien Frédéric Bastien, cette période charnière, « [...] a amené la ville [de Montréal] dans une espèce d'entreprise messianique, visant à prouver au monde que le peuple québécois [était] capable de grandes choses. » (Bastien, 2007, p. 27)

Cette réimagination de Montréal pour sa réhabilitation économique a été en grande partie guidée par le Rapport Picard (1986), commandé par le gouvernement canadien. En raison d'une conjoncture particulière, le Rapport Picard a eu un grand impact sur l'administration municipale montréalaise. Le rapport a été publié en novembre 1986, soit au même moment où Jean Doré, chef du parti du Rassemblement des citoyens de Montréal (RCM) a été élu maire de Montréal, mettant ainsi un terme aux vingt années de mandat de Jean Drapeau. Jean Doré et son équipe souhaitaient remplacer la stratégie de Drapeau axée sur les événements internationaux à grand déploiement (*Expo 67* et les jeux Olympiques de 1976 pour ne nommer que ceux-là). Sa stratégie a consisté à substituer l'international « coup d'éclat » de Drapeau par les recommandations du Rapport Picard, c'est-à-dire par le développement de relations internationales quotidiennes, permanentes et directement liées au développement économique du territoire :

Nous avons pris l'habitude chez nous de confondre les événements internationaux ponctuels et le caractère international permanent d'une ville. Les grands événements internationaux qui se sont déroulés à Montréal depuis vingt ans, ont eu un impact et un retentissement considérables. Il faut maintenant aller plus loin et se donner une stratégie de développement qui vise autant à améliorer nos propres avantages comparatifs qu'à mieux faire connaître Montréal aux quatre coins du monde (Allocution de Jean Doré, 1988, citée dans Plasse, 2008, p. 46 et dans Bastien, 2007, p. 22).

À l'instar des autres villes nord-américaines⁴, les gouvernements ont choisi de tourner les activités économiques montréalaises vers les exportations et la recherche d'investissements internationaux pour remédier à la stagnation économique. Dans cette démarche, la culture a été investie comme un axe de développement privilégié étant donné « l'apport important des industries culturelles à l'économie montréalaise (1,8 milliard de dollars, en 1985) » (Picard, 1986, p. 159) et toujours selon le rapport Picard, le niveau d'excellence atteint sur les marchés internationaux de plusieurs d'entre elles, en particulier la création audiovisuelle, l'enregistrement sonore et les arts de la scène. L'impact territorial de ces activités culturelles dont l'organisation avait créé deux « cités culturelles » dans le centre-ville de Montréal – la Place des arts et les alentours de Radio-Canada⁵ – apparaissait qui plus est comme une solution pour revitaliser les quartiers laissés en friche et redorer l'image de Montréal (Picard, 1986, p. 162). L'excellence, la vitalité et l'identité culturelle particulière pouvaient faire de Montréal, disait-on, une destination privilégiée par les touristes et un lieu d'implantation attirant pour les sièges sociaux d'entreprises transnationales, les centres de recherche et les activités d'envergure internationale (Picard, 1986, p. 160).

1.3.2 L'étatisation et la municipalisation de la culture au Québec

À la fin des années 1980, la place de la culture au Québec et la responsabilité gouvernementale qui en découle a pris une ampleur considérable dans les débats publics. Le contexte du débat constitutionnel et des traités de libre-échange ravivait les discours sur la protection et la « survivance » culturelle québécoise de sorte que le rapatriement des pouvoirs au Québec en matière de culture est redevenu une question centrale. La question de la « souveraineté culturelle », mise de l'avant par Robert Bourassa lors de ses deux premiers mandats comme

⁴ Au fil des années 1980, autour de 200 villes américaines mettent en place des activités de promotion économique internationale (Bastien, 2007, p. 27).

⁵ Considérant que la construction de la tour de Radio-Canada a nécessité la destruction d'un quartier et le déménagement des centaines de personnes qui y vivaient, il est tout de même curieux que le Rapport Picard parle d'une agglomération *naturelle* d'équipements culturels. On peut dire la même chose de La Place des arts dont l'ambition était à l'origine de doter Montréal d'une salle de spectacle de prestige à l'image du Lincoln Center à New York. Les deux projets ont été initiés par Jean Drapeau, maire de Montréal de 1954 à 1957 et de 1960 à 1986.

premier ministre libéral dans les années 1970, revenait aussi dans les débats du fait de son retour au pouvoir à partir de 1985⁶.

Cela faisait suite à plusieurs décennies de va-et-vient politique en matière culturelle. Le gouvernement québécois reconnaissait à la culture une dimension publique importante depuis au moins le début des années 1960, moment où il forme le ministère des Affaires culturelles. Issue de la Révolution tranquille, sa création par l'État québécois visait à soutenir l'épanouissement des arts et des lettres au Québec ainsi que l'affirmation, la protection et la diffusion de l'identité culturelle canadienne-française – devenue depuis l'identité culturelle québécoise (St-Pierre, 2001, p. 28). La culture est devenue au Québec une affaire publique dans le cadre d'une démarche d'autonomisation et d'autodétermination politique. Or, le ministère a agi pendant longtemps selon une approche de gestion culturelle par secteurs. Il a chapeauté plusieurs projets de politique culturelle entre le début des années 1960 et la fin des années 1980 qui sont demeurés inaboutis en raison des nombreux changements des partis politiques au pouvoir, en alternance entre le Parti libéral et le Parti québécois qui voyaient d'un œil différent l'indépendance culturelle du Québec⁷.

Cette fois, les artistes et les travailleur·e-s culturel·le-s ont aussi pris une place significative dans les discussions. Mécontent·e-s des décisions qui se profilaient dans le contexte de « crise de finances publiques », notamment les coupes budgétaires et le transfert possible de responsabilités au secteur privé et aux municipalités (St-Pierre, 2001, p. 298-299). La Commission parlementaire sur le statut socioéconomique des artistes entreprise par le gouvernement du

⁶ Pour une analyse des débats autour de la notion de souveraineté culturelle opposant notamment Robert Bourassa au sociologue et anthropologue Marcel Rioux, voir l'article de Fernand Harvey, « Le gouvernement de Robert Bourassa et la culture, 1970-1976 : 1^{re} partie : la souveraineté culturelle » publié en 2018 dans *Les Cahiers des Dix*, ainsi que l'ouvrage *La culture comme refus de l'économisme : Écrits de Marcel Rioux* (2010).

⁷ Parmi ces projets inachevés de politiques culturelles, nommons *Le livre blanc de la culture*, de Pierre Laporte (1964), le livre vert *Pour l'évolution de la politique culturelle*, de Jean-Paul L'Allier (1976), le livre blanc *La politique québécoise du développement culturel*, de Camille Laurin (1978), *Le plan d'action*, de Clément Richard (1983) et *Bilan-action-avenir*, de Lise Bacon (1988).

Québec qui avait abouti sur deux lois définissant leur statut professionnel leur procurait un certain pouvoir de négociations auprès du gouvernement du Québec. Les multiples groupes associatifs et professionnels se sont ainsi mobilisés pour former un seul groupe de pression, la Coalition du monde des arts et de la culture, aussi appelée la Coalition du 1%. Ce nom tirait son origine d'une promesse faite par le Parti libéral lors des élections de 1985 d'augmenter le budget du ministère des Affaires culturelles pour qu'il totalise 1% du budget total de l'État québécois. Si la réalisation de cette promesse était au départ la principale demande de cette Coalition, elle est éventuellement remplacée par une autre qui apparaissait plus urgente encore, celle d'élaborer une politique culturelle gouvernementale pour encadrer et structurer l'ensemble des activités gouvernementales dans le domaine de la culture (St-Pierre, 2001, p. 309). Cette visée plus générale et consensuelle permettait à un plus grand nombre d'acteurs de s'y rallier.

L'ensemble de ces discussions et revendications de la part de divers acteurs sur la prise en charge publique de la culture ont suscité au final un accord sur la nécessité d'élaborer une première politique culturelle gouvernementale pour encadrer et structurer l'ensemble des activités dans le domaine de la culture (St-Pierre, 2001, p. 309). Au terme de ces deux années de travaux, de concertation et de négociations⁸ sur les orientations à privilégier pour le développement culturel du Québec, le gouvernement libéral de Robert Bourassa a rendu public la première politique culturelle du Québec⁹, *Notre culture, Notre avenir* (1992). Tout au long du processus d'élaboration de la politique, le leitmotiv était le suivant : il fallait faire de la culture un axe de développement du Québec, au même titre que le social et l'économique. Paradoxalement, l'une des principales réalisations de cette prise en charge étatique de la culture a été la décentralisation des pouvoirs,

⁸ Les démarches pour cette politique furent nombreuses et de longue haleine, incluant la création d'un groupe-conseil présidé par Roland Arpin chargé de fournir des recommandations « indépendantes » de l'État ainsi qu'une commission parlementaire sur la culture, laquelle exigea 22 séances de travail, l'étude de 264 mémoires et l'audition de 181 présentations.

⁹ Cette politique ne fût évidemment pas le premier effort politique du gouvernement québécois pour assurer la gestion de la culture au Québec. Elle agit à titre de première politique culturelle québécoise au sens où à partir du moment où elle a été acceptée à l'Assemblée nationale, l'orientation générale de la politique culturelle cesse d'être dépendante d'un ministère ou d'un parti.

la conséquente multiplication des intervenants¹⁰, ainsi qu'une grande ouverture à la recherche de développement territorial et économique par la culture.

Le premier intervenant issu de cette décentralisation était directement lié aux revendications formulées depuis quelques années déjà par les associations et les regroupements d'artistes, notamment à travers la Coalition du 1%. Comme réponse à la reconnaissance recherchée, le gouvernement a annoncé faire de la création artistique un axe central de sa politique culturelle en garantissant, par surcroît, la liberté d'expression et l'autonomie des créateurs et des organismes de création. Pour ce faire, il a adopté une loi créant le *Conseil des arts et des lettres du Québec* auquel il a transféré la gestion du soutien financier. La Politique spécifiait :

La création artistique exige des conditions favorables à son éclosion et à sa diffusion. Parmi les plus fondamentales, figurent la liberté et l'autonomie : que ce soit dans ses rapports avec l'État ou avec toute autre source de soutien, la création doit se faire, libre de contraintes qui auraient pour effet d'en infléchir le sens ou la portée. Un peu comme dans les secteurs liés à la recherche fondamentale, par exemple, où les projets de recherche soutenus ne conduisent pas nécessairement à une application pratique (Québec, 1992, p. 59).

Dans une analyse discursive de l'histoire du champ culturel au Québec, Martin Allor et Michelle Gagnon révélaient que la création, et en particulier les professionnel·le·s de la création, apparaissaient comme régularité dans les documents politiques liés à la culture seulement avec les travaux préalables à cette politique (Allor et Gagnon, 1994, p. 22-23). Les auteur·ice·s précisaient qui plus est la logique de légitimation particulière de cette intégration. La création

¹⁰ Malgré la nouvelle distribution des pouvoirs et des responsabilités en matière de développement culturel, la politique ne dit absolument rien sur la question du rapatriement des pouvoirs fédéraux au Québec ni sur un quelconque partage avec le gouvernement fédéral. Cette question a été évacuée alors qu'elle était une des principales recommandations du Rapport Arpin (1991) et que la ministre de la culture Liza Frulla-Hébert avait amorcé des négociations en ce sens avec le fédéral, en plus de faire des déclarations répétées sur la nécessité d'une telle démarche. Cette volonté était partagée par une majorité d'acteurs du milieu culturel, par l'élite politique francophone et par la majorité francophone de la population québécoise. Par contre, d'autres s'y opposaient, dont les acteurs et organisations anglophones pour des raisons évidentes, mais aussi toutes les organisations professionnelles du secteur de l'audiovisuel, lesquelles dépendent largement du soutien financier du gouvernement fédéral (St-Pierre, 2001).

était placée à la base de la culture, mais la culture était présentée d'abord et avant tout comme une force économique. Cette façon de conceptualiser les rapports entre la création, la culture et l'économie s'est ancrée dans la politique malgré les critiques soulevées par des associations et des organismes durant la Commission parlementaire sur la culture à l'égard de la « survalorisation » des industries culturelles (St-Pierre, 2001, p. 387). Si le gouvernement reconnaissait le rôle de l'ensemble du milieu artistique professionnel à l'expression culturelle de la société et qu'il accordait pour cela une place prépondérante dans sa politique culturelle aux créateur-ice-s, aux artistes et aux organismes artistiques, c'était parce que « la création est le maillon indispensable qui justifie toute la chaîne de production et de diffusion » (Québec, 1992, p. 59).

La Politique légitimait ainsi le support public à la création en la positionnant comme point de départ de la production industrielle de la culture, tel que le suggéraient non seulement certains des éléments justificatifs, mais également, la présentation même des orientations de la politique. L'élaboration et la mise en œuvre de la stratégie de développement des industries culturelles se trouvaient dans l'axe visant le « soutien aux créateurs et aux arts ». L'axe s'amorçait en effet avec les initiatives gouvernementales pour favoriser la création et se terminait avec celles pour le développement des industries culturelles. La création artistique et les industries culturelles ainsi réunies au sein d'un seul et même continuum, les objectifs et les conditions de la création se confondaient aisément à ceux des industries culturelles. Néanmoins, la création d'un Conseil des arts, parallèlement à la Société Générale des Industries Culturelles (SOGIC) devenue SODEC en 1995, créait une distinction institutionnelle entre le soutien aux arts et celui aux industries culturelles.

En deuxième, il faut mentionner les nombreux partenariats entre le nouveau ministère de la Culture et les autres ministères et organismes parapublics québécois. En résulte une sorte d'éclatement du champ culturel en ce sens qu'ils ouvrent l'horizon des finalités de l'action culturelle gouvernementale. L'harmonisation de la Politique culturelle à d'autres politiques comme la politique industrielle du Québec ou encore celle sur le développement régional impliquait que le développement de la culture devienne instrumental à des fins diverses. Les

finalités associées à la croissance économique ont pris de l'ampleur dans ce contexte également, en témoignaient l'instauration de collaborations permanentes avec les ministères des Finances et de l'Industrie de même que l'élaboration de stratégies liant culture et main d'œuvre. Avec ces stratégies, le gouvernement a atténué le traitement distinctif jusque-là attaché au secteur culturel en rendant éligibles les PME culturelles de fabrication et de production à différents programmes d'aide du ministère de l'Industrie, du Commerce et de la Technologie (Québec, 1992, p. 91). Pour ce qui est de la collaboration avec le ministère des Finances, elle avait pour objectif d'améliorer la capitalisation des industries culturelles. À cette fin, le gouvernement a élargi certaines mesures fiscales portant sur les sociétés de placement dans l'entreprise québécoise et le crédit d'impôt à la capitalisation pour inclure les industries culturelles de production, d'exportation et de fabrication (Québec, 1992, p. 89). En faisant bénéficier les industries culturelles¹¹ des mêmes mesures d'aide que les autres industries, le gouvernement disait vouloir souligner son « rôle indéniable dans l'économie » et la haute valeur ajoutée de ses activités » (Québec, 1992, p. 86).

Troisièmement, la décentralisation des pouvoirs a fait des municipalités locales et régionales des partenaires particulièrement importants. En effet, l'une des principales mesures de la politique culturelle a été la réalisation d'ententes globales de développement culturel avec les municipalités. Dans les années qui ont suivi l'établissement de la nouvelle politique culturelle, « 41 ententes multisectorielles de développement culturel ont ainsi été signées avec 22 municipalités québécoises » (St-Pierre, 2004, p. 242). Le gouvernement québécois appuyait dès lors une plus grande autonomie pour les milieux locaux afin, disait-on que les services, le soutien financier et les équipements soient plus adaptés aux exigences et aux besoins culturels de chaque milieu (Québec, 1992, p. 130). L'effet structurant qu'a exercé la politique sur les municipalités et les milieux culturels au cours des années 1990 a été tel que les analyses identifiaient un phénomène de « municipalisation des politiques culturelles » (De la Durantaye, 2002). Durant

¹¹ La politique culturelle ne donne pas de définition spécifique des industries culturelles. Il est seulement indiqué que « [l]es entreprises spécialisées dans les secteurs du livre, du disque, du spectacle, de l'audiovisuel et des métiers d'art sont connues sous le nom d'industries culturelles » (Québec, 1992, p. 85). Quant au Rapport Arpin, il précisait que les industries culturelles incluaient l'édition, le disque et le cinéma (1991, p. 60).

cette période, le nombre de politiques culturelles municipales a plus que doublé au Québec. Elles mobilisaient la conception renouvelée de l'intervention culturelle par laquelle la culture ne référait plus strictement à un secteur, mais à une dimension qui devait être comprise et intégrée à toutes les interventions publiques locales, y compris, voire surtout, celles visant le développement économique et territorial (St-Pierre, 2004). Signe de l'importance nouvelle accordée à la culture de même qu'aux acteurs travaillant à l'inscrire à l'ordre du jour des politiques urbaines, de nombreux groupes d'intérêts se sont formés autour des villes et des enjeux culturels.

Montréal occupait dans la politique comme dans ce processus une position particulière. La politique précisait d'emblée sa place considérable dans l'ensemble culturel québécois et même nord-américain en raison de la concentration de l'activité culturelle qu'on retrouvait sur son territoire (Québec, 1992, pp. 132–133)¹². Elle insistait sur l'importance de préserver ce caractère central des activités et des équipements culturels montréalais pour que la métropole assume ses responsabilités à la fois nationales et internationales de même que pour assurer l'ampleur de son rayonnement. Le gouvernement du Québec a également fait du développement culturel un des axes de croissance économique et de développement territorial de Montréal. La politique culturelle était d'ailleurs précédé par le *Plan stratégique pour la relance du Grand Montréal* (Québec, 1991a) dans lequel le gouvernement québécois annonçait vouloir apporter son soutien aux activités culturelles et aux projets artistiques qui concourraient à inscrire l'innovation comme trait de personnalité du Grand Montréal, qui contribuaient à accroître la consommation culturelle par l'exportation ou encore qui mettaient en valeur les atouts de l'histoire et du patrimoine montréalais (Québec, 1991, p. 61).

Au début des années 2000, le gouvernement du Québec a organisé une réforme territoriale municipale entraînant la fusion de plusieurs villes. De façon générale, Montréal a bénéficié d'une attention particulière dans cette réforme. De l'aveu du gouvernement du Québec, la « nouvelle »

¹² Plusieurs études réalisées durant les mêmes années servirent à appuyer cet argument, notamment celle de Jean-Guy Lacroix (1990) sur les conditions des artistes qui rapporta que 72% des auteurs, comédiens danseurs et musiciens résidaient dans la métropole et d'autres menées par le Ministère des Affaires culturelles.

Ville de Montréal s'assurait avec les fusions d'une position de deuxième plus grande métropole francophone au monde (Québec, 2002, p. 3), position avantageuse pour l'inscrire dans les grands réseaux internationaux du savoir, de l'industrie et de la culture (Québec, 2002, p. 3). La culture occupait une place centrale dans les réflexions stratégiques issues de la réforme territoriale, au point d'être l'un des premiers thèmes d'intervention du nouveau territoire urbain fusionné et du « Sommet de Montréal »¹³. Suite à cela, en 2002, l'organisation *Culture Montréal* vouée à ancrer la culture au cœur du développement de Montréal a pris forme et a agi dès lors comme *lobby* dans la mise à l'agenda et la constitution d'une politique culturelle montréalaise (Béliveau-Paquin, 2009, p. 83).

Les préoccupations culturelles ont largement dépassé le cadre de la nouvelle politique de développement culturel que la Ville de Montréal a développé. Elles se sont intégrées de façon marquée dans tous les instruments stratégiques, plans d'action et politiques de la Ville de Montréal qui ont proliféré à cette époque de grandes réflexions sur l'avenir de Montréal. La stratégie *Imaginer – Réaliser Montréal 2025* (2005) centrée sur l'administration publique et l'aménagement urbain, la stratégie de développement économique *Réussir@Montréal* (2005), la révision du plan d'urbanisme (2004), la politique du patrimoine (2005) et la politique de développement culturel *Montréal, métropole culturelle* (2005) pour ne nommer que celles-là, partageaient à peu de choses près les mêmes finalités et faisaient toutes partie du plan de développement intégré de la Ville dans lequel la dimension culturelle devait intervenir en amont, c'est-à-dire en tant qu'outil de planification urbaine (Béliveau-Paquin, 2009; St-Pierre, 2004). La doxa du développement par la culture a donc été facilitée par la déssectorisation de l'action publique locale (Dubois et al., 2017, p. 194) qui a pris la forme de collaborations entre les

¹³ Échelonné sur quelques mois et réunissant des gens d'affaires, des représentant·e·s communautaires, des citoyen·ne·s et des élu·e·s, ce qui est désigné le Sommet de Montréal englobe une série d'activités consultatives dont au départ, la tenue de 27 sommets d'arrondissement et de 14 sommets sectoriels pour déterminer les priorités puis, la réalisation de 19 ateliers thématiques afin de dégager les pistes d'action et finalement, l'atteinte d'un consensus sur les priorités d'action pour le développement de la nouvelle Ville lors du sommet des partenaires (Ville de Montréal, 2002, p. 5).

différents services et de systématisation d'axes culturels dans les politiques autres que celles concernant directement la culture.

Comme la littérature en géographie critique l'a montré, dans la transformation des rapports entre capitalisme et culture, la ville s'est constituée comme espace politique privilégié d'élaboration et d'implantation stratégique. Au Québec, comme il vient d'être décrit, cela s'est amorcé avec la première politique culturelle avec laquelle la culture s'est établie comme moteur des développements territoriaux, en particulier pour Montréal. Suivant son discours de légitimation, la culture servait moins à construire la nation qu'à produire la ville. Suite à cet investissement, la propagation virale du paradigme de la créativité s'est effectuée en grande partie à l'échelle urbaine, par l'entremise des politiques de « villes créatives » (Florida, 2002). Ces stratégies urbaines avaient pour objectif de revitaliser les économies et les territoires urbains en misant sur l'attraction et la rétention des « talents » créatifs. L'influence de cette thèse auprès des autorités municipales nord-américaines, et en particulier sur les politiques montréalaises est discutée dans ce qui suit, en plus de la place prépondérante qu'elle a aussi occupée dans les approches critiques. Elle a en effet mobilisé les approches néomarxistes en études urbaines et en géographie culturelle qui ont produit un nombre important de recherches qui prenaient à tâche de l'invalider en montrant ses incohérences conceptuelles et méthodologiques de même que ses conséquences néfastes.

1.4 L'impasse de la ville créative

La dimension spatiale des politiques de la créativité n'impliquait pas seulement un changement d'échelle – du national à la métropole. La thèse qui les portait s'est aussi elle-même « spatialisée ». Le thème des industries créatives s'est manifesté sous une nouvelle forme, celle de « territoires créatifs ». Des universitaires qui possédaient aussi des agences de conseil en aménagement urbain ont publié des ouvrages destinés aux autorités publiques qui présentaient la « ville créative » comme outil relativement facile à répliquer de revitalisation urbaine. Dans une des rares analyses portant non pas sur le discours des politiques, mais sur ses conditions matérielles de production et de circulation, Jamie Peck a mis en évidence la formation de cette expertise à prétention savante et son importance dans le processus interurbain d'adoption des stratégies

créatives (Peck, 2011). Si ce processus était encore financé par des fonds publics nationaux, il était désormais animé par des réseaux internationaux d'entrepreneurs, d'universitaires et de consultants. Il a montré en ce sens que l'élaboration de la doxa économique-culturelle de la « ville créative » a été l'occasion de constituer un véritable service – sommets, conférences, formations, études, prix, concours, cabinets, etc. – et de stimuler un marché des politiques urbaines. Richard Florida a sans aucun doute été la figure centrale de l'élaboration de cette thèse et de l'entreprise à succès de sa diffusion. Ses théories, d'abord exposé dans l'ouvrage *The Rise of the Creative Class* (Florida, 2002), ont définitivement amplifié l'intérêt politique accordé à la créativité et à ses effets sur le développement économique et territorial.

La théorie de Florida diminuait l'attention accordée aux secteurs des industries créatives pour la diriger vers les catégories socioprofessionnelles. La vitalité économique et sociale d'un territoire était liée à la présence de ce qu'il a appelé la « classe créative », nouvelle classe productive en formation renvoyant à un ensemble assez vaste comprenant autant des professions culturelles (artistes, écrivains, acteurs, *designers*, architectes, etc.) que des scientifiques, des ingénieurs, des programmeurs et des entrepreneurs. Pour assurer l'ascension sociale de cette « classe créative », de laquelle dépendait la croissance économique future selon Florida, les villes n'avaient qu'à se munir d'équipements et d'infrastructures les plus susceptibles d'attirer ces « talents ». Les propositions de Florida ont ainsi résilié le lien de continuité qui existait entre la notion de créativité et celle des industries culturelles puisqu'il n'était plus question de la croissance de la production culturelle comme telle, mais d'utiliser l'environnement culturel au sens large pour attirer les travailleur·e·s mobiles qualifié·e·s, les touristes et les investissements (Bell et Oakley, 2014, p. 90-91). La stratégie tracée par Florida proposait une forme d'intervention culturelle des villes qui se cantonnaient à la mise en place d'environnements et de conditions propices à l'attraction des travailleur·e·s et à l'émergence de leur créativité.

À peine deux ans après la sortie de l'ouvrage, l'UNESCO fondait le réseau des villes créatives auquel s'est greffé un système de compétition interurbaine et de remise de prix. Montréal l'a intégré en 2006 en étant nommée Ville de design. C'est avec la diffusion à grande échelle de cette thèse unissant talents et revitalisation territoriale que les politiques de la créativité ont été

initiées le plus souvent par les autorités publiques municipales, avant les autorités nationales (Bouquillon, 2012a, p. 13). Comme l'a résumé Andy Pratt (2011), la marche à suivre pour ce type de stratégie urbaine axée sur la créativité est devenue familière : un discours politique et social ancré dans des valeurs libérales d'inclusion et de diversité et la mise en place d'espaces de consommation culturelle en accord avec ces valeurs, mais aussi empreint des caractéristiques locales et susceptibles de rendre l'expérience « authentique » de la ville. Elle produisait en cela une version intensifiée de la concurrence interurbaine symbolique – identifiée à l'origine par les géographes culturel·le·s (Zukin, 1995) – dans laquelle les villes devaient à la fois suivre un ensemble d'indicateurs de la créativité et se soumettre à un processus de différenciation symbolique et culturelle. Florida a lui-même été engagé par de nombreuses villes nord-américaines pour mesurer les « indices créatifs » des territoires et formuler des recommandations pour les améliorer, y compris à Montréal durant le processus d'élaboration de la politique de développement culturel de 2005.

À cette époque, le groupe *Culture Montréal* a rédigé un plan d'intervention dont l'objectif était de rapprocher le milieu des affaires et les milieux culturels, lequel incluait une étude commandée auprès de la firme de Florida¹⁴ (Florida *et al.*, 2005). L'influence de cette étude sur la nouvelle stratégie de développement est apparue évidente. En plus de retrouver des passages de l'étude dans la stratégie économique (Ville de Montréal, 2005, p. 49), le plan d'action municipal visant l'appui à la création reposait sur l'idée centrale de Florida telle qu'exprimée dans son étude montréalaise :

[...] la créativité des êtres humains, comme la créativité des entreprises et des villes d'ailleurs, p[eut] être nourrie, appuyée, stimulée et mise en valeur par une interaction soutenue avec une vie culturelle exaltante.

Ainsi, les mesures imaginées dans ce cadre n'incluaient pas d'aide financière à la création artistique ni à la production culturelle, mais à la formation et la mise en visibilité d'un cadre urbain culturel qui serait en mesure de stimuler la créativité des gens :

¹⁴ Selon ce qui a été rapporté dans les médias, l'étude aurait coûté 200 000\$ à *Culture Montréal*.

Miser sur la capacité de création, d'innovation et d'échange, c'est miser sur la ressource humaine, en l'occurrence l'artiste ou le créateur, sur son intelligence, ses habilités, son ingéniosité, ses aspirations, son imagination et sa créativité. [...] C'est reconnaître aussi que la créativité est le nouveau capital au cœur du développement humain et donc des villes. Il revient à la Ville de créer ce cadre approprié et de réunir ces conditions pertinentes (Bachand *et al.*, 2003, p. 38 ; Florida *et al.*, 2005, p. 11).

Le développement de terrains industriels vacants, la réhabilitation d'édifices, la conversion d'espaces et la revitalisation des artères commerciales s'inscrivaient désormais dans le champ culturel de l'action municipale. La question de l'accès à la culture s'en trouvait transformée puisque qu'avec cette perspective, la participation des citoyen·ne·s à la vie culturelle renvoyait à la dimension culturelle de leur milieu de vie quotidien, voire à la consommation dans les quartiers urbains. Le développement d'« offres territoriales » attractives, parfois sous forme concentrée de quartiers, d'espaces ou de grappes créatives devait assurer une qualité de vie supérieure, laquelle allait attirer et retenir « la classe des créatifs ».

De nombreux travaux ont investigué le rapport posé entre territoire, créativité et développement économique. Le plus souvent, ces contributions ont mis en évidence le caractère incertain et aléatoire des potentiels de croissance économique. Elles ont aussi directement questionné et mis en doute les concepts et les outils méthodologiques de Florida (Darchen et Tremblay, 2008 ; Leslie et Rantisi, 2012 ; Markusen, 2006 ; Oakley, 2009 ; Rantisi et Leslie, 2010b ; Roy-Valex, 2010 ; Tremblay et Tremblay, 2010 ; Vivant, 2009). Le concept central de « classe créative » a notamment suscité de nombreuses critiques. La définition de cette classe qui, selon Florida, composait désormais 30% de la force de travail américaine (Florida, 2002, p. 62), reposait sur des critères jugés non scientifiques, à savoir la « capacité créative » des individus exerçant certains types de professions. Elle laissait ainsi en plan toutes les catégories économiques habituelles à l'analyse de classe comme celles de la propriété et du contrôle des biens et des écarts de revenu (Peck, 2005). Qui plus est, elle reposait sur une vision plutôt clichée et rétrograde du talent créatif comme « génie intérieur » possédé par certains individus (Rantisi et Leslie, 2010b).

En opposition à cette vision de la créativité comme « capital humain », les géographes Norma Rantisi et Deborah Leslie ont fait valoir les processus collectifs, sociaux et spatiaux, en jeu dans la

production artistique et créative (Leslie et Rantisi, 2012 ; Rantisi et Leslie, 2010b). En s'appuyant sur une analyse du travail dans la mode et le design graphique dans le quartier Mile End à Montréal, elles ont aussi recadré et approfondi le rapport entre la création et l'environnement bâti, faisant valoir les facteurs matériels de l'organisation socioéconomique de la créativité. Elles ont argumenté en ce sens que les éléments du cadre bâti ne se réduisent pas à des espaces de consommation appâtant les « talents créatifs ». Le type d'immeubles, le coût des loyers et les espaces publics et les tiers-lieux sont au contraire des conditions matérielles déterminantes dans les pratiques artistiques et esthétiques.

Ces travaux ont également insisté sur l'incohérence entre un discours axé sur l'inclusion, la tolérance et l'égalité et une stratégie qui met l'accent sur les besoins d'une élite mobile et priorisent certains quartiers (Leslie et Catungal, 2012 ; Peck, 2005 ; Pratt, 2011). Dans ses travaux, Elsa Vivant a souligné que la production de la « ville créative » affectait particulièrement les quartiers de la production artistique qui fonctionnent comme ressource et modèle d'organisation pour les activités industrielles créatives :

[...] l'économie créative tend en effet à se territorialiser, à élire des espaces propices dans des métropoles où elle va disposer de la logique de réseau et de face-à-face entre prestataires. Le quartier ressource de la production artistique fonctionne comme un archétype des modes d'organisation des autres activités créatives, qui trouvent dans la métropole les ressources pour leur développement. (Vivant, 2009, p. 50)

Elle insistait du même coup sur la distinction entre deux processus à l'œuvre dans la « ville créative ». Le premier est celui du réinvestissement urbain « spontané » des créateur·ice·s (artistes et acteurs culturels) qui ont revalorisé des quartiers en friche en les occupant, tandis que le second, qui se superpose au premier et s'en inspire, est planifié. Il s'agit d'une politique volontaire de revalorisation des espaces de production de la ville issue d'une alliance entre les pouvoirs publics et les promoteurs immobiliers, destinée à attirer les « créatifs » :

Ainsi, deux processus différents conduisent à la production de paysages semblables (lofts, cafés branchés et galeries d'art), habités toutefois par des populations aux trajectoires sociales, aux revenus et aux intérêts très différents. Puisque, de surcroît,

les politiques de régénération urbaine sont souvent mises en œuvre dans des quartiers connaissant un processus spontané de gentrification, la confusion entre les deux phénomènes peut paraître totale au premier abord. Mais avec le temps, ces politiques accentuent le processus de revalorisation immobilière entamé par la gentrification spontanée et provoquent un changement de la population qui étouffe le caractère bohème du secteur et conduit à l'expulsion des artistes et des premiers *gentrifiers*. La production de la ville pour la classe créative exclut sa frange bohème et tend à inhiber la créativité de lieux promus comme tels (Vivant, 2009, p. 78).

Cette littérature critique a associé les stratégies axées sur la « ville créative » au renforcement d'inégalités sociospatiales, faisant valoir qu'il s'agissait d'une forme de gentrification orchestrée par les pouvoirs publics dont bénéficiaient principalement les promoteurs immobiliers (Clerval et Van Criekingen, 2022 ; Harvey, 2001 ; Rantisi et Leslie, 2017). Elle rejoint en cela une série de travaux sur les artistes et la gentrification qui avaient analysé leur rôle dans la réhabilitation du bâti industriel et la transformation conséquente de ces espaces signifiants. Étant donné leur place dans le champ de la production symbolique, les artistes ont souvent été identifiés comme initiateurs de la gentrification, d'autant plus que les quartiers qu'ils investissent sont souvent pour eux non seulement des espaces de vie, mais aussi le support de l'organisation de la production et de la diffusion de leur travail (Rantisi et Leslie, 2010a, p. 42-44 ; Vivant, 2009, p. 31). Le goût des artistes pour de nouveaux modes de vie et des habitudes de consommation « alternatives » contribuait à l'orientation commerciale de la revitalisation (Rose, 2006 ; Zukin, 2008). Puis, la conversion des friches industrielles en espaces dédiés à la production, à la diffusion et à la consommation artistique renversait la symbolique négative de la désindustrialisation, créant une « esthétique postindustrielle » (Ley, 2003). Le plus souvent, ces recherches se sont attardées à la trajectoire de quartiers urbains spécifiques, mettant en évidence la position intermédiaire des artistes dans ce processus. Si les artistes étaient les initiateurs et premiers bénéficiaires, ils étaient éventuellement remplacés lorsque les quartiers attiraient les résident·e·s plus riches, des bureaux de luxe, des chaînes commerciales et surtout, des promoteurs immobiliers (Rantisi et Leslie, 2017 ; Vivant et Charmes, 2008 ; Zukin, 1982, 2008).

Les travaux pionniers en la matière sont ceux de la sociologue urbaine Sharon Zukin qui a analysé les manières dont les artistes ont investi le quartier industriel Soho à New York dans l'ouvrage

Loft Living (1982). Elle y montrait une double reconversion du quartier. D'une part, la création d'un nouveau mode d'habiter dans les espaces industriels vacants, le *loft*, rendue légale par l'adaptation de la réglementation juridique de la Ville a suscité le développement d'un marché immobilier local. D'autre part, la multiplication des espaces d'exposition et des galeries commerciales avait fait du quartier un lieu central du marché international de l'art contemporain. Ses travaux se sont poursuivis au-delà de ce quartier et se sont plus récemment intéressés au rôle de l'innovation technologique dans la transformation urbaine, rejoignant ainsi une partie des réflexions sur la mondialisation des industries créatives évoquée en début de chapitre (Zukin, 2021).

À Montréal, deux quartiers ont suscité de telles analyses sur la place de la culture et des artistes dans la gentrification, le Quartier des spectacles (Bélanger, 2006 ; Diamanti, 2014 ; Le Bel, 2011 ; Lussier, 2015) et le quartier Mile End (Campbell, 2013b ; Rantisi et Leslie, 2017 ; Sirois, 2021 ; Stahl, 2001 ; Straw, 2018). Projet phare de la nouvelle relation entre développement culturel, économique et territorial promue par la Ville de Montréal à partir des années 2000, le Quartier des spectacles a été vivement critiqué pour sa mise en scène culturelle aseptisée qui a contribué à l'invisibilisation des cultures marginales et nocturnes du centre-ville. Les travaux respectifs de Bélanger (2006) et de Le Bel (2011) ont à ce titre particulièrement mis en évidence les dynamiques de pouvoir qui structurent l'organisation des quartiers culturels et leurs imaginaires.

Les études sur le Mile End ont quant à elles révélé un processus d'abord « spontané » de gentrification par la culture. Elles ont, entre autres, montré que la formation d'une scène musicale rock indépendante au tournant des années 2000 avait été en jeu dans le renversement de l'image du quartier (Campbell, 2013b ; Stahl, 2001 ; Straw, 2018). Elles attiraient l'attention pour ce faire sur la couverture de cette scène musicale, appelée le « son de Montréal », dans la presse artistique. Au-delà de la musique, il y était question du mode de vie anarchiste des musicien·ne·s ancré·e·s dans les friches industrielles du Mile End, quartier particulièrement touché par le déclin économique montréalais. Une vision dominante en émergeait, selon laquelle l'espace de la ville

(et non ses politiques culturelles) avait agi comme incubateur de production culturelle indépendante¹⁵ (Campbell, 2013b, p. 149).

Dans une analyse visuelle des discours sur le Mile End, Will Straw a montré que plus que la plupart des images qui circulaient sur les activités musicales du quartier ne montraient pas la musique – les concerts et les salles de spectacles – mais des rues, des bâtiments, des restaurants, des boutiques du quartier et des lieux de rencontre informelle des musicien·ne·s (Straw, 2018). Pour Straw, cela signalait un déplacement dans la logique de mise en visibilité des scènes culturelles urbaines. Le concept de « scène ouverte » était convoqué dans ce cadre pour décrire la visibilité à la fois du travail culturel et de la vie urbaine qui en est le support. Autrement dit, si une scène est « ouverte », c'est qu'elle ne renvoie pas seulement à une catégorie d'activités, de formes ou d'objets culturels, mais est aussi l'expression d'une urbanité générale. Dans les mots de l'auteur, il s'agit :

[...] d'un phénomène qui survient lorsqu'une activité intentionnelle acquiert un supplément de sociabilité, et lorsque ce supplément de sociabilité devient une partie de l'effervescence observable de la vie collective. [...] S'il n'y a que du travail culturel et pas de sociabilité, nous n'avons guère plus qu'un réseau ou une sphère de production culturelle. S'il n'y a, d'autre part, que de la sociabilité, et pas de travail ou d'expression culturelle sous-jacente, nous n'avons à faire qu'à l'effervescence largement dispersée de la vie urbaine [nous traduisons] (Straw, 2018, p. 26).

Le cas de la scène musicale du Mile End exprimait une tendance à représenter de plus en plus les scènes culturelles par les signifiants du mode de vie urbain, comme les espaces publics de sociabilité et de consommation, qui s'ils participent aux diverses scènes, ne les expriment que partiellement (Straw, 2018, p. 25). Ce qui constituait les aspects marginaux ou secondaires des scènes culturelles qui en forme le « système de support », tel que mis en lumière par le sociologue Howard Becker, devenait les acteurs visibles et centraux des scènes culturelles urbaines. Ce

¹⁵ L'enquête de Norma Rantisi et Deborah Leslie (2010b) a plutôt mis en lumière la stagnation économique comme stimulation des pratiques artistiques et culturelles puisqu'elle impliquait la diminution des coûts des moyens matériels nécessaires à leurs mises en œuvre. Les artistes pouvaient se permettre de payer un local spécifique à leur pratique, en plus de leur loyer, et de réduire le temps qu'ils dédiaient à un travail de complément.

faisant, il devenait difficile, selon Straw, de dissocier la notion de scène de la logique de gentrification (Straw, 2018, p. 26).

Si les multiples processus faisant des activités culturelles des moyens de revitaliser les quartiers ont d'abord été abordés de manière analytique et critique dans la littérature urbaine, les stratégies créatives cherchaient désormais à les répliquer, à les stimuler ou simplement à en tirer profit dans leur promotion. Cela dit, elles mettaient l'accent moins sur la culture que sur ce qui l'entoure – des acteurs et des espaces spécifiques – et qui a le potentiel de créer des retombées économiques. Les analyses et les concepts développés pour saisir les liens entre les activités culturelles et l'espace urbain se butent à ces limites politiques contextuelles¹⁶. Les concepts ne revêtent plus la même portée dans le cadre d'une instrumentalisation dominante des logiques sociospatiales de la production culturelle à des fins de développement économique.

Le paradigme de la ville créative a ainsi mené à des impasses, à la fois dans les matérialités du développement urbain et dans la recherche. Telles que révélées par notre revue de la littérature critique en études urbaines et culturelles, ces stratégies reposent sur des thèses, des concepts et des méthodologies controversés qui ont grandement mobilisé les approches critiques. Malgré l'impressionnante production d'études spécifiquement dédiées à « tester » ou à démanteler les théories de Florida, les effets escomptés auprès des autorités publiques ne se sont toutefois pas réalisés considérant l'adoption en masse de ces stratégies dans les métropoles nord-américaines. L'attraction de travailleur·e·s spécifiques et la valorisation d'espaces correspondant à leurs besoins présumés contribuent qui plus est à creuser les inégalités urbaines, tel que les géographes et sociologues néomarxistes l'ont montré, en plus de Florida lui-même (Florida, 2018). Cette

¹⁶ Outre le questionnement de Will Straw sur le concept de « scène » dans le contexte où les scènes urbaines musicales sont instrumentalisées et perdent ainsi leur capacité à agir comme espaces de représentation pour les cultures *underground*, on peut souligner la réflexion similaire d'Angela McRobbie dans son ouvrage *Be Creative : Making a Living in the Culture Industries* (2016). Sociologue issue du courant anglais des *cultural studies*, elle y partageait des inquiétudes quant à la portée critique des théories sur les cultures marginales urbaines (*subcultures*). La chercheuse et professeure y expliquait avoir cessé de les enseigner en constatant que les résistances des cultures alternatives étaient transformées en « sites de capture » par les politiques de la créativité. La capitalisation du champ culturel s'en trouvait accélérée selon l'autrice, en particulier la production culturelle à petite échelle et « indépendante », créant du même coup une dynamique accélérée de formation et de hiérarchisation des différentes scènes urbaines.

littérature a bien établi la distinction entre les travailleur·e·s créatifs et les artistes de même que les luttes spatiales qui s'établissent entre les deux, le plus souvent au détriment des artistes. Cela dit, la trame analytique des villes et des quartiers créatifs a eu tendance à se dessiner dans cette littérature selon un schème binaire de conquête ou de résistance. Cette interprétation en termes de lutte perdue ou gagnée entre la création artistique et la « créativité » limite la compréhension des relations entre les deux. De même, elle fournit peu de pistes pour analyser la manière dont les politiques de la créativité informent, voire transforment, les artistes et le travail artistique. La prochaine section revient sur un ensemble de travaux qui a justement pris pour objet les conditions du travail artistique dans le contexte du paradigme créatif.

1.5 La place des artistes en théorie et en pratique

Dans son premier article sur les industries créatives, Garnham avançait que les producteurs culturels indépendants et les artistes accueillaient favorablement les changements d'orientation des politiques culturelles, allant jusqu'à former une coalition en faveur du renforcement de la propriété intellectuelle (Garnham, 2005). Ce constat se basait sur la visibilité nouvelle que le discours des industries créatives aurait procurée aux arts qui pouvaient désormais espérer obtenir l'attention des décideurs politiques et économiques (Oakley, 2009 ; Tremblay, 2008). Parce que l'analyse de Garnham s'ancrait principalement dans les discours et les grandes orientations des politiques, ses affirmations sur les artistes ne pouvaient que relever de l'hypothèse. En revanche, une série de travaux ont développé par la suite un programme de recherche axé sur les acteurs sociaux concernés, à savoir les travailleur·e·s des industries créatives, incluant les artistes. Cette lignée de travaux sur le travail créatif et ses conditions a permis non seulement de réfuter cette hypothèse, mais surtout, de complexifier la place et le rôle des artistes et des travailleur·e·s culturel·le·s en regard de ces transformations.

Cette littérature est le fruit d'une lecture alternative des politiques de la créativité qui mettait en lumière la manière dont elles avaient servi à orchestrer une réforme du travail. Dans un retour sur les politiques et stratégies originales des industries créatives mises en place par le gouvernement travailliste de Tony Blair, la sociologue issue de la tradition anglaise des *cultural studies* Angela McRobbie a notamment participé au développement de cette thèse (McRobbie,

2016). Les politiques de la créativité y étaient analysées comme un dispositif de transformations du travail qui, paradoxalement, avait rendu invisibles les conditions de travail et les droits sociaux dans le secteur de la création pour plutôt mettre l'accent sur les affaires et l'entrepreneuriat. Selon la sociologue : « la créativité a été déconnectée de toute idée de travail [*labor*], et ce, même si elle était promulguée comme source de croissance et de création de richesse » [nous traduisons] (McRobbie, 2016, p. 69). Les nouvelles formes d'emplois « créatifs » caractéristiques de ce qui était présenté comme la salvation des économies urbaines postfordistes étaient caractérisées par l'impermanence et l'insécurité (McRobbie, 2016, p. 34-35). Elle avançait que la promotion de ces emplois, en particulier au Royaume-Uni, avait fait l'objet d'une stratégie spécifique à destination des jeunes de la classe moyenne qui consistait à encourager leur insertion dans des programmes d'éducation supérieure axés sur les arts, le design de mode, les communications et les médias (McRobbie, 2016 ; McRobbie *et al.*, 2019). Pour McRobbie, l'impératif à être créatif s'y dessinait comme une invitation à découvrir ses propres capacités individuelles; un encouragement pour déclencher une créativité intérieure dont la promesse de l'épanouissement personnel servait à atténuer la menace d'insécurité. L'adoption par la classe moyenne nouvellement élargie de la catégorie du travail créatif et des valeurs qui lui sont accolées a permis de jeter les bases d'un travail avec peu, voire aucune protection sociale. Dès lors, le mode de vie de l'artiste s'est construit comme nouvelle forme entrepreneuriale permettant d'encourager au maximum l'engagement dans les projets. En cela, la promotion du mode de travail de l'artiste, à savoir la poursuite d'un travail libre, jeune, créatif et passionné, est devenue un moyen pour assurer l'intensification du travail et favoriser l'adoption des travailleur·e·s créatifs à la culture entrepreneuriale (McRobbie, 2016, p. 54).

Le sociologue français Pierre-Michel Menger a aussi participé à l'élaboration de cette thèse, analysant comment la création artistique s'est instituée comme nouveau paradigme productif :

Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur, figure à travers laquelle se lisent des transformations aussi décisives que la fragmentation du continent salarial, la poussée des professionnels autonomes,

l'amplitude et les ressorts des inégalités contemporaines, la mesure et l'évaluation des compétences ou encore l'individualisation des relations d'emplois (Menger, 2002).

Pour Menger, les activités de création artistique ont cessé d'être représentées comme l'envers du travail ou en marge de celui-ci pour devenir le nouveau modèle à partir duquel cadrer les conditions d'emploi qui ne disaient toutefois pas leurs noms. Il attirait particulièrement l'attention sur la fonction du talent qui, dans le monde des arts, sert à justifier les grands écarts de réussite entre les individus (Menger, 2009, p. 344). La distribution des revenus y suit de façon générale ce qui a été appelé la loi de Pareto, selon laquelle 20% des individus obtiennent 80% des gains (Menger, 2009, p. 9). Le talent, ou les aptitudes, qui garantissent le succès d'une minorité ne sont ni définissables ni observables. C'est bien ce qui, selon Menger, rend incertaine la réussite dans le travail créateur. Comme il est impossible de déterminer complètement les ressorts de l'invention et de l'originalité artistique, la procédure d'évaluation repose principalement sur la comparaison, sans toutefois que la différence entre deux individus ou entre leurs œuvres ne soit qualifiée (Menger, 2009, p. 345). Si on pouvait savoir exactement ce qui caractérise le talent d'une personne par rapport à celui d'une autre, la réussite serait alors prévisible. Comme ce n'est pas le cas, il s'agit d'un système, selon Menger, dont l'incertitude et les inégalités reposent sur l'indétermination au cœur du jeu de différenciation des talents.

Menger a mis en évidence la portée de la diffusion de cette qualité impalpable, et du système qu'elle sert, en dehors du travail créateur. Pour ce sociologue, c'est précisément par l'importation de tout le vocabulaire du talent dans le monde entrepreneurial que se sont opérées les transformations les plus symboliques du marché du travail contemporain. Les discours sur le talent, dont les entreprises sont aujourd'hui saturées, mais qui étaient aussi au cœur des stratégies inspirées par Richard Florida comme nous l'avons vu, ont servi à légitimer des nouveaux rapports d'inégalités et des modes de développement considérablement sélectif des « potentiels » et des « qualités » des individus. Miranda Campbell a précisé en ce sens que la définition de la créativité ancrée dans les théories du capital humain reconduites par le *New Labour* – la créativité comme atout à faire valoir sur le marché du travail – a créé une nouvelle méritocratie axée sur la jeunesse (Campbell, 2013a, p. 127).

Ces considérations, ici surtout d'ordre macrosociologique, ont généré récemment un domaine d'études spécifiquement porté sur les conditions du travail créatif, nourri à la fois par les *cultural studies* et l'économie politique des communications [*media and cultural labor studies*] dont les analyses ethnographiques sont situées et contextuelles. Ces recherches partagent un intérêt pour la notion de précarité mise de l'avant par des philosophes italiens comme Michael Hardt et Toni Negri de même que Paolo Virno, et adoptée par de nombreux mouvements militants européens. Bien qu'elles aient en commun de voir le concept de précarité comme une réponse critique pertinente à l'économie créative, elles ne se cantonnent toutefois pas nécessairement aux élaborations théoriques spécifiques de ces penseurs. La précarité y sert moins à défendre une vision spécifique des transformations de classe (du prolétariat au précaire en l'occurrence) qu'à poser la nécessité d'examiner les conditions matérielles et les relations de pouvoir du travail dans toutes les formes de production médiatique et culturelle. Elle fait de façon générale référence à l'insécurité à la fois existentielle, financière et sociale qui caractérise le travail « flexible » et externalisé de l'économie créative (de Peuter, 2011, p. 418-419). Plus spécifiquement, la précarité n'y est pas posée comme exclusive au travail intellectuel et créatif, mais comme déterminant les conditions de vie de groupes sociaux de plus en plus larges, y compris les individus qualifiés et diplômés qui composent les secteurs culturels et créatifs (Ross, 2008, p. 6). Ces recherches se sont aussi intéressées à la manière dont les conditions précaires croisent les enjeux de genre et de race (Leslie et Catungal, 2012 ; McRobbie *et al.*, 2019 ; Pratt, 2011).

Sur le plan des objets, comme il a été dit, ces recherches ont favorisé jusqu'à présent des analyses situées à teneur ethnographique qui se concentrent sur des secteurs spécifiques comme celui du design de mode indépendant (McRobbie *et al.*, 2016) ou encore du journalisme à la pige dans les médias numériques (Cohen, 2012, 2019). Ce choix méthodologique exprime une forme de refus de l'ensemble des industries créatives et le désir conséquent de comprendre les spécificités et les mécanismes propres à chacun des mondes professionnels créatifs, même si leurs frontières sont parfois poreuses (McRobbie *et al.*, 2019, p.140-141). Ce faisant, il permet d'explorer la variété des expériences et des réponses aux politiques du travail de la créativité et de considérer les artistes et les travailleur·e·s culturel·le·s en tant que groupe social complexe et hétérogène.

Dans une volonté de justice, de transformation et d'amélioration des conditions de travail, ces recherches ont aussi fait valoir l'importance d'analyser les nouveaux modes d'organisations collectives du travail et les propositions politiques qui émergent en réponse à la précarité : éthique féministe du soin (Campbell, 2018), coopératives de travail (Dreyer *et al.*, 2020), espaces de travail collaboratifs (de Peuter *et al.*, 2017), mouvements de syndicalisation (Cohen et de Peuter, 2020) et proposition de revenu minimum garanti (de Peuter *et al.*, 2022) par exemple¹⁷. En apportant un tel éclairage sur la dimension vécue des politiques de la créativité, ces travaux contribuent à révéler les tensions entre les politiques de la créativité et la réalité quotidienne des pratiques créatives. Parce qu'ils témoignent des limites, des contradictions et des potentiels des formes de résistances organisées par les travailleur·e·s créatif·ve·s, ils complexifient la représentation simplificatrice des acteurs culturels qui en font soit des victimes impuissantes, soit des agents enthousiastes de l'éthos entrepreneurial. De même, ils invitent à considérer les formes de participation de différents types d'acteurs culturels à l'élaboration des politiques et plus largement, des imaginaires créatifs.

1.6 Entre l'État et les acteurs culturels : question de recherche et contributions originales

Le fossé existant entre les grandes orientations de la planification étatique et les logiques d'organisation des travailleur·e·s des domaines de la culture, ne renvoie pas seulement à la discordance de leur réalité respective. Il relève aussi du manque de connaissance sur les manières dont les deux sont interreliés. La revue de littérature révèle en effet des analyses plutôt segmentées entre d'un côté les critiques idéologiques de la production symbolique du paradigme de la créativité et de l'autre, les dimensions matérielles de l'organisation quotidienne du travail créatif, alors que les analyses intermédiaires s'intéressant aux contingences locales des politiques ont surtout mis en valeur les enjeux sociospatiaux. L'intégration locale des discours et des catégories créatives en fonction des institutions historiques et de passeurs qui organisent (avec succès ou non) son articulation aux pratiques de groupes d'acteurs culturels demeure peu explorée. Si et de quelle manière les mécanismes politiques interviennent dans les réseaux de

¹⁷ Plusieurs de ces chercheur·e·s du Canada et du Royaume-Uni se sont réunis sous un groupe appelé *Cultural Workers Organize* : <https://culturalworkersorganize.org/>

production esthétique doit ainsi être investigué davantage. Par exemple, comment la construction historique des institutions culturelles de l'État entre en jeu dans la mise en place des stratégies créatives et comment celles-ci cadrent-elles l'organisation et les réponses des acteurs culturels? Les diverses spécificités en matière d'intervention culturelle qui prennent par ailleurs racine dans des histoires distinctives de luttes et d'organisations sociopolitiques artistiques appellent à des analyses situées capables de répondre à ces questions.

La thèse de Bas van Heur (2010) doit être ici soulignée selon nous en ce qu'elle représente un des efforts les plus élaborés pour comprendre l'interaction entre les politiques de la créativité et les pratiques artistiques. Dans cet ouvrage, le chercheur appréhende les politiques de la créativité comme des technologies d'État qui à la fois supportent la production esthétique et la réorientent afin d'en augmenter la propension à accumuler du capital (van Heur, 2010b, p. 12). Pour en étudier les ressorts, il s'intéresse entre autres aux logiques entrepreneuriales au sein des réseaux de production de musique électronique dans les villes de Berlin et de Londres. L'enquête empirique qu'il mène en ce sens vise à comprendre en quoi les discours de ces réseaux *correspondent* à ceux des stratégies urbaines déployées en s'appuyant sur une analyse sémiotique comparative (van Heur, 2010, p. 123 [je souligne]). Les dimensions matérielles, à savoir par exemple les institutions spécifiques, les lieux, les acteurs et les mécanismes, permettant d'articuler l'un et l'autre sont toutefois laissées en plan.

La présente thèse poursuit une ambition similaire à celle de van Heur, à savoir la production d'une analyse empirique des stratégies créatives dans un contexte local contingent. Elle répond aussi toutefois à l'invitation des travaux sur la précarité du travail créatif en ce sens qu'elle privilégie les dimensions matérielles des discours de la créativité et les formes de participation des acteurs culturels. Elle vise ainsi à comprendre les plus récentes politiques de la créativité à Montréal en regard des relations sociales concrètes qu'elles impliquent, marquées par des institutions, des formes d'organisation et des acteurs à la fois nouveaux et hérités de stratégies culturelles préalables à celles de la créativité. L'étude qui appuie la thèse s'appuie donc sur la question suivante :

Comment se matérialisent les politiques de créativité dans le contexte montréalais c'est-à-dire à travers quelles institutions, par l'entremise de quels types d'acteurs sociaux et suivant quels processus de légitimation et de résistance?

La thèse apporte une contribution originale aux perspectives et aux objets de recherche qui ont marqué jusqu'à présent les études critiques sur les politiques de la créativité. En développant une analyse matérialiste mésosociologique susceptible de saisir les manières dont les politiques s'incarnent concrètement par le biais d'institutions, d'organisations et de relations sociales, elle permet de saisir les points d'articulation unissant les discours de la créativité et les pratiques quotidiennes des acteurs de la culture. Elle répond ce faisant à de nombreux appels à développer davantage de recherches empiriques sur les villes et les politiques créatives se détachant d'une critique idéologique des thèses dominantes (Borén et Young, 2017 ; Chang, 2019 ; McLean, 2014 ; van Heur, 2010b). L'émergence de ces catégories d'intervention publique dans des contextes politiques spécifiques aux traditions locales diverses en matière d'intervention et d'organisation culturelle demeure peu analysée. Pourtant, l'élaboration de ces catégories et la diffusion des discours qui les sous-tendent ne peuvent pas à elles seules expliquer qu'elles soient appropriées et mises en œuvre. Si elles le sont, c'est qu'il y a des espaces et des acteurs qui organisent leur articulation au contexte local (Dubois et al., 2017, p.186). En s'intéressant aux acteurs et aux diverses structures locales qui médiatisent la diffusion, la réception, l'appropriation et les critiques des politiques de la créativité à Montréal, la thèse se distingue qui plus est des autres approches matérialistes qui se sont surtout concentrées sur l'espace urbain et les conditions de travail.

La nécessité de mener une recherche empirique sur la production des politiques de la créativité à Montréal découle par ailleurs de la contribution théorique de la thèse qui entend poursuivre le développement de l'économie politique culturelle telle qu'élaborée initialement par Bob Jessop et Ngai-Ling Sum et actualisée par Bas Van Heur dans le contexte des politiques de la créativité. Le prochain chapitre expose les apports de cette approche et en ajuste certaines dimensions à l'aune des travaux fondateurs de Raymond Williams sur le matérialisme culturel qui ont porté

une attention historique et sociale aux institutions, aux organisations et aux formations culturelles.

CHAPITRE 2

UNE ÉCONOMIE POLITIQUE CULTURELLE DES POLITIQUES DE LA CRÉATIVITÉ

L'économie politique culturelle appelle à considérer les politiques urbaines de la créativité comme des imaginaires qui participent à la définition des stratégies d'accumulation du capital et des modes de régulation politique. Depuis cette approche, les imaginaires ne sont pas simplement des représentations de la vie sociale, mais contribuent de manière centrale à son organisation. Ils renvoient à la production de sens à la base de toute pratique sociale, en l'occurrence des pratiques économiques, comme des arrangements institutionnels et des relations sociales qui les appuient. Ces imaginaires économiques sont forcément sélectifs au sens où ils mettent l'accent sur des activités et des objets spécifiques parmi l'ensemble complexe de ceux qui existent. Dès lors, l'économie politique culturelle a pour objectif d'étudier les processus de sélection qui contribuent à la formation d'imaginaire spécifique. Bien que cette approche insiste sur la dimension sémantique de l'économie politique, elle ne cantonne pas son analyse des processus sélectifs aux discours. Au contraire, elle s'intéresse aux dimensions matérielles qui affectent et orientent les imaginaires économiques dans des contextes particuliers dont l'historique est ancré dans les structures sociales, à savoir les institutions qui leur sont propres, les modes d'organisation des acteurs sociaux et leurs capacités à maîtriser des technologies spécifiques. Ce chapitre définit les concepts clés de l'économie politique culturelle telle qu'elle a été élaborée jusqu'à maintenant. De même, il explique les adaptations qui lui ont été apportées pour mener à bien l'analyse empirique de la formation de l'imaginaire de la créativité à Montréal, en particulier pour inclure la spécificité des acteurs et des pratiques culturelles.

Pour ce faire, nous proposons dans un premier temps une entreprise double qui consiste à poser les fondements théoriques des concepts de régime d'accumulation et de régulation tout en détaillant les constats empiriques qu'ils ont permis de mettre en lumière sur les transformations politico-économiques et le rapport de l'urbain à la culture. Une discussion des travaux du géographe David Harvey sur les caractéristiques urbaines contemporaines et le rôle qui prend la culture fournit en ce sens des balises significatives. Elle révèle aussi les insuffisances des prises conceptuelles de Harvey sur la culture pour répondre aux objectifs posés par cette thèse.

L'économie politique culturelle développée par Bob Jessop et Ngai-Ling Sum offre, en un second temps, une réflexion approfondie des implications théoriques du « tournant culturel » de l'économie politique critique, permettant de se détacher de la critique idéologique. Elle fournit par ailleurs une conceptualisation détaillée des mécanismes, à la fois symboliques et matériels, de formation des imaginaires économiques facilitant leur opérationnalisation dans des contextes politiques, économiques et culturels variés. Est aussi discutée dans cette seconde partie le débat entre Jessop et Sum d'un côté et Bas van Heur de l'autre, ce qui éclairera les enjeux théoriques spécifiques à l'analyse de l'imaginaire de la créativité qui implique non seulement des politiques et des activités économiques, mais aussi explicitement culturelles (selon son sens le plus commun qui le lie à la création intellectuelle et artistique).

Puis, en dernière instance, le chapitre revient sur les travaux fondateurs de Raymond Williams à l'origine de l'École de Birmingham afin d'articuler les deux niveaux de conceptualisation de la culture nécessaires à la présente recherche. Le matérialisme culturel de Williams permet de forger une économie politique culturelle capable de saisir à la fois la médiation symbolique des dynamiques politico-économiques et le rôle spécifique des pratiques et des acteurs culturels dans l'imaginaire de la créativité à Montréal. En plaçant les conditions matérielles des pratiques culturelles et leur degré de relation à l'imaginaire dominant de la créativité au cœur de l'approche théorique, la présente recherche est ensuite en mesure de cerner le rôle des institutions particulières à l'histoire montréalaise et québécoise ainsi que des formations d'acteurs sociaux spécifiques à la définition et la matérialisation d'un imaginaire de la créativité propre à ce contexte.

2.1 L'instrumentalisation urbaine de la culture dans l'accumulation flexible

Comme il a été évoqué dans le précédent chapitre, l'économie politique marxiste s'est engagée dans un « tournant spatial » à l'aune des crises économiques urbaines des années 1970 et 1980. Les élaborations théoriques issues de ce tournant naissent de la volonté de saisir de manière analytique les transformations à la fois des espaces urbains et du capitalisme et surtout, leurs interrelations. À partir d'une relecture des concepts marxistes, elles ont fait valoir la logique spatiotemporelle à l'œuvre dans l'histoire et la géographie du capitalisme. Cela permettait dans

un deuxième temps de comprendre la centralité des métropoles dans la crise économique et dans la restructuration capitaliste qui s'en est suivie. Le concept d'accumulation a été central au développement de cette géographie critique. D'une part, elle avançait que les espaces urbains avaient été au cœur d'un changement dans les modalités d'accumulation du capital. Et d'autre part, elle posait que la cause de ce changement était liée à une contradiction interne du capitalisme telle que révélée par Marx, à savoir la tendance à la suraccumulation.

2.1.1 La production capitaliste de l'espace et la crise urbaine

Dans *The Urbanization of Capital* (1985), David Harvey fondait sa théorie sur cette prémisse de la suraccumulation, en insistant toutefois sur les conséquences de ce problème sur l'environnement bâti. D'abord, il faut dire que Harvey relevait trois grands circuits du capital. Selon cette perspective, c'est au sein du premier, associé à la classe capitaliste et aux processus internes de production que la suraccumulation se crée, ce qui implique que le capital agrégé devient supérieur à ses opportunités de rentabilisation. La suraccumulation peut prendre plusieurs formes, mais de façon générale, elle émerge de la surproduction, d'un surplus de main-d'œuvre, ou des deux à la fois, et mène à des dévaluations massives des capitaux et de la main-d'œuvre (faillites, usines vacantes et machines inutilisées, taux de chômage élevé, etc.).

Pour surmonter, au moins temporairement cette tendance, le capital peut être investi dans ce qui correspond au deuxième circuit, « l'environnement bâti pour la production » (Harvey 1985 : 6) qui fonctionne comme infrastructure physique pour la production. Quant au troisième circuit, il correspond aux investissements pour le développement des sciences et technologies ainsi que pour la reproduction des forces de travail comme les domaines de la santé et de l'éducation. Avec cette analyse des circuits de l'accumulation du capital, Harvey affirmait que l'environnement bâti est d'abord créé afin de surmonter les barrières spatiales produisant la suraccumulation et sert ensuite de système de ressources pour la production de valeur éventuelle. Pour bien comprendre le lien entre les barrières spatiales et l'accumulation du capital, il faut sans doute rappeler qu'elles ont été vues dans l'économie politique critique comme une condition essentielle. Pour accumuler du profit, il faut qu'il y ait d'abord une propriété privée bien délimitée. Les auteurs de cette approche associent d'ailleurs le « mouvement des enclosures », c'est-à-dire le passage à partir du

XV^e siècle en Angleterre, de l'administration commune des terres agricoles à un système de propriété privée qui les séparait à l'aide de clôtures, à la naissance du capitalisme.

Enfin, la deuxième manière selon Harvey dont les contradictions du capitalisme produisent la spatialité urbaine relève des conflits de classes. Comme les investissements dans le deuxième et le troisième circuit du capital, incluant dans l'environnement bâti, ne servent d'abord que les besoins d'accumulation du capital de la classe dominante, les besoins des classes dominées demeurent quant à eux inassouvis. C'est par conséquent dans le deuxième et le troisième circuit qu'émergent les manifestations de crise issues des contradictions. Et ces crises engendrent des revendications de classe qui s'intègrent elles-mêmes dans la production spatiale.

C'est ainsi que Harvey analysait, par exemple, la solution américaine de construction des banlieues. Leur croissance rapide visait d'une part à résoudre la suraccumulation potentielle à laquelle étaient confrontées les grandes villes dans les années qui ont suivi la fin de la Deuxième Guerre mondiale (Harvey, 1985, p. 28). Bien qu'Harvey ne précisait pas du moins dans cet ouvrage, les formes de cette suraccumulation, on peut supposer qu'il référait à l'excédent de production provoqué par la fin de la guerre et au surplus de main-d'œuvre engendré par le retour des soldats américains de même que par l'afflux de travailleur·e·s du sud en raison de la mécanisation de l'agriculture. D'autre part, cet investissement dans l'environnement bâti issu, pour Harvey, d'une alliance de classes associant gouvernement, grandes entreprises, intérêts financiers et intérêts fonciers (Harvey, 2004, p. 49) constituait une réponse aux luttes des classes ouvrières autour de la question du logement. Harvey voyait cette réponse comme une politique de dispersion qui était encouragée par les autorités publiques grâce à l'expansion radicale du rôle du gouvernement fédéral dans l'assurance hypothécaire (la loi américaine sur le logement de 1949), aux investissements publics directs dans les infrastructures de transports et à la promotion d'un nouveau style de vie (Harvey, 1985, p. 29-30). Plus spécifiquement, la banlieue « [...] fut conçue comme un artefact de consommation et sa vie sociale, politique et économique s'organisa autour du thème d'une consommation soutenue par l'État et financée par la dette » (Harvey, 2004, p. 45). Non seulement l'État fédéral supportait la consommation immobilière, la construction

d'infrastructures routières encourageait aussi la consommation d'automobiles qui devenaient une nécessité.

Harvey insistait sur cette idée que les innovations dédiées à l'élimination des barrières spatiales étaient inhérentes à l'histoire du capitalisme, jusqu'à en faire une histoire spécifiquement géographique (sous-estimée) : le train et le télégraphe, l'automobile, la radio et le téléphone, l'avion et la télévision, et la récente révolution des télécommunications en sont des exemples (Harvey, 1989b, p. 232). Il portait à l'attention le lien direct entre la vitesse et la capacité des systèmes de transport et de communication et l'accumulation du capital, soit leurs impacts sur le temps nécessaire à la réalisation de profit (ou plus spécifiquement le *turnover time*). Cela l'amenait à considérer l'investissement et l'innovation dans les transports et les communications comme des moments productifs pour l'accumulation capitaliste.

Poursuivant l'analyse dans cette voie, Harvey soulignait que la réduction des barrières spatiales ne pouvait se concrétiser que par la production d'espaces particuliers : les chemins de fer, les autoroutes, les aéroports, etc. Le capitalisme doit paradoxalement fixer des espaces spécifiques afin de surmonter les limites du bâti, c'est-à-dire atteindre une liberté ainsi qu'une rapidité de mouvement grâce à des faibles coûts de transport et de communication. Dès lors, la création de nouvelles configurations spatiales suppose qu'elles s'érigeront à leur tour elles-mêmes comme obstacles à une accumulation subséquente et devront être détruites, et ce, même si elles servaient au départ à « libérer » le capital suraccumulé :

Le triomphe de l'espace sur le temps est nécessairement contingent et temporaire. L'espace sécurisé doit être reproduit en permanence et ses significations reconsolidées grâce à de nouvelles stratégies, de nouvelles technologies de pouvoir et de nouveaux modes de négociation et de résistance [nous traduisons] (Berland, 1999, p. 290).

Harvey appelait la « fixation spatiale [*spatial fix*] » cette capacité de destruction créative du capitalisme qui permet de résoudre ses tendances à la crise interne par l'expansion, le déplacement et la restructuration géographique. Dans un passage sur la géographie de la formation et de la résolution des crises, il observait cet ajustement servant à relocaliser le capital

qui s'accumule inégalement à partir du colonialisme et de l'impérialisme :

Pour que la nouvelle région [colonisée] absorbe efficacement les excédents du pays d'origine, elle doit pouvoir évoluer librement vers une économie capitaliste à part entière qui est à son tour tenue de produire ses propres excédents et donc d'entrer en concurrence avec la base d'attache. Si toutefois la nouvelle région se développe de manière contrainte et dépendante, alors la concurrence avec la base d'origine est tenue en échec, mais le taux d'expansion n'est pas suffisant pour absorber les excédents en provenance de la base. La dévaluation se produit quoiqu'il arrive. À moins, bien sûr, que de nouvelles régions en croissance ne puissent être ouvertes [nous traduisons] (Harvey, 1985, p. 57).

Il mettait ici en évidence que la capacité de produire des excédents à un endroit dépend de la capacité d'en réaliser et d'en absorber dans un autre. De là, la volonté de produire de nouveaux espaces. Or, ajoutait-il, lorsque les contradictions internes du capitalisme sont résolues par une fixation spatiale, le capitalisme transfère ses contradictions à une sphère plus large et leur donne une plus grande latitude (Harvey, 1985, p. 60). Au fur et à mesure que le capitalisme s'implante et progresse, il étend l'espace dans lequel le problème de suraccumulation peut se poser (Harvey, 1989b, p. 183). Ce mode de résolution de crise accumule des tensions toujours plus fortes et trace ainsi la voie à une crise de plus grande envergure, voire à une crise globale.

Pour Harvey, c'est ce qui se produisit au début des années 1970. La production des banlieues américaines faisait partie d'un dispositif d'ensemble de reconstruction des systèmes urbains anéantis par la guerre qui visait à protéger le capitalisme face aux menaces de crises de sous-consommation (Harvey, 2004, p. 47). Or, ces diverses tentatives de fixation spatiale financées par les gouvernements ont mené finalement à une crise dont les conséquences étaient plus profondes. Harvey soulignait que dans la réalité effective, la plupart des crises de suraccumulation combinent des dévaluations sélectives avec des stratégies pour atténuer les difficultés (Harvey, 2001a, p. 26). Dans ce cas-ci et particulièrement aux États-Unis, les processus de réorganisation spatiale des environnements pour la consommation ont été si puissant que la dévaluation est devenue incontrôlable :

[Ils] laissèrent derrière eux des poches de misère de plus en plus grandes, laissées à l'abandon, et dans la plupart des cas, concentrées dans les centres-villes. Tout se

passa comme si le travail de la destruction créatrice s'était divisé entre la destruction des centres-villes et la création des banlieues (Harvey, 2004, p. 49).

Les piliers qui soutenaient cette stratégie se sont érodés au fur à mesure que les dettes publiques, privées et industrielles s'accumulaient, et dont la plupart étaient contenues à même les infrastructures urbaines. En conséquence, la dévaluation pesait sur les investissements dans les infrastructures existantes, ce qui réduisait l'impôt foncier et la capacité fiscale des gouvernements urbains alors que les besoins de la population étaient croissants. Les mécanismes permettant l'absorption rentable de nouveaux investissements étaient brisés, d'autant plus que la remontée du commerce mondial fit augmenter la concurrence venue d'Europe de l'Ouest, du Japon et d'une multitude de pays nouvellement industrialisés à cause d'une première vague de délocalisation des manufactures des multinationales dans des environnements où le contrat social avec la main-d'œuvre était non-existant ou à peine appliqué (Harvey, 1989b, p. 141). Pour Harvey, l'effondrement du marché immobilier à l'échelle mondiale en 1973 et la crise fiscale de New York en 1974-75 ont amorcé un tournant significatif vers un mode entièrement nouveau de procès urbain et d'accumulation du capital (Harvey, 2004, p. 46).

2.1.2 Le régime d'accumulation flexible et la dimension culturelle

C'est à la fin des années 1980, dans *The condition of Postmodernity: An enquiry into Cultural Change* (1989), qu'Harvey a analysé la pleine mesure de ces changements, poursuivant pour ce faire son élaboration théorique. Avec cet ouvrage, il suggérait que l'ajustement spatial qui s'était mis en place au cours des années 1970 et 1980 était lié à des transformations significatives relatives aux pratiques politico-économiques, aux relations de classes et aux aspects culturels de la vie sociale. Si Harvey avait déjà établi que les pratiques spatiotemporelles étaient générées par l'accumulation du capital, il précisait désormais son analyse en distinguant divers types de régimes d'accumulation et en saisissant les causes du passage d'un régime à un autre. Ainsi, il s'attachait dans cet ouvrage à l'analyse de la transition du régime fondé sur la production et la consommation de masse à l'intérieur d'institutions nationales, couramment appelé le Fordisme, vers un nouveau régime d'accumulation dit « flexible » dans lequel la culture, ou plus généralement l'esthétisme, y tenait un rôle de premier plan.

Selon la théorie d'Harvey, le nouveau régime d'accumulation flexible confrontait directement les rigidités de celui du Fordisme. Plus spécifiquement :

[II] repose sur la flexibilité des processus de travail, des marchés du travail, des produits et des modes de consommation. [II] se caractérise par l'émergence de secteurs de production entièrement nouveaux, de nouvelles façons de fournir des services financiers, de nouveaux marchés et surtout, par l'intensification de l'innovation commerciale, technologique et organisationnelle. [II] a entraîné des changements rapides vis-à-vis la structure de développement inégal, autant entre les secteurs qu'entre les régions géographiques, encourageant, par exemple, une forte augmentation de l'emploi dans le secteur dit « des services » et le développement d'ensembles industriels entièrement nouveaux dans des régions jusque-là sous-développées [nous traduisons] (Harvey, 1989b, p. 147).

Pour le géographe, l'accumulation du capital était de plus en plus organisée à travers la dispersion, la mobilité géographique et la flexibilité de ses arrangements, allant de l'augmentation du travail temporaire, temps partiel ou sous-traité, à l'évolution rapide des produits et des marchés. Ces processus étaient facilités par la réorganisation complète et rapide du système financier mondial ainsi que par le renforcement considérable de pouvoirs de coordination de ce système. Ces aspects financiers et le rôle nouveau du crédit formaient les traits distinctifs de cette organisation capitaliste flexible dans laquelle, par ailleurs, l'information devenait un avantage concurrentiel important (Harvey, 1989, p. 159). L'essor de cette flexibilité et de cette mobilité a été en mesure d'imposer la reconstruction expéditive des conditions d'emplois et des compétences nécessaires sur la main-d'œuvre urbaine occidentale, dont la force de résistance était déjà affaiblie par le chômage généralisé, en plus de miner le pouvoir des États occidentaux dans la protection sociale des salarié·e·s (Harvey, 1985, p. 252).

Bref, selon Harvey, le régime d'accumulation flexible s'implantait par l'entremise d'une reconfiguration spatiale radicale, laquelle permettait la coexistence d'une diversité de systèmes de contrôle de la main d'œuvre et de modèles de production grâce à une division internationale du travail. Il était appuyé par un changement dans l'échelle géographique de son organisation politique. Harvey soulignait en ce sens que la croissance de formes organisationnelles supra-étatiques comme l'Union européenne et les institutions de gouvernance mondiale telles que

l'Organisation mondiale du Commerce (OMC), le Fonds Monétaire International (FMI) et la Banque Mondiale en étaient les symboles.

Les changements dans l'expérience du temps et de l'espace qui découlaient de ce nouveau régime s'ancrent alors dans le langage quotidien avec la « mondialisation ». À l'époque de la publication de l'ouvrage d'Harvey, la libéralisation des échanges économiques avait d'ailleurs commencé à éveiller les critiques populaires. Les protestations antimondialistes et altermondialistes en étaient à leurs balbutiements¹⁸. Alors que plusieurs y voyaient une condition nouvelle, Harvey entrevoyait la mondialisation dans l'histoire longue du capitalisme. Comme la production et la reconfiguration de l'espace étaient depuis plusieurs années au cœur de sa compréhension de l'économie politique du capitalisme, il y voyait une phase intensive de ce qu'il appelait désormais la « compression spatiotemporelle ». Autrement dit, il s'agissait d'un nouveau cycle d'accélération des rythmes de vie et de déplacement des barrières spatiales en faveur de l'accumulation du capital. Cette nouvelle fixation spatiale, rendue possible par des innovations relatives aux moyens de transport et de communication, entraînait une diminution des frictions causées par la distance.

Harvey réitérait en ce sens le rôle clé de l'urbanisation dans l'histoire du capitalisme et donc, en regard de cette analyse spécifique, dans l'implantation des systèmes d'accumulation flexible. Cela dit, comme il a été évoqué, son intérêt pour l'expérience urbaine était accompagné cette fois-ci d'une dimension culturelle. Il s'intéressait à la transformation urbaine qu'il voyait comme le point d'intégration à la fois du changement politico-économique vers l'accumulation flexible et de la tendance culturelle et esthétique vers le post-modernisme, les deux étant interreliés. Comme il l'avait soutenu auparavant, la fixation spatiale impliquait la destruction de certains espaces et des modes de vie qui leur sont attachés pour créer de toutes nouvelles façons de vivre dans lesquelles les nouvelles pratiques spatiales sont ancrées. La fuite des capitaux, la « désindustrialisation », la

¹⁸ L'Assemblée annuelle réunissant le FMI et la Banque Mondiale à Berlin en 1988 avait provoqué une première mobilisation de masse quoique les manifestations les plus mémorables restaient encore à venir. Les manifestations marquantes de Seattle, vu leur ampleur et leur forte médiatisation à l'échelle planétaire, se sont déroulées en 1999.

hausse du chômage et le démantèlement des communautés ouvrières avaient détruit les centres-ville nord-américains. Ils devenaient désormais les leitmotifs de la nécessité d'un changement urbain. Harvey a mis en lumière le paradoxe central de cette transformation : plus les barrières spatiales diminuaient, plus la sensibilité aux variations entre les lieux était grande et plus l'incitation à rendre attrayante et profitable l'existence de ces distinctions était élevée (Harvey, 1989, p. 294-296). Ainsi :

[...] plus les entreprises eurent recours à leur capacité de dispersion, moins les régions urbaines se concurrencèrent sur la base de leur tissu industriel et plus ces dernières furent contraintes de se concurrencer sur le terrain de l'attractivité qu'elles avaient à offrir à l'investissement industriel en matière de travail et de marchés comme en matière d'atouts physiques et sociaux que les entreprises pourraient alors exploiter à leur propre avantage (Harvey, 2004, p. 42).

Pour Harvey, le régime d'accumulation flexible se fondait sur l'exploitation des diverses circonstances géographiques et la reconstitution de leurs contingences respectives. Cette tendance en entraînait une deuxième : alors que les capitalistes tiraient de plus en plus avantage des qualités différenciées qui composaient la géographie mondiale, il devenait possible pour les pouvoirs locaux de modifier les espaces qu'ils dirigeaient afin d'en augmenter l'attractivité pour le capital mobile. Les élites locales pouvaient ainsi planifier des stratégies de contrôle de la main-d'œuvre et d'amélioration des compétences, le déploiement d'infrastructures de communication, des réformes des politiques fiscales et des nouvelles réglementations afin de retenir et d'attirer le développement dans leurs espaces spécifiques. Comme le soulignait Harvey, l'utilisation des rares ressources disponibles pour encourager le développement a été dirigée vers la mise à disposition d'avantages pour garder et attirer les riches en ville, au détriment de la consommation des pauvres qui a été dès lors négligée. Harvey a caractérisé de « ville entrepreneuriale » ce nouveau type de stratégies urbaines misant sur l'attraction du capital mobile auquel les autorités et les élites locales ont été contraintes (Harvey, 1989a).

La production active des espaces urbains est devenue un enjeu important dans cette compétition spatiale mondiale alors que les efforts pour distinguer les lieux des autres étaient dorénavant délibérés (Harvey, 1989, p. 295). La réorganisation des quartiers centraux des villes américaines

s'est construite principalement autour du développement touristique – notamment du tourisme d'affaire avec la mise en place d'une industrie de congrès, mais pas seulement –, des activités de bureau et de vente au détail et des équipements culturels, de la production de spectacles et de divertissements. Comme l'a montré Harvey, la vitalité renouvelée des centres-villes a reposé de façon générale sur la production de centres culturels et de centres de consommation. Ces investissements dans la spectacularisation et la thématisation spatiale ont rapidement été répliqués dans plusieurs villes. La compétition interurbaine aurait alors fait émerger des innovations d'ampleur dans les modes de vie de même que dans les formes et les produits culturels qui, pour Harvey, servaient tous la transition vers l'accumulation flexible (Harvey, 1990, p. 256).

Dans la mesure où cette compétition ouvrait des espaces urbains à l'accumulation à partir de modèles ou de formules déjà établies, elle tendait à créer de ville en ville, des lieux à l'ambiance quasi identique dont les seules variations relevaient de la mise en scène de la différence fantasmée (Harvey, 1989b, p. 301). Poursuivant une thématique distinctive des situationnistes Guy Debord et Henri Lefebvre, Harvey concluait qu'avec les conditions du régime d'accumulation flexible, la vie urbaine en était ainsi venue à se présenter comme « une immense accumulation de spectacles » (Harvey, 1990, p. 266). L'expérience culturelle urbaine, incluant les habitudes culinaires, la musique, le divertissement et le cinéma, serait dorénavant vécue par procuration, c'est-à-dire comme un simulacre. Même l'histoire communautaire des quartiers serait dans ce contexte, récupérée par les planificateurs urbains comme argument de vente – la littérature anglo-saxonne parle à ce propos de l'*heritage industry* qui a renversé la symbolique du monde de l'usine. D'un lieu de travail à fuir, il était devenu un espace de mémoire (Vivant, 2009, p. 34).

Outre l'inspiration conceptuelle situationniste, l'analyse de la culture et des modes de vie urbains de Harvey reposait en grande partie sur celle de Pierre Bourdieu à propos de l'émergence d'une nouvelle petite bourgeoisie¹⁹. Il liait en effet la dimension culturelle du régime d'accumulation

¹⁹ L'analyse bourdieusienne des transformations des rapports de classes a aussi été prolongée dans tout un pan de la littérature sur la gentrification des quartiers populaires et industriels qui mettait l'accent sur le mode de vie d'une

flexible à l'arrivée d'une nouvelle génération de professionnel-le-s et de gestionnaires qui s'imposaient dans des zones entières des espaces centraux nord-américains. Éduquée dans le mécontentement culturel vis-à-vis le modernisme des années 1960, cette nouvelle classe sociale, disait Harvey, était à la recherche de la distinction dans leurs environnements, de ce qui était désormais appelé la « qualité de vie » et de la maîtrise du capital symbolique. S'intéressant aux effets de la distinction et de la valorisation du capital culturel sur les dynamiques sociospatiales urbaines, il avançait que cette classe avait institué un virage vers les styles urbains postmodernistes (Harvey, 1990, p. 267). Alors que le modernisme appréhendait les espaces de la ville à partir des fonctions sociales, le postmodernisme tendait à privilégier la forme, incorporant des stratégies rhétoriques et artistiques comme autant de codes et de symboles de distinction sociale.

La domination spatiale se transformait au sein des quartiers « post-manufactures » dans la mesure où elle prenait une dimension culturelle significative sous le régime d'accumulation flexible. Le pouvoir de domination symbolique ainsi que la capacité à convertir ce capital symbolique en capital monétaire, seraient ainsi devenues une partie intégrante du nouveau procès urbain et de sa logique culturelle (Harvey, 1990, p. 265). L'investissement dans le spectacle urbain, la création d'images de marque territoriale, la définition du capital culturel et symbolique et la récupération des traditions vernaculaires engendraient, pour Harvey, des formes culturelles basées sur l'imitation mises au service de la compétition interurbaine. Il affirmait ainsi que « la postmodernité n'était rien d'autre que l'habillage culturel de l'accumulation flexible » [nous traduisons] (Harvey, 1989b, p. 268). Comme ses analyses de la culture urbaine empruntaient aux

nouvelle classe intermédiaire comme facteur déterminant. Ces études ont posé que les contraintes économiques arrimées aux valeurs d'ouverture et de tolérance de cette petite bourgeoisie nouvelle conditionnent un rapport particulier aux classes populaires qui lui permet de s'installer dans leurs quartiers. La contrainte financière qui pèse sur la décision du lieu résidentiel prend la forme d'un choix volontaire au nom de la mixité sociale et culturelle. Pour les gentrificateurs, la valorisation de l'espace local, en particulier du quartier populaire, devient ainsi un atout symbolique qui leur permet une distinction sociale : à la fois des valeurs conservatrices de la bourgeoisie traditionnelle et de la monotonie des classes moyennes banlieusardes. Cet investissement dans les quartiers populaires et immigrants rend par ailleurs possible une articulation symbolique entre une sociabilité de proximité et une ouverture sur le monde (Clerval 2013 : 208).

critiques culturelles marxistes qui faisaient de la culture une « fausse conscience », elles étaient marquées par un retour persistant à des fonctions secondaires qui la réduisait finalement à un instrument idéologique d'accumulation capitaliste.

2.1.3 Régime d'accumulation et mode de régulation

La théorie développée par Harvey pour analyser l'urbain dans le passage vers un nouveau régime d'accumulation reposait sur celle de l'École française de la régulation. Les théoriciens de la régulation avaient offert au préalable une conceptualisation sociale et politique du capitalisme qui rejetait les postulats économiques classiques. Alors que l'économie classique faisait reposer son fonctionnement sur des règles internes comme l'offre et la demande ou l'équilibre, cette École insistait sur les moyens sociaux et institutionnels nécessaires à sa stabilisation et sa reproduction. Ce qui est appelé le « mode de régulation » renvoie à l'ensemble de ces moyens, c'est-à-dire aux normes sociales, aux règles, aux institutions et aux interventions légales et politiques qui agissent comme mécanismes de stabilisation pour unifier et normaliser l'accumulation du capital. Les formes structurelles spécifiques identifiées et analysées variaient d'un théoricien à un autre, mais on peut souligner celles mises de l'avant par l'un des instigateurs, Robert Boyer : la médiatisation des relations par la monnaie et le crédit, le travail salarié, la concurrence entre les entreprises et les marchés, les formes d'intervention de l'État et finalement le mode d'articulation avec le régime international (van Heur, 2010b, p. 69). Ce sont aussi les théoriciens de la régulation qui ont souligné que la stabilisation des traits dominants de l'accumulation s'opérait sur une longue période, mais se transformait éventuellement. Ils caractérisaient ainsi les différentes époques historiques selon les différents régimes d'accumulation et leur mode de régulation correspondant, analysant cela dit plus particulièrement les spécificités du Fordisme.

Harvey s'appuyait donc sur cette théorie qui avait mis en évidence les différentes configurations institutionnelles du capitalisme à travers le temps. Il lui reprochait toutefois le manque de détails sur les causes et les mécanismes de transition entre les modes de régulation (Harvey, 1989b, p. 179). L'appareil théorique qu'il avait développé sur les contradictions internes de l'accumulation du capital et ses implications spatiales comblait cette lacune. Il fournissait les clés d'analyse de

l'effondrement du Fordisme avec la mise en lumière des manifestations du problème de la suraccumulation. Puis, son analyse de la recomposition sociospatiale et de la postmodernité, inhérentes à la montée du nouveau régime d'accumulation flexible, ancrerait les mécanismes de transition dans un contexte institutionnel et culturel plus spécifique. Ce faisant, il décrivait aussi les décisions politiques et économiques qui menaient à la montée d'un régime particulier d'accumulation, tout en précisant que l'orientation spécifique n'était pas nécessairement consciente (1989b, p. 182).

Ce dernier apport était toutefois limité par son recours constant à la dimension culturelle qui agirait comme simple facteur de reproduction et réorientation des relations capitalistes. Cette conceptualisation reproduit un schème, maintes fois critiqué, selon lequel les dimensions matérielles sont d'ordre économique alors que la culture, de nature symbolique, n'est que le véhicule idéologique pour les reproduire sans trop de conflits sociaux. Elle mine ainsi les potentiels d'une analyse des dimensions matérielles de la production symbolique et esthétique. Au final, bien que l'analyse empirique de Harvey soulignait l'importance des processus sociaux et politiques menant à des orientations spécifiques, son développement théorique offrait peu de concepts pour schématiser les manières dont ces orientations étaient produites. De même, celui-ci réduisait la complexité qui compose l'articulation entre les pratiques culturelles et la dimension symbolique de la vie sociale, politique et économique. L'attention particulière que l'économie politique culturelle de Jessop et Sum a portée aux processus de sélectivité discursive et matérielle à l'œuvre dans la formation d'imaginaire économique permettra de répondre au premier de ces deux manques conceptuels.

2.2 L'économie politique culturelle et les imaginaires économiques

Le développement de la perspective régulationniste pour l'analyse des changements urbains ne s'est pas limité à Harvey, mais s'est étendu à un courant de littérature politico-économique anglo-saxonne. Cette recherche a conservé l'accumulation du capital et la régulation comme concepts généraux, tout en fournissant des théorisations mesosociologiques, permettant d'investiguer ses processus dans différents contextes empiriques. Dans cette veine, l'économie politique culturelle telle que formalisée en grande partie par Jessop et Sum – mais incluant aussi des collaborations

et des contributions d'autres chercheurs comme Andrew Sayer et Norman Fairclough – a particulièrement investi les mécanismes extraéconomiques, c'est-à-dire sociaux et politiques, servant à stabiliser des stratégies urbaines particulières et contribuant à créer des formations hégémoniques locales.

Cet investissement prenait appui sur une relecture gramscienne de la théorie de la régulation (Jessop, 1997). L'économie politique culturelle alliait donc l'idée d'un ancrage et d'une régulation sociale de l'accumulation capitaliste propre aux analyses régulationnistes à celle d'un enracinement et d'une régulation sociale du pouvoir de l'État développé par Gramsci. Elle a ainsi mis l'accent sur la dimension politique de la régulation, considérant que les problèmes économiques étaient toujours d'abord traduits en problèmes politiques pour l'intervention de l'État, au sens large. S'appuyant sur Gramsci, le pouvoir politique de l'État n'était pas compris au sens strict, mais renvoyait aux modalités sociales du pouvoir politique qui rendent possible le déploiement du pouvoir au-delà de ses frontières. C'est ce qui, dans la conception hégémonique du pouvoir de Gramsci, garantit les conditions de domination. Dans l'adaptation de la théorie de la régulation faite par l'économie politique culturelle, cela signifie qu'il faut porter attention aux diverses institutions, aux discours sur l'économie et aux intellectuel·le·s organiques qui agissent dans ce pouvoir politique et qui, ce faisant, médiatisent de façon stratégique et structurelle l'orientation des stratégies d'accumulation. En ce sens, l'économie politique culturelle visait à conceptualiser et investiguer la sélectivité stratégique et structurelle qui se produit dans la formation de stratégies d'accumulation et de projets hégémoniques caractéristiques des régimes urbains. Autrement dit, elle s'est attachée à comprendre la stratégie, tout comme les différentes conditions extraéconomiques nécessaires à la définition d'un « modèle de croissance » économique spécifique pour un espace économique donné (Jessop, 1997).

2.2.1 Définir le tournant « culturel » de l'économie politique critique

Le tournant « culturel » que cette économie politique défend est directement lié à ces fondements théoriques puisqu'il sous-tend que l'articulation entre l'économie et le politique est non seulement inscrite dans des ensembles de relations sociales, mais aussi que la production de sens y est centrale (Jessop, 2010). Cette économie politique culturelle accorde en effet une

grande importance à la dimension sémantique de l'accumulation et de la régulation, avançant qu'il ne peut s'établir de cohérence entre eux que par la médiation du discours. Cela veut dire qu'elle implique une distinction entre l'économie comme ensemble complexe, voire insaisissable, de toutes les activités effectives qui consistent à s'appropriier et transformer la nature à des fins d'accumulation et les économies en tant que narrations cohérentes à propos de ces activités dans des cadres spatio-temporels spécifiques, ce qui est appelé des « imaginaires économiques » (Jessop, 2004 ; Jessop et Oosterlynck, 2008, p. 1157).

Selon cette perspective, l'imaginaire réfère aux systèmes sémantiques qui réduisent la complexité du monde social et orientent son expérience en privilégiant certaines caractéristiques signifiantes plutôt que d'autres (Jessop, 2010, p. 344 ; Jessop et Sum, 2010, p. 449). Les imaginaires économiques sont de tels systèmes qui donnent sens et contribuent à organiser « l'économie » en lui procurant une certaine unité et une direction particulière. Ainsi, ils ne sont pas de simples représentations du monde social, ou plus spécifiquement du champ économique, mais ils participent à la formation des pratiques économiques tout comme des relations sociales et des arrangements institutionnels qui leur sont nécessaires. En d'autres termes, comme les imaginaires économiques identifient, privilégient et soutiennent des activités spécifiques au sein d'un ensemble beaucoup plus vaste de relations économiques qu'ils convertissent en objets d'observation et de gouvernance, ils comportent une dimension performative significative. Lorsqu'ils parviennent à être institutionnalisés, autrement dit à devenir hégémoniques, ces imaginaires co-construisent les divers aspects composant les « ordres économiques » ou autrement dit, les stratégies d'accumulation. Selon Jessop et Oosterlynck :

[Ils] en viennent ainsi à co-constituer les subjectivités économiques, les intérêts, les activités, les organisations, les institutions, les ensembles structuraux, les régimes économiques émergents et leur imbrication sociale, de même que les dynamiques de performance économique [nous traduisons] (Jessop et Oosterlynck, 2008, p. 1156).

Ce passage met en évidence que selon l'économie politique culturelle, les économies « imaginées » sont (re)constituées, et souvent saisies, à travers le discours, mais elles sont aussi matériellement (re)produites dans différents contextes sociaux et politiques. C'est en fait

l'interaction perpétuelle entre les dimensions discursives et les dimensions matérielles qui, selon cette approche, donne aux imaginaires économiques hégémoniques leur force performative et leur potentiel constitutif.

Il faut aussi souligner la dimension évolutive, c'est-à-dire contingente et temporelle, de l'approche défendue par l'économie politique culturelle et son concept d'imaginaire économique. Les questions centrales qui traversent les recherches qui s'en réclament consistent à interroger comment les imaginaires économiques sont créés et intégrés dans différents contextes et sur divers horizons spatiotemporels, et plus spécifiquement, quels acteurs, quels moyens matériels et quelles stratégies sont mobilisés dans ces processus (Sum, 2009a, p. 185). Elles cherchent aussi en ce sens à expliquer comment certains imaginaires économiques, malgré les nombreux qui circulent, parviennent à être institutionnalisés et à s'inscrire dans une configuration hégémonique (Jessop et Oosterlynck, 2008). L'économie politique culturelle insiste ce faisant – ses auteur·ice·s affirmant d'ailleurs qu'il s'agit d'une distinction importante avec la théorie de la régulation et d'autres « tournants culturels » de l'économie politique (Jessop et Oosterlynck, 2008 ; van Heur, 2010a) – sur le développement contextuel des imaginaires économiques et la création continue des relations et des structures sociales qu'ils impliquent. Les mécanismes de leur formation sont conceptualisés comme étant évolutifs au sens où ils ne reposent pas sur des structures sociales statiques, mais au contraire, émergent de contingences et de stratégies sociales concrètes qui contribuent elles-mêmes à transformer les structures sociales. Jessop et Sum précisent en ce sens :

Les imaginaires économiques existent dans de nombreux sites et à différentes échelles, peuvent être articulés à divers domaines sociaux et peuvent être liés à beaucoup d'autres imaginaires et types de pratiques sociales. Qu'ils soient intégrés à un ou plusieurs grands discours compréhensifs, qu'ils soient organiques plutôt « qu'arbitraires, rationalistes et volontaires », qu'ils soient promus principalement par des gestionnaires de l'État ou des branches particulières de l'État ou par d'autres forces économiques, politiques ou sociales et ainsi de suite, sont toutes des questions contingentes. Ils ne sont pas, et ne pourraient pas être, déterminés par une logique capitaliste globale et surplombante [nous traduisons] (Jessop et Sum, 2010, p. 449).

Cette conceptualisation ouvre la voie aux investigations empiriques des imaginaires économiques permettant de comprendre les *variations* contingentes à chaque contexte étudié, qui révèle ses propres mécanismes de *sélection* – c'est-à-dire privilégiant certains objets, enjeux, acteurs sociaux, lieux, etc. –, tout comme ses propres moyens de *réention* – à savoir de réalisation et de renforcement structurel par l'entremise de propriétés matérielles. Cette manière de saisir l'organisation discursive et matérielle des stratégies d'accumulation et des modes de régulation que Jessop et ses collaborateur·ice·s nomment « stratégique-relationnelle », appelle à enquêter le processus de variation, sélection et réention à l'œuvre dans différents contextes spatio-temporels et à identifier les forces économiques, politiques et sociales qui cherchent à privilégier des ensembles spécifiques d'activités économiques et à définir une vision, des stratégies d'intervention et des projets pour les encourager.

2.2.2 L'approche stratégique-relationnelle : concepts pour stratégies d'enquêtes

Les enquêtes empiriques de l'économie politique culturelle ont principalement servi l'analyse des imaginaires relatifs à l'économie du savoir dans le cadre de la restructuration de divers régimes urbains. Son accent sur le mouvement de la conception sociale des imaginaires à leur construction sociale [*from social construal to social construction*] a permis d'étudier la production hégémonique de l'économie du savoir dans des contextes spatiotemporels variés (Jessop, 2010). Dans ses différentes applications, elle a particulièrement investi les manières dont cet imaginaire distinctif a réarticulé divers genres et styles de discours autour d'une nouvelle vision hégémonique, de nouvelles stratégies économiques et nouveaux projets étatiques qui ont affecté divers ordres institutionnels (Jessop, 2004 ; Jessop, 2010). Cela s'est en grande partie réalisé par la mise en relation du cadrage théorique de l'économie politique culturelle à l'étude critique des politiques publiques et l'analyse critique du discours, attirant particulièrement l'attention sur les sélectivités discursives et les acteurs étatiques en jeu dans la formation des imaginaires économiques. Les travaux spécifiques de Sum sur la production hégémonique des discours sur la « compétitivité » des économies et des territoires sont ceux qui ont le plus opérationnalisé l'analyse contextuelle des processus de sélectivité et le rôle des acteurs sociaux non étatiques

(notamment 2009, 2015). À tout le moins, ils en ont proposé les conceptualisations les plus détaillées et les plus schématiques, facilitant ainsi leur reprise dans d'autres cadres.

Dans ces travaux, Sum a poursuivi la volonté de l'économie politique culturelle de participer à une compréhension critique de l'élaboration de politiques et plus généralement, de la production de paradigme hégémonique. Elle s'est intéressée en particulier à l'émergence et au processus d'institutionnalisation du modèle théorique de « grappes [*cluster*] » de Michael Porter en tant qu'imaginaire nodal des discours, des stratégies et des politiques économiques néolibérales axées sur la compétitivité. Dans un premier temps, elle a analysé et conceptualisé les étapes de son développement en tant que « savoir de marque [*knowledge brand*] ». Sum a formé ce concept pour définir les dispositifs signifiants qui parviennent à devenir hégémoniques et dont la production originaire et la promotion sont assurées par des consultant·e·s, à la fois universitaires et entrepreneur·e·s (Sum, 2009a, p. 191). Ces consultant·e·s produisent des savoirs sur le champs économique et les traduisent en recettes politiques faciles à répliquer et susceptibles de répondre à des crises, des contradictions ou des tensions existantes par rapport aux restructurations socio-économiques (Sum, 2009a, p. 191). Partant, cette analyse a ainsi mis en lumière le rôle d'acteurs non étatiques dans la formation des imaginaires économiques et des politiques qui, suivant la terminologie de Gramsci, sont appelés des intellectuels organiques.

Dans un deuxième temps, Sum a présenté une analyse des sites, des acteurs et des dispositifs de recontextualisation de ce savoir de marque en Asie de l'Est. Pour Sum, les savoirs de marque circulent de façon transnationale grâce à leur capacité à proposer des modèles suffisamment flexibles pour être développés et adaptés dans des conditions nationales, régionales ou locales diverses. Suivant l'approche stratégique-relationnelle, toute cohérence entre les discours et les pratiques de compétitivité ne renvoie pas cela dit à une structure sous-jacente, mais est le produit de forces sociales contingentes, de couplage structurel et d'une recontextualisation habile par des acteurs qui s'approprient, privilégient et recombinent de manière sélective ses éléments. Dans ces travaux, Sum s'appuie en fait sur une distinction entre quatre modes sélectifs à l'œuvre dans la recontextualisation qui permettent les variations, forment les mécanismes de sélection et

orientent la rétention : 1) les sélectivités discursives, 2) les sélectivités structurelles, 3) les sélectivités technologiques et finalement, 4) les sélectivités agentielles (Sum, 2015, p.215).

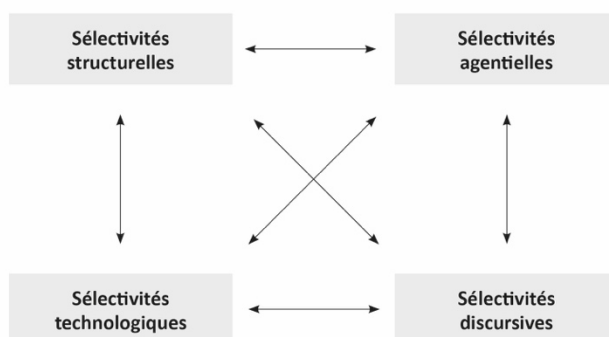
D'abord les sélectivités discursives renvoient directement à la théorisation plus générale de l'économie politique culturelle et à la spécificité de son tournant culturel en ce sens qu'elles se rapportent aux processus nécessairement sélectifs de production de sens qui permettent aux acteurs sociaux d'interpréter et d'agir sur le monde malgré sa complexité. Les sélectivités inscrites dans les discours informent les imaginaires possibles. Plus spécifiquement, elles cadrent et limitent les arguments, les identités sociales et les possibilités d'hégémonie, tout comme de contre-hégémonies. Elles opèrent pour cela dans toutes les strates de la vie sociale qu'il s'agisse des conversations quotidiennes ou des conceptualisations des dynamiques socio-économiques (Sum, 2015, p.215).

Ensuite, les sélectivités structurelles désignent les mécanismes de reproduction des objets et des relations sociales à travers leur matérialisation dans des institutions, des formes organisationnelles et des contextes sociaux spécifiques. La sélection des stratégies et des imaginaires ne relève pas simplement d'inclusion et d'exclusion résultant de choix discursifs. Leur formation et leur capacité de rétention dépendent aussi de leur interaction avec ces structures sociales qui portent en elles les traces matérielles des stratégies précédentes. Cela signifie que la capacité de pérennisation des imaginaires économiques et des stratégies promues et déployées, par exemple dans le cadre de régimes urbains, dépend également des capacités stratégiques ancrées dans les structures et les organisations institutionnelles locales (Jessop, 1997). En concordance avec le cadrage évolutif de l'économie politique culturelle, ces structures locales n'agissent pas comme des contraintes absolues sur les acteurs sociaux et la rétention des imaginaires économiques. Néanmoins, elles peuvent orienter, renforcer ou décourager, certaines formes d'actions en plus de favoriser certains acteurs et intérêts au détriment d'autres. De nouvelles structures peuvent aussi émerger à travers des stratégies particulières et l'organisation d'acteurs spécifiques (van Heur, 2010a, p. 426).

Puis, dans le cadre spécifique des travaux de Sum qui s'inspirent à la fois de Gramsci et de Foucault, les sélectivités technologiques décrivent les biais inscrits à même les instruments de mesure, d'évaluation, de classification, de calcul, etc. qui sont susceptibles de normaliser certains discours et discipliner les actions sociales. Ces technologies de savoir promues par les consultant·e·s et/ou adopté·e·s dans le cadre de politiques interviennent de façon significative dans la sélection et la rétention des imaginaires dans la mesure où elles créent des objets – la « compétitivité » par exemple dans les études de Sum – et des sujets qui appellent le plus souvent à des interventions. Elles sont ainsi des points de référence non seulement dans la production de sens, mais aussi dans la coordination des pratiques concrètes au sein d'organisations, de réseaux et d'institutions particulières. Suivant les termes de l'approche relationnelle-stratégiques, elles traduisent les interprétations sociales spécifiques en constructions sociales.

Finalement, les sélectivités agentielles définissent les capacités des acteurs sociaux, individuels ou collectifs, à agir dans des conjonctures particulières en relation avec les trois autres types de sélectivités. Autrement dit, elles relèvent de l'aptitude de groupes d'acteurs à réarticuler des discours, à identifier le champ d'action et à organiser les moyens matériels pour l'orienter, à inventer ou réimaginer des technologies de savoir particulières. Parmi les principaux types d'acteurs identifiés dans les analyses de Jessop et Sum figurent les instances étatiques, les cabinets de conseil et les *think tanks*, les organisations internationales comme l'OCDE et la banque mondiale, les Écoles d'études commerciales, les organisations régionales et les groupes d'intérêts comme des associations d'affaires, les syndicats et les mouvements sociaux (Jessop, 2010, p. 346 ; Sum, 2015, p. 215).

Figure 1 Les quatre modes de sélectivité agissant dans la formation d'imaginaires hégémoniques selon l'économie politique culturelle de Jessop et Sum



La formation d'imaginaires économiques hégémoniques et leur recontextualisation dans des circonstances variées dépendent de l'interrelation de ces quatre modes sélectifs dont les ressorts ne sont pas préétablis, mais doivent être investigués dans chaque cadre spatiotemporel étudié. Jessop et Sum insistent par ailleurs sur le fait que cette conceptualisation ne se limite pas aux imaginaires économiques, bien que leurs propres enquêtes soient centrées sur l'économie du savoir et ses divers objets, et peut être mobilisée pour saisir tout autre imaginaire (Jessop, 2010, p. 336 ; Jessop et Sum, 2010).

Considérer les politiques de la créativité à partir du concept d'imaginaire tel que défini par Jessop et Sum nous permet d'aborder leur formation en contexte montréalais selon une conception élargie des politiques qui n'est pas réduite aux discours et aux acteurs politiques et qui intègre les dimensions matérielles propres à notre question de recherche. Par rapport aux imaginaires étudiés par Jessop et Sum, l'imaginaire de la créativité a toutefois ceci de particulier qu'il est à la fois économique et culturel, au sens où il interpelle aussi le champ des politiques, des activités et des acteurs socialement catégorisés comme culturels. Il faut donc se demander si les spécificités

empiriques que cela implique amènent aussi des spécificités conceptuelles. Parce qu'elles ont interrogé la relation entre le développement théorique de l'économie politique culturelle et ses objets de recherche dans le cadre d'une analyse de politiques urbaines de la créativité, les interventions de Bas van Heur permettent d'amorcer cette adaptation conceptuelle (van Heur, 2010a, 2010c, 2010b).

2.2.3 La culture comme dimension symbolique et la culture comme « thématique »

La contribution de van Heur à l'économie politique culturelle s'est réalisée dans le contexte d'une recherche sur les politiques de la créativité et leurs interrelations avec les discours et les pratiques des réseaux de musique électronique à Berlin et à Londres. Le cadre empirique spécifique de cette étude l'a confronté à « certains problèmes » conceptuels et l'a mené à une révision critique de l'approche stratégique-relationnelle (van Heur, 2010c, p. 453). Les propositions de modifications théoriques avaient pour principaux objectifs de reconnaître l'apport des pratiques et des discours culturels qui ne sont pas nécessairement réductibles aux modes de régulation et aux stratégies d'accumulation hégémoniques. Même si Jessop et Sum reconnaissent les limites des imaginaires économiques, soulignant par exemple qu'en vertu des efforts concurrents pour les instituer et de leurs conditions préalables à la fois économiques et extraéconomiques respectives, chaque « économie imaginée » n'est toujours que partiellement constituée. Ainsi, selon Jessop :

Il y a toujours des éléments interstitiels, résiduels, marginaux, non pertinents, récalcitrants et manifestement contradictoires qui échappent à toute tentative d'identification, de gouvernance et de stabilisation d'un « arrangement économique » donné ou d'un « ordre économique » plus large [nous traduisons] (Jessop, 2010, p. 346).

Dans ses travaux sur la recontextualisation des discours sur la compétitivité en Asie de l'Est, Sum précisait également que de tels formations et discours narratifs marginalisent certains groupes et provoquent par conséquent des formes de résistance par exemple d'organisations syndicales ou de groupes communautaires qui peuvent être à l'origine de mouvements sociaux (Sum, 2009a, p. 200). Néanmoins, ces constats prennent la forme de remarques, le plus souvent en fin d'analyse, qui n'ont été que rarement investiguées puisque les enquêtes se sont principalement focalisées

sur les structures et les publications étatiques et managériales. Pour van Heur, Jessop et Sum identifiaient ainsi avec difficulté ces résistances et ces échecs comme des processus avec leurs propres logiques et situaient mal leur connexion partielle aux modes de régulation et régimes d'accumulation dominants (van Heur, 2010b, p. 76). L'auteur soulignait en ce sens une tendance à surestimer l'impact de la régulation étatique et les conséquences potentielles pour les recherches sur les industries et les politiques créatives :

Cela conduit souvent à une situation dans laquelle les critiques adoptent une vision du monde similaire (seulement inversée) à celle qu'ils visent à critiquer [...] Non seulement la plupart des institutions chargées de mettre en œuvre les politiques des industries créatives sont plutôt faibles, il reste aussi difficile de savoir si et comment les mécanismes politiques peuvent intervenir de manière substantielle dans les réseaux de production esthétique très complexes (van Heur, 2010b, p. 199).

Van Heur mettait l'accent sur l'importance de considérer davantage les incertitudes entourant les tentatives de régulation dont l'implémentation et l'articulation avec un large éventail de réseaux de production esthétiques et de formes d'accumulation préexistantes peuvent présenter des limites. Cette volonté se traduisait d'abord, par une attention particulière portée à la complexité des relations sociales et à l'interaction entre les formes de régulation étatique et les modes alternatifs de régulation, dans son cas, propre aux réseaux de production de musique électronique. En ses termes, il s'agit de :

[...] repenser la pertinence politique de cette tradition en interrogeant explicitement l'interaction entre la régulation de l'accumulation et les autres modes d'organisation puisque c'est dans ces espaces interstitiels – articulés à, mais au-delà de la régulation [étatique] – qu'émerge le politique [nous traduisons] (van Heur, 2010a, p. 440).

Ensuite, van Heur revendiquait l'intégration du concept d'émergence au cœur de la théorie pour être en mesure de saisir les pratiques progressistes émergeant de la réorganisation de pratiques alternatives en fonction d'un régime d'accumulation, ou de tentatives de telles réorientations (van Heur, 2010a). Pour lui, la reconnaissance de l'émergence comme dimension importante de la réalité sociale, et de l'économie politique culturelle, impliquait une orientation plus marquée vers la recherche empirique et descriptive (van Heur, 2010b, p. 198).

Cette intervention conceptuelle dans l'économie politique culturelle a été à l'origine d'un débat entre van Heur et Jessop et Sum (Jessop et Sum, 2010 ; van Heur, 2010a, 2010c). Bien qu'il n'apparaisse pas nécessaire ni particulièrement productif d'en restituer les arguments détaillés, un élément de dissension mérite d'être souligné vu sa pertinence vis-à-vis l'analyse de l'imaginaire de la créativité. Il concerne la théorisation de la culture. Jessop et Sum ont défini la dimension culturelle de leur développement théorique de façon générale comme un intérêt pour la sémantique permettant d'interpréter et d'expliquer, au moins partiellement, les processus, les phénomènes et les structures dans le domaine de l'économie politique. La culture y est donc liée à la production sociale et intersubjective du sens, elle-même vue comme fondement de toutes les pratiques et les relations sociales. Sur la base de l'intérêt empirique de van Heur pour les pratiques dites culturelles, c'est-à-dire catégorisées socialement comme appartenant au champ des arts et de la culture, Jessop et Sum ont stipulé une incohérence entre les deux approches ou à tout le moins, une forme d'incompréhension de la part de van Heur :

En tant que géographe urbain culturel, van Heur a tendance à considérer le tournant culturel comme « thématique », c'est-à-dire comme étant intéressé par de nouveaux thèmes de recherche comme les technologies médiatiques, les villes créatives, ou le rôle de la culture et du savoir dans les sociétés contemporaines. Notre version de l'économie politique culturelle opère un tournant méthodologique et, surtout, ontologique. Nous ne considérons pas la culture (la sémantique) comme une sphère distincte de la société, séparée de l'économie et de la politique [...] (Jessop et Sum, 2010, p. 444)

La prise en compte des deux niveaux conceptuels de la culture est pourtant tout à fait cohérente avec leur propre invitation à mobiliser leur élaboration théorique dans l'analyse d'autres imaginaires que strictement économiques. Pour van Heur, ce rejet des préoccupations « thématiques » plutôt rapide et superficiel témoignait d'une certaine négligence de la spécificité empirique (van Heur, 2010c, p. 455). L'argument central de van Heur ne concernait pas en effet directement la conceptualisation de la culture, mais le développement de théories et d'analyses attentives aux spécificités des divers objets étudiés et des différents contextes. Sa volonté de comprendre comment des champs concrets de relations sociales sont formés et maintenus dans des contextes spatiotemporels spécifiques l'amenait à questionner les manières dont l'économie

politique culturelle améliorerait (ou non) la qualité de la recherche empirique. Il reprochait à Jessop et Sum de lier de façon systématique les imaginaires économiques particuliers à une version plutôt générique de la théorie de l'économie politique culturelle et de ne pas tenir compte de la dépendance de la construction théorique aux phénomènes sociaux (van Heur, 2010c, p. 455).

Par exemple, dans le cas des enquêtes de Sum sur les savoirs de marques et la logique hégémonique de la compétitivité, il regrettait le manque d'investigation par rapport aux effets de la variété des intérêts en jeu dans ces endroits spécifiques de l'Asie de l'Est sur la notion même de la compétitivité. De l'aveu même de Sum :

Une version complète de l'économie politique culturelle analyserait ses conditions préalables et ses effets matériels. Ceux-ci incluent les capacités à construire, sélectionner et recontextualiser ces discours; les sélectivités structurelles (et agentielles) spécifiques qui sont impliquées dans la formation de l'hégémonie; les façons dont ces changements médiatisent la construction d'alliances dans des sites particuliers [nous traduisons] (Sum, 2009a, p. 199).

En ne prêtant pas suffisamment attention à l'organisation et aux dynamiques spécifiques des phénomènes étudiés, l'économie politique culturelle (comme toute autre approche théorique d'ailleurs) court le risque de produire des analyses biaisées des pratiques existantes dans lesquelles les descriptions et les explications reposent sur des savoirs qui leur sont extérieurs (van Heur, 2010c, p. 454).

Pour pallier ces risques, van Heur appelait d'abord à une connaissance approfondie du phénomène que l'économie politique culturelle tente d'expliquer. Les abstractions et les théories doivent être développées ensuite, en fonction de ce phénomène. Pour van Heur : « L'une des conséquences inévitables de ce soi-disant « tournant thématique » est la multiplication des usages théoriques : tout dépendant du phénomène et de l'objectif politique, les théories doivent être alternées et stratégiquement employées » [nous traduisons] (van Heur, 2010c, p. 456). L'imaginaire de la créativité, comme il a été souligné en amont, implique non seulement des modalités de régulation du champ de l'économie, mais aussi des activités, des politiques et des formes dites culturelles. Suivant l'argument de van Heur, il est nécessaire de les aborder selon

leurs propres termes, logiques et modes d'organisation, en plus d'étudier où, comment et dans quelles mesures elles interagissent avec d'autres modes de régulation, incluant hégémoniques. C'est pourquoi, dans le cadre de sa propre recherche, il voyait les politiques urbaines de la créativité comme des technologies d'État visant l'articulation des pratiques culturelles et esthétiques aux modes d'accumulation de l'économie du savoir, mais cherchait à analyser le rôle spécifique de la production de musique électronique dans ce processus, dans les contextes particuliers de Berlin et de Londres.

Pour adapter la théorie à cet objet social, van Heur joignait le concept de « réseau » à ceux d'accumulation et de régulation (van Heur, 2010b). Il recourait de manière « stratégique » à ce concept pour définir l'organisation des acteurs de la production esthétique afin de répondre aux lacunes qu'il adressait à l'économie politique culturelle telle que nous venons de les résumer. Ce concept visait ainsi d'une part, à laisser place à la *spécificité* des pratiques culturelles et au caractère alternatif des modes de régulation qui les caractérisent et qui les rendent irréductibles à la régulation de l'État et à l'accumulation du capital. Dans les mots de van Heur, il s'agit de « [...] reconnaître plus fortement la pluralité du social en se référant aux réseaux comme formes alternatives de régulation (qui ne sont pas directement liées à l'État. » (van Heur, 2010b, p. 196) D'autre part, cette interprétation conceptuelle des réseaux servait, dans la démarche de van Heur, à théoriser et éventuellement à étudier les multiples *émergences*. Comme les réseaux réfèrent dans cette perspective aux processus qui contournent ou transforment les formes d'accumulation et de régulation établies, ils étaient aussi identifiés pour étudier comment ils font émerger de nouvelles formes et participent activement aux transformations structurelles. Au final, la combinaison des trois concepts avait pour objectif dans le contexte de sa recherche de comprendre :

[...] le rôle des réseaux créatifs – ou réseaux de production esthétique – dans la médiation et la modulation des restructurations capitalistes et des politiques urbaines, tout en interprétant simultanément ces réseaux comme constituant des formations sociales complexes et émergentes avec leurs propres effets structurants (van Heur, 2010b, p. 12).

Van Heur n'était pas indifférent au « tournant ontologique » pris par Jessop et Sum pour définir l'économie politique culturelle. Simplement, il s'intéressait particulièrement aux moments de médiation où l'imaginaire de la créativité, compris comme partie intégrante de l'imaginaire de l'économie du savoir, s'articule avec les pratiques culturelles « réellement existantes » (van Heur, 2010b, p. 15). Il cherchait ainsi à fournir des explications plus claires sur les changements culturels dans les cadres urbains. Se référer à un contexte politique général, celui de « villes néolibérales » par exemple, comme déterminant des transformations lui paraissait insuffisant. Il fallait expliquer les manières dont ce contexte se rapportait à des institutions et des acteurs particuliers (van Heur, 2010b, p. 38). Dans cette entreprise à la fois conceptuelle et empirique, apparaissaient néanmoins certaines limites auxquelles il nous a fallu répondre pour notre propre enquête.

La première concerne directement le recours au concept de réseau pour caractériser l'organisation de la production culturelle. Bien qu'un des objectifs de sa mobilisation dans l'économie politique culturelle soit lié à la spécificité des objets sociaux qu'elle étudie, cette conceptualisation englobante rend en fait difficiles la prise en compte et l'étude des divers modes d'organisation et de régulation qui existent et qui se forment par et pour les pratiques culturelles. Cette dimension est pourtant nécessaire pour identifier et analyser les sélectivités structurelles et agentielles en jeu dans la formation contextuelle (ou recontextualisation) de l'imaginaire de la créativité. Autrement dit, il faut être en mesure de saisir les modalités d'organisation et les institutions spécifiques puisque ce sont elles qui portent les particularités qui interviennent dans le processus de sélectivité à l'œuvre dans les imaginaires. Se référer d'emblée à l'organisation des pratiques et des acteurs culturels comme à des « réseaux » diminue la capacité à comprendre la manière dont les dynamiques propres à l'histoire du contexte local étudié, matérialisée dans les formes organisationnelles, contribuent à la création d'un imaginaire spécifique de la créativité, avec des limites et des adaptations qui lui sont propres. L'absence de détails concrets sur les modes alternatifs de régulation, tant sur leur histoire que sur leur possible restructuration dans le contexte des politiques de la créativité, affaiblit l'ambition matérialiste de l'analyse d'étudier de manière empirique et dans le cadre de stratégies particulières, l'intégration des dimensions sémantiques dans des pratiques extrasémantiques (van Heur, 2010b, p. 432).

C'est aussi en appuyant préalablement à l'analyse le caractère alternatif et émergent de ces réseaux que van Heur réduit la portée empirique de sa théorie. Toutes les pratiques culturelles, tout comme leur mode de régulation respectif, ne se cantonnent pas à ces positions normatives par rapport à l'ordre dominant. Par ailleurs, l'émergence de formes et de structures nouvelles ne garantit en rien leur lien avec des pratiques progressistes comme le sous-tend l'association faite par van Heur entre les réseaux créatifs, l'émergence et l'alternatif. Seule l'enquête empirique peut établir de tels liens entre les sélectivités agentielles et structurelles et les stratégies contre-hégémoniques. Qui plus est, l'attention portée à ce qui est émergent ne peut pas se limiter aux sélectivités contre-hégémoniques. Cette attention est transversale à l'approche stratégique-relationnelle de l'économie politique culturelle, c'est-à-dire à l'ensemble des sélectivités qu'elle inclut dans la formation des imaginaires (agentielles, structurelles, technologiques et discursives), tout comme à ce qui dans ces dimensions respectives favorise ou pose des contraintes à leur institutionnalisation. Autrement dit, l'émergence de groupes d'acteurs, de structures, de technologies ou de discours peut tout aussi bien participer à la formation hégémonique qu'à une stratégie contre-hégémonique.

Cela nous mène à spécifier une deuxième limite de l'adaptation conceptuelle de van Heur pour l'analyse de l'imaginaire de la créativité, à savoir l'absence de spécification sur les modes de régulation étatique des activités culturelles. La régulation de l'État y est présentée de façon générique et de façon sous-entendue, exclusivement par rapport à ses interventions facilitant les stratégies d'accumulation capitaliste. Si les caractéristiques discursives des politiques de la créativité dans les contextes urbains spécifiques sont analysées, leur inscription dans les structures institutionnelles locales respectives ne l'est pas. La régulation est ainsi discutée sans égard aux diverses institutions impliquées, qui peuvent avoir des intérêts distincts et mener des actions divergentes, en particulier selon qu'elles soient dédiées au développement économique ou culturel. En plus, la spécificité de l'histoire de l'intervention culturelle propre à chaque contexte politique et matérialisée dans les formes organisationnelles et institutionnelles médiatise certainement la formation de l'imaginaire de la créativité. Comment – pour reprendre la remarque de Garnham (2005) soulignée au chapitre précédent et pertinente au contexte québécois et montréalais – l'intervention publique culturelle distinguée sur le plan institutionnel

entre les entreprises culturelles et la création artistique non lucrative agit dans le processus sélectif de l'imaginaire de la créativité ? Il n'est pas possible de répondre à cette question en s'appuyant sur le cadre analytique de van Heur puisque son appel à la spécificité est principalement dirigé vers les discours de groupe d'acteurs culturels.

Comme il a été dit, les apports de van Heur à l'économie politique culturelle mettaient l'accent non seulement sur la spécificité des pratiques culturelles en relation avec les processus plus larges de régulation, mais aussi sur l'ancrage empirique et contextuel de l'analyse critique, sur sa pertinence politique et sur l'importance de considérer les termes des acteurs sociaux dans les explications analytiques (aussi appelée « critique immanente »). En cela, ils prenaient appui sur le courant initial des *cultural studies* de l'École de Birmingham. Van Heur référait notamment aux débats entre Bob Jessop et Stuart Hall sur le Thatcherisme et l'idéologie (van Heur, 2010b, p. 29-32). On retrouve cela dit, assez peu de références aux travaux fondateurs de Raymond Williams, dans lesquels l'articulation entre la culture comme dimension symbolique des sociétés et la culture comme formes et pratiques spécifiques était pourtant centrale. La prochaine et dernière section du présent chapitre propose ainsi un retour sur le matérialisme culturel de Williams, lequel a servi dans le cadre cette recherche à répondre aux limites que nous venons d'exposer quant à l'économie politique culturelle ainsi qu'à celles de Harvey mentionnées en première partie. Ce « retour » si on peut l'appeler ainsi, n'a pas tant visé à ajouter des concepts particuliers qu'à bien définir en amont les fondements d'une théorie culturelle matérialiste d'inspiration marxiste, nous permettant ensuite d'orienter l'opérationnalisation de l'économie politique culturelle.

2.3 Les chemins analytiques du matérialisme culturel de Raymond Williams

La sociologie culturelle que Williams a développée et qui a contribué à définir la tradition des *cultural studies*, mettait notamment l'accent sur la culture ordinaire et vécue, la spécificité des phénomènes et des formes culturels, l'organisation sociale de la culture et les particularités des discours contre-hégémoniques. Sa démarche était marquée par la constitution d'un matérialisme historique qui ne soit pas réduit à l'économisme. À la différence d'autres théories culturelles matérialistes (marxistes) de l'époque, dont celle de Pierre Bourdieu par exemple, la théorie de Williams accordait autant d'importance aux modes de *reproduction* des conditions matérielles

d'existence et de la domination symbolique qu'aux modalités de *transformations* sociales²⁰. Elle présentait aussi le souci de ne pas entrer en contradiction avec la réalité telle que vécue par les acteurs sociaux et exprimée dans les significations communes.

2.3.1 Les multiples sens du mot culture

Pour définir la culture, Williams prenait pour point de départ les sens qui lui sont donnés dans l'usage commun qu'il distinguait en trois grandes catégories (Williams, 1988, p. 90). D'abord, la culture pour décrire un processus général de développement intellectuel, spirituel et esthétique. Ensuite, la culture pour désigner le mode de vie et les significations communes d'une société, d'un groupe ou d'une période historique. Finalement, la culture pour rassembler les pratiques particulières de création et de découverte associées aux activités intellectuelles, en particulier artistiques comme la musique, la littérature, le cinéma. Pour Williams, la conceptualisation impliquait d'embrasser la multiplicité de ces manières de référer à la culture puisque c'est dans leur chevauchement que se révélait leur signification sociologique. La complexité de l'usage effectif du mot culture indiquait selon Williams « [...] un argument complexe sur les relations entre le développement humain général et un mode de vie particulier, et entre les deux et les œuvres et les pratiques artistiques et intellectuelles. » (Williams, 1988, p. 91) Il soulignait également que les disciplines universitaires avaient tendance à s'appropriier l'une ou l'autre des visions de la culture comme production matérielle ou comme système de significations symboliques, mais rarement les deux, ce qui contribuait à les opposer. Pour lui, les questions relatives à la production matérielle et symbolique devaient être résolues ensemble (Williams, 1988, p. 91).

Dans son premier essai majeur sur la culture intitulé *Culture is Ordinary* (1958), il se rapportait à ce qu'il avait vécu et observé en grandissant au Pays de Galles pour démanteler la définition élitiste et sélective de la culture rencontrée dans les salons de thé à son arrivée à l'université de Cambridge. Le sens général de la culture dérivé de l'anthropologie lui était alors particulièrement

²⁰ Pour une discussion par Raymond Williams et Nicholas Garnham des travaux de Pierre Bourdieu, voir l'article « Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture » dans la revue *Media, Culture and Society* publié en 1980, aussi disponible dans l'ouvrage *Culture and Politics : Class, Writing, Socialism* (2022).

utile pour convaincre de l'extravagance d'une séparation définitive entre certaines choses que l'on peut appeler culture – le privilège des gens cultivés – et le travail des gens ordinaires. Ce sens avait l'avantage de mettre l'accent sur un système social général; un système au sein duquel sont organisées des pratiques, des significations et des valeurs. En qualifiant la culture d'ordinaire, Williams affirmait qu'elle était vécue quotidiennement par tous les membres de chaque société puisqu'elle s'inscrivait de façon centrale dans l'organisation sociale :

Chaque société humaine a sa propre forme, ses propres objectifs, ses propres significations. Chaque société humaine les exprime à travers ses institutions et dans les arts et l'éducation. La construction d'une société est la découverte de significations et de directions communes et sa croissance est un débat actif sous la pression de l'expérience, du contact et de la découverte [...] [nous traduisons] (Williams, 1989, p. 4).

Il s'agissait pour Williams des « processus ordinaires » des sociétés humaines et des esprits humains qui révélaient que la culture est toujours à la fois traditionnelle et créative; elle se constitue par les significations ordinaires tout autant que par les significations individuelles les plus inventives (Williams, 1989, p. 4). Cette définition impliquait que l'étude de la culture ne visait pas seulement les pratiques et les œuvres significatives de façon manifeste et évidente comme les arts et l'éducation, mais aussi les institutions et le comportement ordinaire. À l'évidence, la définition sociale de la culture chez Williams mettait particulièrement l'accent sur le rapport de la culture au sens de sorte que la société, la culture et la communication étaient saisies ensemble :

Puisque notre façon de voir est littéralement notre façon de vivre, le processus de communication est en fait le processus de communauté, c'est-à-dire l'offre, la réception et la comparaison de nouvelles significations, menant à des tensions et à la réalisation de croissance et de changement [nous traduisons] (Williams, 1961, p. 55).

En ce sens, tous les systèmes symboliques – les institutions et les formes par lesquelles les idées, les informations et les attitudes sont transmises – étaient posés en étroite relation avec les phénomènes culturels et les deux faisaient partie intégrante de l'organisation sociale. Autrement dit, la culture et la communication agissaient comme processus transversaux et constitutifs de la société.

Ces rapprochements ponctuels avec une vision organiste de la société dans laquelle la culture décrivait le mode de vie général d'un peuple ou d'une communauté dont tous les éléments indissolubles participaient du processus social continu ont suscité quelques interventions critiques subséquentes. Notamment, son attachement pour le militantisme caractéristique de la culture ouvrière galloise a amené certain·e·s des auteur·ice·s qui ont poursuivi la tradition des *cultural studies* à critiquer sa propension à associer « l'expérience vécue » à une forme d'appartenance communautaire hermétique. (Featherstone, 2005). En fait, Williams reconnaissait lui-même les limites d'une définition « totale » de la culture. Certes, il convenait d'un côté qu'elle était puissante pour résister à la définition élitiste de la culture de même qu'aux analyses isolées des phénomènes sociaux comme s'il s'agissait de sphères autonomes (économique, culturelle, politique et ainsi de suite) qui, disait-il, passaient à côté de formes de connexions importantes au sein des sociétés. Cela dit, il soulignait de l'autre que si la culture était vue comme l'ensemble d'un mode de vie, il pouvait y avoir une absence cruciale de termes relationnels (Williams, 1981, p. 210).

C'est pourquoi dans le développement de sa sociologie de la culture, il ne mobilisait pas cette définition – bien qu'elle y soit souvent discutée – mais plutôt celle de « système signifiant réalisé » (Williams, 1981, p. 208). Il utilisait lui-même le terme « réalisé [*realized*] » mais « produit » serait tout aussi juste puisque toutes les pratiques et les formes signifiantes que Williams analysait étaient considérées à l'aune de leurs moyens et de leurs conditions de production. C'est là l'enjeu central du matérialisme culturel qu'a développé Williams qui mettait fin à la division arbitraire séparant le matériel du culturel pour affirmer que les biens symboliques qui contribuent à la signification culturelle étaient matériellement produits (Poirier, 2015, p. 67). Williams avait pour objectif d'arriver à des analyses explicatives sur l'organisation sociale de la culture capables de rendre compte des interrelations complexes entre les divers éléments qui la constituent et avec lesquels elle entre en relation. Pour ce faire, toute forme de relation prédéterminée entre une forme culturelle et la société devait être rejetée. Une part importante de son travail a consisté ainsi à se défaire de certains pans de l'analyse culturelle marxiste telle qu'elle lui était contemporaine. Si la culture faisait partie de l'organisation sociale, laquelle est clairement

affectée par le capitalisme, cela ne voulait pas dire que la culture se réduisait à la culture capitaliste (Williams, 1989, p. 7).

2.3.2 Reformuler l'analyse culturelle marxiste

Au cœur de la théorisation de Williams se trouvait le désir d'appréhender la complexité, les paradoxes, les spécificités et les variations de la culture, ce qui n'était pas possible avec la voie analytique tracée par le marxisme traditionnel, en particulier à cause de l'idée de préfiguration qui y régnait : « l'idée d'une cause externe qui préfigure totalement une activité » (Williams, 2010, p. 32). Il rappelait en ce sens les origines théologiques du langage déterministe qui appuyaient l'existence de forces extérieures aux acteurs sociaux. Bien que la proposition de Marx lui-même contredisait explicitement cette idée pour replacer l'origine des déterminations dans l'expérience des activités humaines, des traces en subsistaient (Williams, 1988, p. 92). L'analyse culturelle marxiste qui segmente la réalité sociale entre la base – le matériel – et la superstructure – le culturel – tel qu'elle a été largement appliquée après Marx, imputait le plus souvent aux classes socioéconomiques le développement des consciences individuelles et collectives de même que la formation de styles artistiques correspondants, sans toutefois expliciter les processus de cette transmutation ou incorporation (Jacob, 2015, p. 77). Dans sa forme la plus élémentaire, cette relation présume que l'art est le reflet de la structure socio-économique de la société dans laquelle il est produit. Williams remettait en question cette vision simpliste de la reproduction sociale et culturelle qui établissait aussi souvent une correspondance lisse entre le marché bourgeois et l'appareil idéologique de l'État alors qu'il était clair qu'il existait, disait-il, « un conflit important et prolongé, sur certaines questions culturelles cruciales, entre l'État [...] et les activités réellement rentables du capitalisme » [nous traduisons] (Williams, 1981, p. 102).

Pour lui, la notion de « superstructure » en était venue, qui plus est, à décrire un tout homogène contenant toutes les activités culturelles idéologiques ou dirigées par une idéologie. Cette compréhension du champ culturel omettait complètement les processus par lesquels une culture est produite alors que pour Williams, l'analyse devait permettre d'étudier les pratiques et les relations sociales qui non seulement produisent une culture au sens général, mais surtout, ses conditions dynamiques et ses œuvres singulières. Elle devait cesser d'exagérer la persistance des

continuités et des traits dominants pour mettre aussi en relief les tensions, les conflits, les innovations et les changements, dans les relations sociales comme dans les formes culturelles, qui surviennent parfois au sein d'une même période historique (Williams, 1981, p. 29). Cette attention marquée envers les transformations culturelles et sociales se manifestait dans ces intérêts de recherche spécifiques – quoi de plus transformateur que l'éducation, tant sur le plan individuel que collectif –, mais elle caractérisait aussi de façon plus générale son regard sur la société. Elle s'exprimait d'ailleurs jusque dans les détails de son écriture dont les phrases étaient chargées de gérondifs²¹, et ce, même quand il abordait avec nostalgie la culture ouvrière galloise de son enfance :

To grow up in that country was to see the shape of culture, and its modes of change. I could stand on the mountains and look north to the farms and the cathedral, or south to the smoke and the flare of the blast furnace making a second sunset. To grow up in that family was to see the *shaping* of minds: the *learning* of new skills, the *shifting* of relationships, the emergence of different language and ideas (Williams, 1989, p. 4 [je souligne]).

La perspective de Williams ne présentait pas les phénomènes culturels comme des totalités fermées. Au contraire, son écriture révélait des processus en cours d'action. La sociologie de la culture qu'il proposait visait à concilier une perspective critique à une analyse riche des phénomènes culturels, toujours située concrètement dans la société, mais jamais figée.

Pour toutes ces raisons, Williams apportait trois modifications aux catégories conceptuelles issues du marxisme classique. Il entendait :

[...] réévaluer « détermination » dans le sens de la fixation de limites et de l'exercice de pressions [...] réévaluer « superstructure » dans le sens d'un ensemble de pratiques culturelles liées, et non plus d'un contenu réfléchi ; reproduit ou immédiatement dépendant [...] réévaluer « base » non plus dans le sens d'une abstraction économique ou technologie fixe, mais des activités spécifiques des [humains] dans des rapports sociaux et économiques réels marqués par des

²¹ En anglais, un gérondif est composé d'un verbe auquel on ajoute la terminaison « ing ». La citation a été laissée en langue originale pour les laisser visibles.

contradictions et des variations fondamentales et donc pris dans un processus dynamique constant (Williams, 2010, p. 35).

L'investissement culturel de Williams n'était pas un approfondissement de la superstructure, mais bien une dynamisation de la base en ce que cette dernière correspond à l'existence sociale réelle plutôt qu'à une structure objectivée et statique. Plus qu'un état, elle est un processus. Il détachait la base de son affiliation contextuelle à l'industrie et la production de marchandises pour la ramener à son sens premier dans le matérialisme historique, à savoir la production de la société elle-même à travers les moyens matériels de production et de reproduction de la vie réelle (Williams, 1988, p. 96). Williams laissait en plan la formule hypothético-déductive de la base et de la superstructure pour amener « [...] l'idée plus dynamique d'un champ dont les forces se déterminent mutuellement et selon des rapports inégaux » (Jacob, 2015, p. 78). Les déterminations ne surplombent pas les activités culturelles. Elles sont issues de l'expérience des relations sociales et ce sont ces relations qu'il faut analyser pour comprendre les limites qui cadrent les pratiques culturelles.

Pour théoriser l'organisation sociale de la culture, Williams, comme Jessop après lui, empruntait beaucoup à Antonio Gramsci dont le grand apport était, selon lui, d'avoir mis de l'avant l'hégémonie. Contrairement à l'idéologie dans son acception marxiste classique, l'hégémonie n'était pas secondaire ou superstructurelle et correspondait davantage à la profondeur de la réalité des luttes sociales que la formule de base et superstructure (Williams, 1988, p. 99, 2010, p. 40). L'hégémonie correspondait pour Williams au système de significations central, effectif et dominant qui se rattache non seulement aux idées, mais à tout un corps de pratiques qui sont organisées et vécues (Williams, 2010, p. 42). Toute référence à l'ordre social, à la société en que tant que totalité ou encore au « système signifiant » était pensée chez Williams à l'aune de ce concept qui rendait compte de la complexité de l'ensemble des pratiques d'une société tout en soulignant les faits de domination impliqués dans son organisation spécifique :

Car s'il est vrai que toute société est un tout complexe constitué par ces pratiques, il est également vrai que toute société a une organisation spécifique, une structure spécifique, et les principes de cette organisation et de cette structure peuvent être considérés comme directement liés à certaines intentions sociales, intentions par

lesquelles on définit la société, intentions qui ont toujours correspondu dans notre expérience à la domination d'une classe donnée. (Williams, 2010, p. 38)

En rattachant la structure sociale aux intentions de groupes d'acteurs spécifiques, Williams insistait sur le caractère actif et changeant de l'hégémonie. Dès lors qu'il est question de formations sociales réelles, disait-il, les structures hégémoniques doivent être constamment renouvelées, recrées et défendues, ce qui signifie aussi qu'elles peuvent toujours faire l'objet de contestations et de modifications (Williams, 2010, p. 40). C'était sur la base de cette compréhension de l'hégémonie que Williams proposait un « modèle » d'analyse culturelle tenant compte des variations, des contradictions, des ensembles d'alternatives et des processus de transformation.

2.3.3 Les relations sociales et matérielles de la culture

Comme il a été dit, la culture, à travers la perspective de Williams, rassemblait les pratiques et institutions de sens d'une société et les formes spécialisées dans lesquelles elles sont manifestes comme la religion, les arts, les communications et l'éducation. S'il insistait sur les deux, Williams s'attardait surtout à la conjonction entre celles-ci, c'est-à-dire entre l'ordre social et les formes particulières d'expression culturelle ou artistique de manière à dégager leur position sociale respective. C'est à cette analyse que servait son « modèle » théorique développé à l'aune du concept d'hégémonie telle que définie par Gramsci. Williams voulait analyser :

Premièrement, les relations entre les moyens matériels et les formes sociales dans lesquelles ils sont utilisés [...] et deuxièmement, les relations entre ces moyens matériels, les formes sociales et les formes spécifiques (artistiques) qui constituent une production culturelle manifeste [nous traduisons] (Williams, 1981, p. 88).

L'analyse de la culture devait alors rendre compréhensibles les interrelations – les déterminations comme les indéterminations – entre les deux en détaillant les divers paramètres de son organisation sociale, dont les institutions et les formations de la production culturelle, les relations sociales de ses moyens de production spécifiques, les manières dont la culture et la production culturelle sont socialement identifiées et catégorisées ainsi que la reproduction

sociale et culturelle (Williams, 1981, p. 31-32). Ces paramètres représentaient autant de portes d'entrée dans l'analyse de l'organisation sociale de la culture.

L'attention historique et sociale portée aux *institutions* et aux *formations* culturelles a constitué un apport particulièrement significatif de ce « modèle » de Williams dans l'étude sociologique de la culture. Elle s'inscrivait dans la volonté de reconnaître les pratiques, les expériences, les significations et les valeurs qui ne faisaient pas partie d'une culture dominante donnée, même si elles pouvaient y être tolérées : une dimension qui selon Williams avait été sous-estimée (Williams, 2010, p. 43). Elle impliquait de poser une distinction au sein des relations sociales effectives de la culture : d'un côté, les relations variables entre les producteurs culturels (compris au sens large) et les institutions identifiables, et de l'autre, les relations variables grâce auxquelles les producteurs culturels se sont fait organiser ou se sont eux-mêmes organisés, soit leurs *formations* (Williams, 1981, p. 35). Contrairement aux institutions formelles dont l'organisation est régularisée et les relations avec le reste de la société règlementées, les formations culturelles relevaient d'associations relativement ou totalement informelles caractérisées par une certaine rapidité de formation et de dissolution de même que des ruptures internes et des fusions complexes (Williams, 1981, p. 68).

Williams catégorisait les types de formations culturelles à l'aide de plusieurs facteurs. D'abord, il différenciait les règles internes à la formation qui provenaient de son organisation, des règles externes découlant des relations proposées et effectives avec les autres organisations du même domaine et avec la société en général (Williams, 1981, p. 68). L'organisation interne pouvait par exemple relever d'une association consciente ou d'une identification de groupe, d'une manifestation publique collective telle qu'un manifeste ou encore d'une adhésion par membre. Quant à l'organisation externe des formations, Williams indiquait qu'elles pouvaient entretenir l'un ou l'autre des liens suivants avec les institutions culturelles en place, soit elles sont des formations de spécialisation qui promeuvent une pratique ou un médium spécifique, des formations *alternatives* ou des formations *oppositionnelles*. La distinction entre alternatif et oppositionnel marquait la différence entre des groupes voulant pallier certains manques

institutionnels et d'autres s'opposant activement aux institutions établies ou plus généralement, à leurs conditions d'existence (Williams, 1981, p. 70).

L'existence de formations alternatives et oppositionnelles supposait évidemment un rapport à un système central de pratiques, de significations et de valeurs que Williams appelait tantôt corporatif, tantôt dominant et effectif. Et pour lui, ce système ne pouvait être compris que par le processus constant d'incorporation par lequel il se réalise (Williams, 2022, p. 101). Suivant la même inspiration que Jessop et Sum, Williams comprenait aussi le processus d'incorporation de la culture dominante et effective comme un processus de sélectivité – il disait la « tradition sélective » – par lequel certaines pratiques et certaines significations sont sélectionnées et organisées alors que d'autres, négligées ou exclues (Williams, 2022, p. 101). Il insistait peut-être encore davantage cela dit sur le fait qu'il était impératif de comprendre son activité continue et ses ajustements pour être en mesure d'appréhender sa réalité. Surtout, il fallait questionner les degrés de valeurs, de significations, d'attitudes et même de visions alternatives du monde qui peuvent être tolérées au sein d'une culture dominante donnée :

Il y a clairement quelque chose que nous pouvons appeler une alternative à la culture corporative, et il y a autre chose que nous pouvons appeler une opposition, au sens propre. Et le degré d'existence de ces formes alternatives et oppositionnelles est lui-même une question de variation historique constante dans des circonstances réelles. (Williams, 2022, p. 102)

Williams précisait également cette catégorisation des formes extérieures à la culture dominante en y ajoutant une dimension temporelle. Pour marquer les variations historiques de leur rapport, il faisait la différence entre les pratiques culturelles *résiduelles* et *émergentes* (Williams, 2010, p. 45). Le résiduel, dans ce contexte, se rapportait aux expériences et aux significations qui ne sont pas nécessairement en concordance avec les termes de la culture dominante, mais qui sont tout de même pratiquées et vécues en fonction d'une formation sociale antérieure. (Williams, 2022, p. 103) Elles résultent d'une société passée et peuvent ressurgir en ayant encore une résonance significative parce qu'elles correspondent à des expériences et des aspirations humaines qui ne sont pas reconnues, sous-estimées ou même opposées à la culture dominante. Quant à la culture émergente, elle servait à caractériser la création constante des significations et des expériences.

Les pratiques culturelles spécifiques n'étaient pas cela dit, automatiquement relayées à l'émergence. Williams était explicite sur le fait que toutes les activités culturelles et significatives prenaient place dans toutes ces catégories, « [...] en aucun cas uniquement dans l'émergent [...] », ajoutant que la plupart des écrits d'une période donnée par exemple contribuent à la culture dominante. (Williams, 2022, p. 107)

Toutes ces variations dans les règles internes et externes des formations culturelles laissaient parfois à voir une distance concrète entre les conditions d'une pratique et les formes de relations sociales autrement organisées, ce que Williams appelait « l'autonomie relative d'un processus culturel ». La position des pratiques culturelles vis-à-vis le reste de l'ordre social était ainsi établie dans l'analyse à partir de l'articulation effective de l'organisation d'une pratique aux autres organisations et à la société en général plutôt qu'en fonction de relations abstraites prédéterminées comme celles de base et de superstructure ou encore de sphères sociales. Cette prise théorique sur les conditions des pratiques culturelles avait également pour effet d'accorder à toutes les pratiques leur spécificité. C'est en considérant avec une théorie adéquate les conditions d'une pratique, disait Williams, que l'on arrive à saisir à la fois sa spécificité et ses relations inévitables avec d'autres pratiques (Williams, 1981, p. 145).

Le matérialisme culturel que soutenait Williams était ainsi un matérialisme de la pratique en ce sens qu'il visait à étudier au plus près les relations sociales de la production culturelle. Cela faisait en sorte qu'il y avait dans ses analyses une insistance certaine sur la participation active des acteurs aux processus de production des significations. Les rôles des acteurs individuels étaient attentivement considérés, mais aussi, comme il vient d'être posé, ceux des acteurs organisationnels et institutionnels. Comme le soulignait Christian Poirier :

Williams est un des premiers chercheurs évoluant au sein des études culturelles à mettre autant l'accent sur les groupes organisés, notamment les groupes citoyens. Organisations et institutions sont au cœur de l'analyse. Cette perspective est fondamentale et éloigne d'une représentation « romantique » des arts et de la culture : l'artiste agit au sein d'un écosystème organisationnel et institutionnel spécifiquement structuré qui encadre son action [...] Cette préoccupation est [aussi] majeure dans le cadre du rejet du déterminisme marxiste, les organisations ainsi que

les institutions (le niveau méso) constituant particulièrement un intermédiaire posé entre les individus (le micro) et les forces systémiques (le macro), menant de la sorte à une indéniable complexité. (Poirier, 2015, p. 55-56)

À cet égard apparaissait un souci pour la fonction de médiation des différentes formes organisationnelles (selon leur caractère public, privé, associatif, communautaire, etc.) dans la constitution de formations sociales et culturelles.

C'est dans l'attention théorique détaillée aux composantes de l'organisation sociale des pratiques culturelles que se trouvait toute la richesse de l'apport de Williams, notamment pour notre analyse de l'imaginaire de la créativité. L'économie politique culturelle de Jessop et Sum portait une attention unidirectionnelle à la relation entre la production culturelle et la production matérielle. Pour le dire dans les mots de Williams, leur théorie suivait une volonté de « culturisation » de la base et rappelait en ce sens que « les moyens de communication sont des moyens de production ». Chez Williams cela dit, cette dynamisation de la base s'accompagnait aussi d'une « matérialisation » des objets culturels qui les ramenait à leurs conditions sociales de production. C'est dans la matérialité du rapport entre cette organisation sociale des activités culturelles et la culture dominante et effective qu'il situait le rapport normatif (oppositionnel, alternatif, corporatif) et le rapport temporel (émergent, résiduel). Sans que l'objectif de l'analyse ait été réduit à appliquer de manière didactique cette classification, cette perspective a été centrale dans la manière de saisir le processus de formation de l'imaginaire de la créativité en considérant les rôles de différents groupes d'acteurs impliqués, incluant culturels.

Finalement, soulignons une dernière considération en lien avec la proximité de l'analyse de Williams aux pratiques sociales. Cette volonté d'être au plus près des pratiques implique de se défaire des catégories de sens aprioriques, ce qu'il appelait des « fausses totalités », pour en reconstruire à partir des recherches empiriques. Cet acte de déconstruction conceptuel appelle à deux mouvements dans l'analyse. D'abord, cela suppose de considérer les catégories en tant qu'elles participent elles-mêmes d'un processus social de définition et de distinction des pratiques culturelles. Si Williams prenait pour exemples les catégories servant à distinguer les genres littéraires et les œuvres d'art, les catégories des politiques culturelles doivent être sujettes

aux mêmes précautions. Comme le remarquait aussi Williams, l'implication généralisée des producteurs culturels dans des relations de marché a significativement conduit à de nouvelles tentatives de distinction entre les formes artistiques commerciales et les autres plus « indépendantes » au sein de même pratique. S'il ne faut pas prendre pour point de départ objectif ces distinctions et les définitions qu'elles supportent, ajoutait-il, il serait tout aussi fautif de ne pas tenir compte de ces tentatives de relations sociales alternatives et des institutions marginales qui correspondent à ce genre de relations (Williams, 1981, p. 51).

Ensuite, cette perspective incite à se saisir des formes sociales variables que la continuité nominale des pratiques sert parfois à masquer, qu'il s'agisse de noms de l'usage ordinaire ou des catégories conceptuelles que l'on applique de manière apriorique. C'est le cas par exemple avec la notion de marchandise. Pour produire une création destinée au marché, il est vrai qu'il faut la traiter comme une marchandise et ce, peu importe la manière dont son ou sa créateur·ice se définit et conceptualise sa production. Cela dit, comme le soulignait Williams, « les relations sociales des artistes impliqués partiellement ou totalement dans la production marchande sont en réalité très variables » [nous traduisons] (Williams, 2010, p. 44). Ce sont ces variations dans les relations sociales qui sont souvent mises de côté dans les analyses politico-économiques produisant le plus souvent des analyses par époque et que la recherche empirique doit justement mettre en lumière.

Par rapport à l'objet de la présente thèse, un nombre important de recherches ayant servies à définir les grands traits des changements culturels, économiques et politiques entre fordisme et postfordisme, entre État-providence et métropole néolibérale ont été produites, dont celles de David Harvey abordées en première partie de chapitre. Le matérialisme culturel de Williams appelait à une tâche qu'il qualifiait de plus urgente, à savoir l'analyse des différentes phases, moments et variations contextuelles à l'intérieur d'une même époque. Depuis cette perspective, la thèse se concentre sur l'interrelation entre les institutions, les modalités d'organisation, les acteurs collectifs et les technologies spécifiques qui participent à la formation hégémonique de l'imaginaire de la créativité de même qu'aux stratégies alternatives et oppositionnelles, résiduelles et émergentes, dans le contexte spécifique montréalais.

2.4 Conclusion

Si la production de sens est centrale dans l'orientation des stratégies d'accumulation et des modes de régulation, il apparaît nécessaire d'identifier les mécanismes qui participent aux processus sélectifs de cette production. L'économie politique culturelle constitue une approche privilégiée pour comprendre les dimensions matérielles en jeu dans ce processus de formation d'économies imaginées. Elle invite à se détacher d'une version superficielle de la critique idéologique des discours politiques pour considérer les manières dont les structures sociales, les institutions, les acteurs sociaux, à la fois individuels et collectifs, et les technologies de savoir encouragent ou limitent la recontextualisation d'imaginaire spécifique dans des contextes spatiotemporels particuliers. Ces considérations matérielles se révèlent d'autant plus significatives pour l'analyse de l'imaginaire de la créativité caractérisé, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, par des stratégies d'accumulation impliquant des pratiques et des politiques culturelles. L'historique local des définitions de la culture et de ses fins, accumulée et sédimentée dans des instances politiques comme dans des modes d'organisation des acteurs culturels, pose des contraintes particulières qu'il nous faut comprendre. La présente recherche repère ces instances, groupes d'acteurs et technologies, à la fois résiduels et émergents, dominants et alternatifs ou oppositionnels, impliqués dans la contextualisation de l'imaginaire de la créativité à Montréal et en analyse les ressorts. Le prochain chapitre s'attarde plus spécifiquement à la manière dont les concepts exposés ici ont été mis au travail pour l'enquête empirique.

CHAPITRE 3

OPÉRATIONNALISER L'ÉCONOMIE POLITIQUE CULTURELLE POUR L'ANALYSE DE L'IMAGINAIRE MONTRÉALAIS DE LA CRÉATIVITÉ

Le présent chapitre expose la manière dont le cadre conceptuel a été opérationnalisé en stratégie d'enquête pour comprendre la formation de l'imaginaire économique-culturel de la créativité dans le contexte montréalais. Il se décline en deux parties. La première aborde les fondements de l'approche méthodologique qui ont porté la démarche de cette recherche. Les choix épistémologiques qui ont été faits découlent évidemment dans une large mesure des théories mobilisées et mises au travail dans la compréhension de ce phénomène spécifique. Ils sont aussi néanmoins, le fruit d'intentions qui les dépassent et sont relatives à ma position de chercheuse critique et à ce que celle-ci implique vis-à-vis des acteurs sociaux ou les « enquêté·e·s ». De cette approche découlent les décisions méthodologiques subséquentes, de la constitution de l'objet de recherche au traitement des données récoltées.

Dans cette même partie, le chapitre revient sur chacun des éléments qui forment l'objet étudié afin de préciser la place que la thèse leur attribue dans la transformation symbolique et matérielle du monde social et ainsi, d'établir la pertinence de les analyser. Il s'agit également de clarifier comment ces éléments, à savoir les *politiques culturelles locales*, ont été considérés pour cette enquête. Avec le souci d'intégrer les obstacles qui ont marqué le parcours de la recherche et en ont ficelé les contours, cette section explicite d'abord les raisons pour lesquelles elle a finalement été orientée vers cet objet plutôt que celui qui avait été envisagé au départ, à savoir l'espace urbain ou plus spécifiquement le quartier.

La deuxième partie du chapitre décrit la démarche méthodologique et justifie les méthodes de constitution, de traitement et d'analyse des matériaux telles qu'elles ont été mises en œuvre. En explicitant chacune des dimensions pratiques qui ont guidé la construction du terrain de recherche et du cadre d'interprétation des résultats, nous espérons préparer les lecteur·ice·s à l'analyse qui fait l'objet des chapitres subséquents.

3.1 Fondements des choix méthodologiques

3.1.1 Le rôle politique du savoir critique et la position sociale de la chercheuse

Un argument fondamental du débat opposant van Heur à Jessop et Sum, mais seulement brièvement abordé par les auteur·ice·s eux-mêmes, mérite selon nous davantage de considérations. Dans le dernier article de la triade, van Heur quittait le terrain de la discussion proprement théorique pour aborder sa pertinence sociale, et aussi politique (van Heur, 2010c). Les propositions de modifications théoriques qu'il suggérait à l'économie politique culturelle provenaient en effet d'un questionnement sur la capacité de cette approche à informer des tactiques politiques. Pour van Heur, la critique des catégories économiques classiques faite par l'économie politique culturelle, autrement dit les débats intrathéoriques, ne suffisait pas à former une intervention politique. Il révélait ainsi que son appel à la spécificité empirique et aux voix des acteurs sociaux concernés s'inscrivait dans une recherche d'impact politique.

Entre ces deux visions de l'économie politique culturelle se jouait le désaccord éternel entre l'économie politique de la culture et des communications découlant de l'École de Francfort et les *cultural studies* de l'École de Birmingham sur le rôle de la critique. Comme le disait Lawrence Grossberg dans sa réponse à Nicolas Garnham (Grossberg, 2015), décrire le capitalisme contemporain comme dépendant du travail salarié et de l'échange de marchandise est à vrai dire quelque peu sans intérêt, tout comme l'est l'observation selon laquelle la culture contemporaine est de plus en plus marchandisée » (Grossberg, 2015, p. 24). Ce sont des conclusions de recherche qui informent peu, au sens où elles ne permettent pas d'en apprendre davantage sur la spécificité des phénomènes culturels et des relations sociales qui les produisent, bien qu'elles ne soient pas erronées. Ce sont conséquemment des conclusions qui peuvent difficilement contribuer à une transformation sociale.

Ce litige met en scène trois éléments interreliés qui ne sont pas directement théoriques, mais qui concernent plutôt des visions distinctes de la production des connaissances, à savoir la pertinence politique et sociale de la critique, la place des acteurs sociaux dans la recherche et la position des

intellectuel-le-s dans la réalité sociale ou le problème de la « fausse conscience ». Mobiliser une approche d'économie politique culturelle qui tente en quelque sorte de rallier les deux postures, requiert de voir attentivement à ces implications. Nous le ferons en nous appuyant principalement sur les travaux du sociologue Luc Boltanski qui ne s'inscrit dans ni un ni l'autre des deux, mais dont la synthèse des approches critiques est fort utile pour notre projet.

Dès lors que la connaissance met en lumière des rapports de domination, la chercheuse se positionne, qu'elle en soit consciente ou non, vis-à-vis les acteurs impliqués de même que sur son rapport au réel puisque toute appréhension de la domination suppose un moment de rupture par rapport à la réalité, ou pour le dire dans les mots du sociologue Luc Boltanski, de relativisation du réel (Boltanski, 2009). La question est alors de savoir de quelle manière ce mouvement de mise à distance nécessaire à la critique implique les acteurs sociaux. Pour l'explicitier, Boltanski est revenu de façon éclairante sur la différence entre les notions de pouvoir et de domination. Ces deux notions se rapportent respectivement à la sociologie et aux théories critiques dont les opérations n'interviennent pas au même niveau de la réalité sociale.

L'opération sociologique prend pour objet d'analyse la société ou plutôt certaines dimensions de la vie sociale de même que les formes de pouvoir qui y sont rattachées. Tel que formulé par Boltanski, la sociologie observe et décrit des relations de pouvoir directement observables et manifestes aux acteurs concernés : « Le fait d'exercer un pouvoir ou de se soumettre à un pouvoir n'échappe pas à la conscience des acteurs et les relations de pouvoir sont, le plus souvent, visibles aux yeux d'un observateur » (Boltanski, 2009, p. 16). Les théories de la domination requièrent quant à elles la construction d'un objet qui fait lien entre les diverses portions de la réalité sociale telles que décrites par l'analyse sociologique. Ces objets, que Boltanski appelle les ordres sociaux, ne sont pas pris tel quel du monde social, mais proviennent nécessairement des opérations de synthèse de l'analyse qui visent :

[...] à montrer comment [...] s'opère un alignement entre différents domaines – tels que croyances religieuses, orientations morales et esthétiques, répertoires symboliques, modes d'établissement de la vérité, etc. – sur un axe central, déterminé,

à ce titre, comme idéologie dominante, et lui-même ajusté aux intérêts spécifiques d'un groupe. (Boltanski, 2009)

Ainsi, l'opération sociologique et l'opération critique ne sont pas régies par la même position d'extériorité face à la réalité sociale, c'est-à-dire que les théories de la domination construisent une métacritique dont la connaissance n'est pas possible par les acteurs eux-mêmes. Elles abordent ainsi les inégalités sociales :

[...] sous un rapport particulier qui est celui de la *méconnaissance* par les acteurs eux-mêmes de l'exploitation dont ils font l'objet et surtout des conditions sociales qui rendent possible cette exploitation et, par conséquent aussi, des moyens par lesquels ils pourraient la faire cesser. C'est la raison pour laquelle elles se présentent, indissociablement, comme des théories du pouvoir, des théories de l'exploitation et des *théories de la connaissance* (Boltanski, 2009, p. 27).

Cela signifie que ce que la recherche est amenée à considérer comme rapport de domination n'est pas forcément compris ni vécu comme tel par les acteurs. Formulée en termes marxistes, cette méconnaissance se rapporte à la distorsion de la réalité qu'entraîne l'idéologie et qui produit chez les « sujets ordinaires » une fausse conscience des rapports sociaux, en particulier économiques.

Comme l'ont soulevé plusieurs auteur·ice·s marxistes hétérodoxes, notamment certains fondateurs des *cultural studies*, le « problème de la fausse conscience » tient en la coupure épistémique distinguant illusion et vérité qui accorde au point de vue scientifique un statut privilégié, extérieur à l'emprise idéologique. Les conséquences d'un tel « paternalisme épistémique » sont à la fois morales et politiques :

Sur le plan moral, ce paternalisme se caractériserait par la capacité de la critique à définir les savoirs et les actes appropriés, indépendamment des convictions et des actes des sujets concernés. Sur le plan politique, il se traduirait par une distinction nette entre, d'une part, des sujets ordinaires sous l'emprise de l'idéologie et, d'autre part, des sujets agissant en leur nom et pour leur émancipation, grâce à des savoirs critiques étrangers aux premiers (Voirol, 2008, p. 66).

Dans un article où il revenait sur un projet de livre qu'il avait coédité impliquant à la fois des universitaires et des militant·e·s, les réflexions de David Harvey révélaient et exemplifiaient les tensions politiques qu'une telle posture pouvait amener. Ce livre abordait divers pans de l'histoire de la fermeture d'une usine automobile dans le quartier Cowley à Oxford, notamment l'échec de la campagne de mobilisation et les problèmes politiques qu'avait rencontrés la résistance face aux décisions corporatives (Harvey, 1995, p. 71). Harvey témoignait dans cet article des désaccords qui s'étaient installés entre lui et sa partenaire coéditrice, Teresa Hayter, au moment d'écrire la conclusion. Il attribuait ces désaccords aux différents niveaux d'abstraction qui existaient entre sa perspective d'universitaire et celle, plus activiste, de sa collègue qui, selon Harvey, le voyait comme « un intellectuel marxiste flottant qui n'avait de loyauté particulière envers personne » [nous traduisons] (Harvey, 1995, p. 71).

Pour Harvey, le déploiement d'abstractions était nécessaire pour dégager le socialisme de ses liens locaux et le transformer en alternative viable au mode de production capitaliste. Comme il jugeait tout de même que d'imposer des choix politiques sur la base d'abstraction à des personnes qui avaient dédié leur vie à des luttes particulières pouvait poser problème, il recourait aux écrits de Williams sur les luttes ouvrières dans le Pays de Galles, en particulier à ses romans, pour soutenir que les particularismes militants enracinés par des liens locaux avaient le potentiel de former une politique universelle. Selon Harvey, le socialisme en Grande-Bretagne avait toujours été alimenté par ces particularismes militants. Son histoire révélait le caractère extraordinaire de l'auto-organisation de la classe ouvrière qui avait su relier les luttes particulières afin de créer une lutte plus généralisée à l'échelle nationale (Harvey, 1995, p. 80).

Il reconnaissait que Williams était lui-même réticent à l'idée d'abandonner les particularités et les spécificités de chaque lieu comme de chaque lutte. Tel que clairement exprimé par Williams, comprendre les significations complexes des luttes de classes apporte bien peu à la résolution des conflits réels (Williams, 1988, p. 24). L'existence de variations et de confusions de sens ne peut pas être résolue par une « vérité » abstraite et surplombante : « Elles incarnent des expériences et des lectures d'expériences différentes, et cela continuera d'être vrai, dans les

relations actives et les conflits, au-delà des exercices de clarification des universitaires ou des comités. » (Williams, 1988, p. 24)

Harvey souhaitait tout de même généraliser l'idée selon laquelle les idéaux forgés à partir de l'expérience spécifique et délimitée de solidarités devaient s'universaliser pour éventuellement créer une nouvelle vision de société qui pourrait profiter à « toute l'humanité ». Il avançait que ce passage de solidarités tangibles organisées dans des communautés affectives particulières vers un ensemble plus abstrait de conceptions ayant un potentiel universel était possible (Harvey, 1995, p. 83). Comme le précisait Boltanski dans son essai, ce passage de l'expérience à l'abstraction dans les théories critiques court toujours des risques :

Elles [les théories de la domination] sont toujours susceptibles d'être dénoncées comme illusoires, c'est-à-dire comme n'offrant pas des tableaux ressemblants de la réalité mais comme n'étant que l'expression d'un rejet de la réalité ne reposant sur rien d'autre que sur des points de vue particuliers (et contestables) ou sur le désir (et le ressentiment) de ceux qui la condamnent (Boltanski, 2009, p. 18).

Enfin, à la lumière de ces pistes de réflexion, il apparaît que tout l'enjeu de la critique, la fragilité de sa légitimité, repose sur l'alliage entre critiques interne et externe. Cet alliage se réalise de manière à intégrer la façon dont les acteurs font sens de leur réalité sans toutefois limiter la pensée critique aux critiques des acteurs eux-mêmes. Lorsqu'elle prend pour objet d'analyse les conflits et les processus sociaux de mise en doute de la réalité sociale, l'analyse court toujours le risque de la replier sur elle-même en restant collée à son observation directe. A contrario, sous-estimer les aptitudes critiques des individus comme le font encore certains tenants de la « fausse conscience » (voir Garnham 1995/2015 par exemple) s'ouvre sur la possibilité d'un effet de « déprise de soi » (Boltanski 2009 :79) démobilisatrice et éventuellement, de développement d'une pensée de la fatalité. Cette synthèse inspire donc à une forme de compromis entre les deux mouvements épistémologiques pour en arriver à une approche théorique qui se saisisse des mécontentements qu'expriment les acteurs dans leur contexte de vie quotidienne et s'y appuie pour développer une critique qui y réponde dans un rapport clair et immédiat, mais qui laisse également place à des élaborations différentes.

Au final, cette perspective permet au savoir critique d'une part, de ne pas être fondé sur des préjugés ou des choix théoriques quant aux rapports de pouvoir qui agissent dans une pratique particulière et d'autre part, de n'être pas réduit aux analyses de la chercheuse dont le rôle serait de juger de ce qui est aliénant et de ce qui ne l'est pas. Plus simplement aussi, cela permet le développement d'un discours critique qui s'écarte de l'embarras de participer à une forme de domination en adoptant un point de vue privilégié. Une fois que ces considérations sur ma posture et les intentions politiques de la recherche ont été élucidées, la stratégie d'enquête a pu être élaborée et menée.

3.1.2 La constitution de l'objet de recherche : du quartier aux politiques

La toute première étape du développement de la méthodologie est celle de la constitution de l'objet de la recherche. Ce processus, somme toute pas banal, bien que rarement discuté, mérite ici quelques remarques. Dans le contexte de cette recherche, deux particularités, implicitement révélées par la revue de littérature, ont marqué cette étape déterminante et en ont orienté l'issue. La première relève du fait qu'il s'agit d'une réalité sociale – disons la « ville créative » pour inclure ses différentes composantes (politiques, cultures, économies, et travail créatifs) – dont l'existence même est saturée de théories universitaires. Comme il a déjà été établi, c'est par le biais de définitions schématiques issues d'un changement d'orientation des politiques culturelles et de recherches d'universitaires-consultants que ce phénomène social a d'abord pris forme et a été analysé. Les points d'entrées pour l'étude, même critiques, des politiques, des économies et des quartiers créatifs ont ainsi été en grande partie modelés à partir des théories servant à justifier les transformations des politiques dont celles de Richard Florida et Michael Porter. Autrement dit, la recherche universitaire - y compris les nôtres - participe à la formation des phénomènes qui font l'objet même des analyses. En ce sens, la recherche s'expose au risque d'évoluer à partir d'un objet d'étude qui correspond moins à une réalité matérielle qu'à un discours à teneur prescriptive. Il faut donc demeurer attentive à l'écueil guettant la recherche de se reproduire de manière déliée des réalités sociales.

Une part de la recherche récente en sciences humaines et sociales sur les villes et les politiques créatives a suivi une certaine tendance empirique justement pour pallier cette prédominance

théorique (qu'elle soit critique ou non) et prendre la pleine mesure de la (dé)connexion entre les politiques de la créativité et les milieux culturels urbains. Face à ce qui apparaissait pour certain·e·s comme une « fiction » sans actualité concrète, l'analyse des dimensions spatiales est apparue comme une stratégie empirique privilégiée pour s'assurer d'une emprise matérielle. Autrement dit, l'espace urbain, dont la matérialité va presque de soi, a constitué un moyen d'étudier le déploiement des stratégies créatives sans plaquer les catégories des politiques sur la réalité sociale, les réseaux d'artistes et les formes d'organisation culturelle existantes. Ainsi, nous avons nous-mêmes prévu au départ de choisir le quartier culturel montréalais Mile End pour objet d'étude afin d'interroger l'articulation entre la création artistique – le « cœur créatif » – et les industries créatives sous l'angle de leur organisation sociospatiale. Si les politiques et les théories sous-jacentes posaient leur proximité comme catalyseur d'innovation et de développement économique, nous voulions plutôt étudier l'effet des luttes spatiales qui les opposaient. Nous avons toutefois rencontré certains obstacles, entre autres, lors d'entretiens servant de préterrain avec des artistes impliqués dans les luttes entourant les ateliers d'artistes, qui nous ont finalement mené vers l'étude des politiques²². Nous les explicitons ici de manière synthétique.

Le premier enjeu auquel nous avons fait face relève de la volonté de ne pas entreprendre une recherche dont le terrain n'aurait servi qu'à confirmer une thèse déjà existante, selon une logique hypothético-déductive. Étrangement, construire l'analyse en fonction d'un espace restreint comme le quartier mène souvent le ou la chercheur·e au récit historique. Bien qu'il n'aurait pas été impossible de surmonter ce défi (notamment en s'appuyant sur les thèses de la géographe Doreen Massey par exemple), l'histoire du Mile End, à savoir son passage de quartier ouvrier et immigrant à quartier de production artistique et finalement, à quartier créatif promu par la Ville de Montréal, rendait difficile le contournement ou même l'approfondissement des thèses existantes sur les villes « postindustrielles ». Comment voir autre chose dans la production du quartier créatif qu'un processus d'appropriation de la culture *underground* par lequel elle se

²² Nous avons tout de même coécrit un chapitre de livre avec Anouk Bélanger dans lequel nous avons abordé les dimensions spatiales des stratégies créatives et la question des ateliers d'artistes (Gélinas et Bélanger, 2022).

transforme en « site de capture » pour les industries et les politiques créatives, accélérant la capitalisation de la production culturelle indépendante à petite échelle (McRobbie, 2016, p. 51), et la « marchandisation de la différence » (Boltanski et Chiapello, 1999). Cette critique dominante était d'autant plus difficile à écarter qu'elle circule abondamment auprès des acteurs sociaux et en particulier des acteurs culturels qui font face quotidiennement aux relations de pouvoir capitalistes ancrées dans les espaces de la ville.

La deuxième difficulté qui nous a confronté était celle de la participation de la recherche à la « marque territoriale » du quartier. En abordant le quartier culturel Mile end comme espace central de la créativité montréalaise et comme une production ou une forme culturelle relativement fermée, nous risquons de faire valoir les mêmes caractéristiques et les mêmes acteurs que ceux promus par la Ville pour attirer les investissements.

Finalement, un écueil entre le territoire de la recherche – le quartier – et celui des acteurs sociaux nous amenait vers des choix méthodologiques dont les critères nous apparaissaient arbitraires. Le choix du type d'acteurs sociaux ou d'organisations à interroger et du type de relations à investiguer reposait en grande partie sur leur seule présence à l'intérieur des frontières du quartier. Dans les quelques entretiens préliminaires avec des organismes et des artistes liés à la préservation des ateliers, le caractère imposant de ce choix se faisait ressentir dans les discussions auxquelles nous devions apporter les sujets et les pistes. Les réponses qui en découlaient étaient pour la plupart anecdotiques et insuffisantes pour être soumises à une analyse rigoureuse. Par exemple, nous avons questionné un artiste visuel ayant un atelier dans le Mile end au sujet de son rapport à l'entreprise Ubisoft. Il nous a alors raconté avoir organisé un *party* dans un espace extérieur du quartier auquel entre 1000 et 2000 personnes ont participé. Quand la police s'est présentée, le *DJ* a eu l'idée de dire qu'il s'agissait d'une fête d'employé·e·s organisée par *Ubisoft*. Cette affirmation aurait été suffisante selon lui pour tenir les policier·ère·s à distance tout au long de la nuit. Bien que cette histoire témoignait du pouvoir symbolique qu'il attribuait à l'entreprise, sa réponse marquait aussi l'absence de relations quotidiennes ou même de contacts avec l'entreprise. Qui plus est, l'espace délimité de la recherche semblait en discordance avec la réalité des nombreux déménagements forcés des artistes. S'ils quittaient le quartier, ils quittaient aussi

l'espace de la recherche. Et les solidarités qui se développaient à ce moment (2019-2020) entre les artistes pour cette lutte spécifique ne s'organisaient pas nécessairement à l'échelle du Mile end.

Les apprentissages tirés de ces obstacles nous ont amené à réévaluer les bénéfices d'un ancrage spatial dans le quartier comme stratégie pour « matérialiser » l'imaginaire de la créativité. Il nous a alors semblé qu'il était plus judicieux de ne pas esquiver les politiques, mais plutôt d'envisager une approche pour s'en saisir. Il fallait en comprendre les dimensions matérielles pour restituer leur formation spécifique et rendre compte de ce qu'elles contribuaient à produire. L'objet de la recherche a alors été réorienté pour être en mesure de saisir l'articulation entre représentations et actions au cœur des politiques de la créativité à Montréal. Les recherches avaient jusque-là insisté sur la construction politique (et principalement discursive) des catégories et des objets de la créativité, nous souhaitons désormais investiguer à l'inverse la construction sociale et matérielle du politique.

Si les questions spatiales ont dès lors été délaissées, les enseignements de la géographie critique ont néanmoins marqué la recherche, en particulier la manière d'aborder le « local » et d'en comprendre la pertinence scientifique vis-à-vis un phénomène d'ordre mondial comme les politiques de la créativité. Les travaux de Doreen Massey (Massey, 1991a, 1993, 2005, 2007) ont été particulièrement utiles pour éviter plusieurs raccourcis et oppositions sans fondement. Dans les études sur les politiques et les industries créatives, les luttes opposant création et créativité ont souvent été dépeintes comme des mobilisations locales face aux forces globales des entreprises transnationales et des réseaux internationaux de *marketing* politique. Or, pour Massey, le local et le mondial étaient trop souvent placés en opposition binaire, autant dans les discours intellectuels que politiques. Dans ce schème, le mondial était implicitement imaginé en position extérieure ou même flottante, comme s'il s'agissait d'une puissance abstraite et sans lieu tandis que le local était perpétuellement une victime. Cet imaginaire spatial masquait les véritables géographies en cause puisqu'elle décrivait la mondialisation néolibérale comme un processus indifférencié sans agent géopolitique et sans concentration de pouvoir.

En réalité, soutenait Massey, ce qu'on appelait le mondial existait sous des formes concrètes ancrées dans des localités spécifiques. Il ne s'agissait pas tant d'une échelle spatiale – un espace-conteneur élargi – que de la portée des relations de pouvoir et d'interdépendance entre divers lieux. Pour le dire autrement, des trajectoires qui étaient jusque-là distinctes s'entremêlaient, ce qui créait de nouveaux rapports de pouvoir. Admettre un ordre de « forces globales » était pour la géographe non seulement intenable sur les plans conceptuel et analytique (au sens où la mondialisation ne descend pas du ciel et doit bien être produite quelque part), c'était aussi un moyen d'éviter la responsabilité politique, bien que cet évitement n'était pas toujours intentionnel (Massey, 2007, p. 92). Pour se garder d'une telle posture à tendance fataliste, il fallait non seulement défendre le local, mais aussi remettre en cause son implication dans la production et le maintien du « global » pour éventuellement, être en mesure d'en modifier les mécanismes.

Massey mettait ainsi directement en doute la dichotomie qui associait le local au concret et le mondial à l'abstrait. Pour Massey, l'économie mondiale n'était pas moins concrète qu'une économie locale. Elle est certes générale en ce sens qu'il s'agit d'un phénomène de grande ampleur géographique, mais elle est aussi sans équivoque un phénomène concret. Elle écrivait : « ceux qui confondent le local avec le concret confondent donc les échelles géographiques avec les processus d'abstraction de la pensée » [nous traduisons] (Massey, 1991b, p. 270).

Les écrits de Massey sur la mondialisation nous ont d'abord permis de comprendre qu'étudier le local, comme nous le faisons dans cette thèse, signifie d'étudier le mondial signifie d'étudier le mondial par le biais de ses matérialités dans un lieu spécifique. Ainsi, produire une analyse localisée des politiques de la créativité ne veut pas dire d'étudier le local pour lui-même ni de le voir comme un réceptacle de décisions et d'orientations déterminées ailleurs. Elle se révèle plutôt une occasion de mettre en lumière les processus concrets de l'évolution mondiale des politiques culturelles et peut-être de relativiser les grandes thèses dont elles font l'objet. Plus encore, nous avons tiré de Massey une leçon qui dépasse largement les études géographiques et les enjeux spatiaux, dont toute recherche qualitative de type sociologique peut bénéficier, celle de savoir

départager l'échelle spatiale de l'enquête de l'échelle des abstractions théoriques mobilisées. Une fois que nous comprenons ces deux réalités de manière distincte, nous pouvons cesser d'accorder une importance sociologique ou théorique moindre aux études empiriques localisées. Comme l'a aussi mentionné le sociologue Howard Becker dans *Les ficelles du métier* : « Toute chose se produit en un lieu donné » (Becker, 2002, p. 193).

Cela nous mène finalement sur la piste de la généralisation possible des résultats des études de cas localisées. Bien sûr, l'intérêt de l'étude qualitative ne relève pas de la représentativité. Cela n'empêche pas cela dit une certaine forme de généralisation à la suite de l'analyse. Il faut pour cela encore une fois se rappeler la relation entre l'empirique et le théorique. La généralisation empirique des résultats d'une étude locale est impossible. Or, la généralisation théorique du modèle d'analyse et des paramètres construits à partir de l'étude du cas concret l'est (Dubois (et al.), 2017, p. 263). Simplement, ce qu'on a « découvert » grâce à ce cas d'étude spécifique devient une variable pour une prochaine étude. Ainsi, la généralisation n'amène pas tant des réponses définitives que des questions pour des recherches éventuelles (Becker, 2002, p. 198).

Dans le cas de notre recherche, les résultats empiriques spécifiques au contexte culturel et sociopolitique de Montréal et du Québec ne nous semblent pas généralisables. L'organisation du soutien à la culture divisé entre les différents paliers de Conseils des arts, la SODEC, les conseils régionaux de la culture, etc., la spécificité du partage des compétences culturelles entre le Québec et le Canada de même qu'entre la Ville de Montréal et le gouvernement du Québec, le soutien historique au jeu vidéo qui a placé ce secteur « en dehors de la culture », le modèle unique des centres d'artistes autogérés canadiens, les luttes historiques en regard du travail artistique, etc. : toutes ses variables nous permettant de comprendre la recontextualisation de l'imaginaire de la créativité à Montréal ne peuvent pas être transposées directement pour l'étude d'autres villes et politiques créatives. Elles tracent néanmoins des pistes de recherche pour explorer dans d'autres cas, par exemple, l'incidence des divisions institutionnelles du soutien à la culture et des formations organisationnelles des acteurs culturels dans le développement des politiques et des résistances. Pour donner un exemple encore plus précis, notre recherche a révélé le rôle central de la définition légale des artistes, issue de luttes du passé, dans la médiation des tensions

opposant les artistes numériques affiliés aux centres d'artistes autogérés et les acteurs industriels. Les dimensions de cette conclusion empiriquement ancrée ouvrent une série de questions, entre autres, sur la manière dont la définition des artistes est mise en jeu, et par qui, à travers les stratégies créatives, ou encore sur la façon dont les valeurs sédimentées dans les différents types de regroupement modulent les résistances aux projets créatifs. Ainsi, bien que certains pans des conclusions demeurent contingents à l'étude localisée, ils participent à la compréhension globale des politiques de la créativité et proposent des pistes d'analyse pour des recherches éventuelles.

3.2 Les méthodes de l'enquête

Maintenant que nous avons procédé à ce tour d'horizon des choix qui ont fondé notre approche méthodologique générale, il nous est désormais possible de présenter les différentes étapes de la pratique concrète de l'enquête. Ainsi, nous décrirons dans ce qui suit la manière dont la perspective théorique a orienté notre premier contact avec le terrain, comment nous avons procédé au recrutement pour les entretiens et finalement, la méthode et les outils techniques utilisés pour traiter les données récoltées.

3.2.1 Mise en œuvre de l'économie politique culturelle

L'économie politique culturelle élaborée dans le précédent chapitre a orienté la recherche vers une méthodologie qualitative à visée compréhensive. Plus encore, elle a cadré le rapport au terrain de recherche en définissant les paramètres à investiguer pour comprendre la formation et l'objectivation des politiques montréalaises de la créativité. Elle nécessitait d'identifier les structures locales, les acteurs sociaux, les technologies et les discours impliqués dans ces politiques, qui plus largement, formaient l'imaginaire de la créativité spécifique au contexte local. Il a donc été nécessaire, en premier lieu, de se familiariser avec le contenu des politiques et des documents qui entouraient son orientation. Comme l'appellation d'*industries culturelles et créatives* s'est introduite dans le vocabulaire des politiques montréalaises de façon marquée, la sélection de ces documents s'est faite en suivant simplement cette expression (pour consulter la liste des documents consultés à cette étape, voir Annexe A). Autrement dit, l'entrée empirique sur le terrain de notre recherche s'est faite à partir du vocabulaire distinctif des politiques de la

créativité, à la fois pour circonscrire les documents et pour en tirer des directions pour la suite. En effet, une attention particulière a été portée aux désignations qui apparaissaient nouvelles et caractéristiques des orientations de ces politiques. Bien sûr, cette attention ne visait pas strictement à repérer les innovations langagières, mais servait à apprivoiser le contexte de leur usage ainsi qu'à recenser les stratégies et les projets qui s'y rattachaient, permettant éventuellement de diriger la recherche vers des acteurs et des instances spécifiques.

Cette première étape a révélé deux constructions thématiques principales ou plus concrètement, deux « objets de gouvernance » (Sum, 2009a, 2015) mobilisant la définition des problèmes culturels actuels (auxquels les politiques tentent de répondre) et le développement de stratégies d'intervention : la *créativité numérique* et l'*entrepreneuriat culturel et créatif*. Le premier y est défini comme un ensemble de pratiques culturelles qui utilisent les technologies numériques, incluant notamment l'art numérique, les installations lumineuses urbaines et les jeux vidéo. Le second concerne la transmission de compétences entrepreneuriales aux acteurs culturels et créatifs par le biais d'un nouvel « écosystème » de formations professionnelles composé d'incubateurs et d'accélérateurs. La recherche s'est dès lors articulée autour de ces objets, présents dans les politiques culturelles et économiques montréalaises pour la première fois, et les a pris comme ancrage pour circonscrire la suite de l'enquête, notamment pour déterminer les acteurs sociaux à considérer.

Il nous semble pertinent d'insister sur une nuance importante avant d'aborder cette étape subséquente. Le contenu des politiques a servi de point d'entrée méthodologique afin d'ancrer le terrain de recherche dans son contexte politique local et ne pas présumer à partir de la littérature préalable de ce qui constituait ses aspects significatifs. Comme les chapitres d'analyse en témoigneront de manière évidente, elles n'ont jamais été considérées cela dit, comme point de départ chronologique des objets et des phénomènes auxquels elles se rattachent. Au contraire, la recherche devait servir à comprendre comment – par l'entremise de quels acteurs, de quels discours, de quelles instances et de quelles technologies de savoir – ces objets de gouvernance en étaient venus à caractériser les politiques montréalaises de la créativité et quelles en étaient les limites.

Comme il a été mentionné, ce premier contact avec le terrain a guidé, du moins au départ, la sélection des acteurs sociaux à rencontrer. Laisser le terrain « imposer ce choix » pour ainsi dire constitue une décision méthodologique d'importance, en cohérence avec les adaptations que nous avons faites à l'économie politique culturelle pour l'analyse de l'imaginaire de la créativité. Ainsi, à la différence de Van heur (2010a), par exemple, qui a choisi en amont de considérer le milieu spécifique de la musique électronique et d'en étudier le rapport aux politiques selon des indicateurs établis par la littérature sur les politiques et les industries créatives, nous avons pour objectif de cibler les acteurs qui participaient activement à la formation de l'imaginaire de la créativité. Cette posture méthodologique a non seulement laissé le terrain guider les groupes d'acteurs à rencontrer, elle permettait également l'observation éventuelle de formation, de réorganisation ou encore d'émergence de catégories d'acteurs, que pouvait impliquer le processus de contextualisation montréalaise de l'imaginaire de la créativité. À partir de cette étape donc, la récolte de la source première de données par l'entremise d'entretiens semi-dirigés a pu être amorcée.

3.2.2 La conduite des entretiens semi-dirigés comme principale collecte de données

La constitution de l'échantillon sur lequel l'analyse a porté s'est faite de manière progressive plutôt qu'avec des critères préalables. D'emblée, la matérialité de l'entrepreneuriat culturel apparaissait aisément saisissable puisqu'avec cet objet nouveau des politiques culturelles montréalaises, se structurait un « écosystème » d'organismes de formation destinés aux acteurs culturels. Nous avons ainsi entrepris une recension de ces programmes d'aide récemment mis en place, ce qui nous a permis d'en repérer d'abord six et d'avoir accès, via leur site web, aux organisations et aux personnes ayant suivi leurs formations. Nous avons anticipé la prédominance d'un profil particulier d'organismes participants, à tendance commerciale de type *startups* et intégrant une forte dimension numérique (réalité virtuelle, installations lumineuses, intelligence artificielle, etc.). Or, en consultant les activités de ces nouveaux organismes, leurs programmes et les participants-e-s, nous avons constaté qu'outre ce type d'organisme, un nombre important de petites entreprises culturelles, OBL comme OBNL, en activités depuis

longtemps et issus de secteurs culturels « traditionnels » y participaient également : des maisons d'édition, des centres d'artistes autogérés, des compagnies de théâtre, etc.

La mise en place de cette nouvelle forme de structure de soutien basée sur le modèle d'incubation et d'accélération de petites entreprises technologiques (*startups*) se présentait par conséquent comme un point d'articulation concret entre la stratégie créative et les milieux culturels, avec le potentiel d'orienter leurs activités, leurs visions et leur organisation matérielle. Sur cette base, nous avons sollicité pour les premiers entretiens deux types d'acteurs, soit les membres fondateurs et/ou dirigeants des six programmes recensés voués au développement de compétences entrepreneuriales en culture et une dizaine d'organisations culturelles et créatives participant-e-s. Pour ces dernières, l'unique critère ayant modulé la sélection a été le souci d'une diversité des secteurs culturels d'appartenance et des formes juridiques, sans toutefois que cela ne soit une quête de représentativité. Il s'agissait simplement d'être en concordance avec l'éventail des milieux culturels des participant-e-s aux formations.

Au cours de ces premiers entretiens, les personnes rencontrées nous ont rapidement renvoyées vers d'autres qui, selon elles, avaient joué un rôle-clé dans la mise sur pied de cette structure, dans d'autres dimensions des politiques de la créativité ou encore dans des conflits qui les traversaient. L'échantillon a donc suivi dans un deuxième temps une méthode d'élaboration dite « réputationnelle » dont l'avantage est justement « [...] qu'elle tient compte du point de vue de ceux qui sont impliqués dans la structuration d'un milieu et qu'elle permet d'obtenir un portrait assez fin du monde social étudié : ses contours, les positions des différents secteurs (des plus influents aux plus marginalisés), etc. » (Ambrosino et Guillon, 2018, p.66). Il s'est construit suivant un processus évolutif qui impliquait de ne pas déterminer à l'avance sa taille et sa structure. Il n'a été complété qu'une fois que la saturation des données nous a semblé évidente, c'est-à-dire quand les entretiens ont cessé de nous révéler de nouvelles informations ou schèmes explicatifs, mais aussi, dans ce cas-ci, quand les personnes ou les organisations référées avaient toutes déjà été rencontrées.

Cette méthode de recrutement a fait en sorte d'élargir le spectre des acteurs rencontrés par rapport à ce que nous avions prévu et de ne pas cantonner l'enquête à nos impressions préalables. Ce faisant, nous avons pu couvrir, dans la mesure du possible, toutes les catégories d'acteurs impliqués de près dans les politiques la créativité à Montréal (Voir Annexe A). Précisons que c'est d'ailleurs à travers cette méthode que les acteurs et les organisations concernant plus directement la créativité numérique se sont joints à l'échantillon. Puis, comme nous le verrons dans le chapitre 5, elle nous a fait découvrir un type d'organisation culturelle – les organismes de services aux arts et aux artistes – dont les formes sont actuellement en transformation. Le rôle de ces organismes dans l'organisation des pratiques culturelles demeure méconnu et peu documenté. À notre connaissance, le rapport de Miranda Campbell *et al.* est l'une des seules recherches à en avoir traité au Canada (Campbell *et al.*, 2020).

Au total, vingt-quatre entretiens semi-dirigés d'une durée variable entre une et deux heures ont été réalisés entre août 2021 et janvier 2022 (voir l'Annexe B pour la liste finale des acteurs rencontrés, anonymisés et catégorisés, de même que les modèles de courriel de sollicitation utilisé et de formulaire de consentement). À l'invitation d'un·e responsable de programme d'incubation-accelération, nous avons également pris part à une journée d'observation non participante lors d'activités de formation avec les « incubé·e·s ».

Les entretiens semi-dirigés avaient pour objectif général d'identifier et comprendre les intérêts des différents groupes d'acteurs, de comprendre leur manière de s'organiser ou de défendre des modes d'organisation déjà établis et d'identifier les institutions sur lesquels ils s'appuyaient pour arriver à leurs fins ou contre lesquelles ils se positionnaient. Chacun des objets de gouvernance identifiés, la créativité numérique et l'entrepreneuriat culturel et créatif, impliquait de considérer l'interrelation entre ses dimensions selon un ensemble distinct. Bien qu'ils étaient évidemment reliés, des objectifs spécifiques sous-tendaient ainsi chacun d'entre eux et orientaient différemment les questions d'entretiens.

La créativité numérique liait dans une nouvelle catégorie des artistes et des OBNL, des entreprises culturelles et des entreprises numériques. Cette catégorie n'était pas seulement discursive, mais

s'avérait une tentative effective d'articulation entre tous ces acteurs puisque, comme nous le verrons plus en détail au chapitre 4, une « commission numérique » menée par *Culture Montréal* travaillait sur la possibilité d'un regroupement montréalais les réunissant. De la sorte, la créativité numérique questionnait plus spécifiquement l'incidence des modes d'organisation des divers acteurs dont la matérialité témoigne de leurs valeurs respectives d'une part, et d'autre part, des distinctions historiques entre création artistique, industries culturelles et industries numériques ancrées dans les institutions étatiques. Les entretiens étaient alors orientés vers les démarches de chacun des groupes d'acteurs impliqués, leurs compréhensions des tensions soulevées par un tel regroupement de même que leurs perceptions du rôle d'instances particulières.

Le second objet de gouvernance des politiques de la créativité, l'entrepreneuriat culturel et créatif, incitait davantage à interroger la relation entre deux types d'acteurs spécifiques, soit les consultant·e·s au cœur de l'initiative des incubateurs-accélérateurs culturels et les acteurs culturels, de même que les programmes de formation (ou technologies de savoir) qui médiatisent leur interaction. Les entretiens visaient alors à comprendre le développement d'un entrepreneuriat spécifiquement culturel, les intérêts qui le sous-tendent, les relations qui le structurent, le type de projets qu'il encourage, mais aussi les limites de son intervention sur les organisations culturelles et créatives.

De façon conséquente, le guide d'entretien a dû être dès le départ décliné en plusieurs versions pour s'adapter non seulement aux enjeux des objets spécifiques, mais aussi aux positions des différents acteurs vis-à-vis ceux-ci (voir Annexe C). Les questions et relances qui les constituaient ont principalement servi les premiers entretiens et se sont ensuite ajustées de manière itérative. Les données recueillies ont été progressivement intégrées aux questions de sorte qu'au fur et à mesure des entretiens, elles étaient moins abstraites et de plus en plus construites en fonction de situations ou d'enjeux spécifiques propres au contexte.

Qui plus est, la temporalité de la recherche par rapport à celle de l'objet favorisait grandement la prise de parole des personnes rencontrées. Comme les projets et les démarches auxquels nous nous intéressions étaient en cours de structuration et qu'ils comportaient encore des

indéterminés, les acteurs avaient souvent beaucoup à exprimer, notamment sur leurs démarches, leurs intérêts et leurs souhaits pour la suite des choses. Ainsi, dans de nombreux cas, un nombre relativement limité de questions et de relances ont été nécessaires. Ce rapport temporel entre la recherche et l'objet a aussi limité, dans une certaine mesure, un biais habituel du recours aux entretiens en faveur d'une rationalisation a posteriori des événements et de la prise de décisions. Comme les stratégies créatives étaient encore en cours de développement au moment des entretiens, les acteurs rencontrés avaient moins tendance dans ce cas-ci à exprimer des analyses rétrospectives.

Finalement, sur une note plus pratique, tous les entretiens ont fait l'objet d'un enregistrement sonore, à l'exception d'un seul à la suite d'un refus, et ont ensuite été transcrits intégralement sous forme de verbatim pour l'analyse.

3.2.3 Contexte et dispositif d'analyse des données

Contrairement aux analyses formelles de l'analyse critique de discours souvent mobilisée par l'économie politique culturelle (Fairclough, 2013 ; Jessop, 2004), la démarche analytique de la présente thèse nécessitait d'analyser les discours en fonction de caractéristiques sociales et matérielles plutôt que strictement linguistiques. Plus près de la quête de Williams, explicitée le plus clairement dans *Keywords : A Vocabulary of Culture and Society* (1976), l'analyse s'intéressait au langage dans la mesure où il est produit et producteur de relations sociales. Il s'agissait de comprendre le champ d'action et de démêler le jeu de significations, parfois conflictuelles, auquel participaient les termes propres aux politiques de la créativité et plus spécifiquement dans ce cas-ci, les catégories de créativité numérique et d'entrepreneuriat culturel et créatif. Comme le posait Williams, une telle analyse du processus social de production du sens était difficilement réalisée à l'intérieur du système abstrait du langage :

Parce que le « sens [*meaning*] est plus que le processus général de « signification », et parce que les « normes » et les « règles » sont plus que les propriétés de tout processus ou système abstrait, d'autres types d'analyse restent nécessaires. L'accent de mes propres analyses est délibérément social et historique. [...] il est nécessaire

d'insister sur le fait que les problèmes de sens les plus actifs sont toujours d'abord intriqués dans des relations effectives [...] [nous traduisons] (Williams, 1988, p. 22).

De façon conséquente, nous avons privilégié une analyse thématique de contenu pour traiter le matériau récolté par le biais des entretiens, ce qui nous permettait d'organiser les données et d'en faire émerger des tendances signifiantes tout en nous laissant l'opportunité de tracer des liens extradiscursifs. L'opération centrale de la thématization consiste à organiser un corpus de textes en fonction de thèmes représentatifs de son contenu et en relation avec l'orientation de la recherche. Selon Paillé et Mucchielli, l'analyse thématique possède deux principales fonctions, celle de repérer l'ensemble des thèmes présents dans le matériau analysé et pertinents aux objectifs de recherche et celle de documenter les relations d'oppositions, de complémentarités ou de divergences entre les thèmes (Paillé et Mucchielli, 2021, p. 270). Cela implique, du moins pour un temps, de traiter le corpus comme un ensemble, c'est-à-dire de déconstruire le fil narratif de chaque entretien individuel, avec ciseaux et colle informatisés, pour en reconstruire l'organisation à l'aune de la « transversalité thématique » (Bardin, 2013, p. 97). Grâce à la distance avec les discours individuels, elle facilite le point de vue synthétique sur le contenu des entretiens semi-dirigés.

Concrètement, le travail de thématization implique de repérer les « noyaux de sens » qui composent et organisent le discours et de leur accoler un « code » servant de description synthétique (Bardin, 2013, p. 137). La technique précise pour constituer les thèmes et guider le codage peut varier d'une recherche à une autre, tout dépendant de ses objectifs. En ce qui nous concerne, cette démarche s'est déroulée en deux temps. Les paramètres issus du cadrage théorique – acteurs, institutions, technologies de savoir et discours – qui avaient également orienté les guides d'entretiens fournissaient une première structure organisationnelle à l'arbre thématique. Ce premier niveau hiérarchique de codes a pu ensuite être précisé et décliné à partir du contenu signifiant émergeant des entretiens. Pour donner un exemple, au code général « Institutions » se sont ajoutés des sous-codes pour indiquer l'échelon politique d'appartenance, l'instance spécifique et finalement les thèmes abordés par les personnes rencontrées (ex : Institutions > Montréal > CAM > Critiques des attributions de financement). Une fois la liste

hiérarchisée de codes constituée, elle a pu être appliquée à l'ensemble du corpus de manière souple, autrement dit, avec une ouverture à la possibilité que d'autres codes (thèmes) s'ajoutent au fil de l'analyse.

Pour la réalisation de cette étape, nous avons utilisé le logiciel de codage en libre-accès *TAMSAlyzer* qui permet de générer des tableaux-synthèses de manière automatique pour chacun des codes, facilitant par la suite l'interprétation.

Tableau 1 Extrait d'un tableau-synthèse généré par code par le logiciel TAMSAlyzer

| FileName | _code | _data |
|----------------------|--|--|
| « Entretien OE.rtf » | Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement | {Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement}Après, je pense que... quand on dit, il y a une grande réflexion et que nous on y pense aussi, comment on pourrait faire les choses, ça c'est moi toute seule, je trouve qu'on a fait beaucoup de financement par projet. Au provincial, on finance par projet, on a rarement financé une entreprise pour financer une entreprise. Donc, souvent, c'est ça, on ne finance pas le développement ou la croissance entrepreneuriale, c'est pour ça que la SODEC est avec nous. Ça, ça fait partie des changements parce qu'on finance le contenu, tout le temps. On ne finance pas l'entreprise alors il y a des lacunes chez nos producteurs. Il y a des lacunes chez nos réalisateurs. {/Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement} |
| « Entretien OE.rtf » | Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement | {Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement}On finance le contenu, on ne finance pas l'entreprise. On finance par projet. On a des cycles. Les entreprises connaissent des cycles comme ça qui vont par la tournée quand est au CALQ, par le projet quand tu es à la SODEC. Et ils ne travaillent pas sur leur entreprise. C'est quand même des entreprises qui sont extrêmement précaires. On l'a vu avec la crise et ça, ça a exacerbé avec la crise. On a des entreprises qui vont être deux personnes et là, quand ils font un film, ils sont 150 personnes. Et ils n'ont jamais réfléchi à leur modèle d'affaire, à comment... t'sais ça fonctionne depuis la nuit des temps de la même manière. Je pense que la crise a exacerbé ça. Nous, on essaie de réfléchir. Comme je te dis, je pense qu'en ce moment, il y a une réflexion générale à savoir, est-ce qu'il y aurait d'autres manières de faire plus judicieuses? Qu'est-ce qui est fait ailleurs dans le monde par rapport à l'entrepreneuriat culturel parce que t'sais on parle d'entrepreneuriat culturel justement, c'est quoi la différence entre financer du contenu versus financer l'entreprise. Tout ça, je pense, ces réflexions-là, c'est nouveau et on est vraiment à l'aube de nouvelles réflexions, de changements, par rapport aux types de soutien qu'on va accorder. {/Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement} |
| « Entretien OE.rtf » | Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement | {Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement}Nous, on a différentes manières de percevoir ça, manières de faire différent. Penser hors de la boîte, vraiment beaucoup, avec eux, à réfléchir à leurs actions, à penser différemment, aller chercher... c'est ça, pas penser non plus juste en termes de subventions. Il y a beaucoup d'obn culturelles qui pensent juste en termes de subventions mais, est-ce qu'il n'y aurait pas moyen de revoir votre modèle d'affaire pour que ça soit half and half. Je pense qu'ils voient ça vraiment d'un bon œil aussi. Ça les rend moins tributaires juste des subventions ou du financement qui est juste par projet, justement parce qu'on leur offre des nouvelles avenues. {/Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement} |
| « Entretien OE.rtf » | Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement | {Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement}Ensuite, je pense que ce qui manque, c'est ça, une fois que ça, ça va être mis en place, tout ce qui est la réflexion qu'on est en train de faire sur le financement, le type de financement pour les entreprises créatives, est-ce qu'il ne serait pas tant qu'on réfléchisse le financement différemment, pas par contenu mais justement par entreprise. On est train de réfléchir à ça. Ça, c'est au niveau de l'entrepreneuriat créatif. Je pense qu'il y a un grand manque dans tout ce qui est la relève entrepreneuriale. {/Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement} |
| « Entretien OI.rtf » | Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement | {Discours>Problèmes} {Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement}Aussi, c'est que les artistes se rendaient compte qu'avec le sous-financement chronique pour en tout cas, les enjeux de financement beaucoup à projet, donc pas des financements pérennes, durables, reconduits d'une année sur l'autre. Même pour des artistes qui avaient pour des moyens financiers par exemple d'avoir un temps plein à l'année, un gestionnaire culturel à l'année, le milieu s'est tellement hyperspécialisé... parce que t'sais la profession de gestionnaire des arts, c'est assez récent quand même. C'est les années 1980-1990, ça s'est professionnalisé. Ça s'est hyperspécialisé par la suite. Même avec le budget pour engager une personne temps plein à l'année, c'est très difficile de trouver quelqu'un qui va autant faire de la direction générale que ta comptabilité que tes communications que ta mise en marché pour aller faire des tournées au Japon. {/Discours>problèmes>entrepreneuriat>Épuisementdesmodesdefinancement} |

Ce logiciel présente également l'avantage de pouvoir choisir les données contextuelles (métadonnée) attribuées à chaque unité de sens codée. Dans le cadre de cette recherche, il était

essentiel de ne pas perdre de vue certaines informations lors du processus de découpage et d'agrégation thématique, notamment le type de locuteur-ice, puisqu'il nous fallait situer les divers points de vue spécifiques et éventuellement, les relations de pouvoir entre eux.

Finalement, en accord avec une démarche inspirée par celle de Raymond Williams, l'analyse des thématiques des entretiens semi-dirigés a bénéficié d'appuis sur des recherches documentaires et de la littérature complémentaire. Cela s'est avéré nécessaire pour contextualiser ou pour approfondir certaines dynamiques mises en lumière par les entretiens. Par exemple, comme nous le verrons dans les chapitres subséquents, pour contextualiser le jeu de pouvoir entre les acteurs du jeu vidéo et des autres secteurs de la créativité numérique, il nous a fallu effectuer une recherche sur l'histoire québécoise du soutien au multimédia. Cette recherche a impliqué à la fois des sources primaires (Discours officiels sur le budget, verbatim de l'Assemblée nationale) et des sources secondaires (analyses produites par la littérature scientifique). De façon similaire, le point de vue des artistes en arts médiatiques devait être placé en relation aux luttes historiques qui ont marqué leur organisation au Québec et au Canada et qui ont donné lieu à la formation spécifique des centres d'artistes autogérés. À titre de dernier exemple, soulignons que notre compréhension de technologies de savoir mobilisées dans les formations des incubateurs-accélérateurs culturels s'est appuyée sur la littérature managériale. La grande majorité des documents et des articles cités dans ce cadre étaient disponibles publiquement. Cela dit, nous avons également eu accès à des documents de travail et des procès-verbaux non publiés qui nous ont été fournis par des personnes rencontrées dans le cadre des entretiens. Dans de tels cas, nous avons simplement indiqué une mention à cet effet.

3.3 Conclusion

Les choix et les pratiques méthodologiques présentés dans ce chapitre mettent en lumière la démarche par laquelle nous avons procédé pour faire le pont entre l'orientation théorique de la recherche et la réalisation de l'enquête empirique. Le récit de cette démarche témoigne de l'importance du cadrage théorique qui a guidé notre regard sur des points d'analyse spécifiques et orienté la collecte de données. Il met toutefois aussi en évidence la démarche itérative qui l'a caractérisée, à savoir un aller-retour constant entre les dimensions théoriques et le terrain de la

recherche. De la sorte, les concepts ont été mobilisés au service de la compréhension des dynamiques effectives de formation contextuelle des politiques de la créativité, de leurs enjeux et de leurs limites.

Cette particularité de la démarche a nécessité de s'éloigner d'une approche méthodologique convenue dont les étapes seraient fixées à l'avance. Nous avons plutôt emprunté différentes techniques de recherche qualitative, comme les entretiens semi-dirigés et l'analyse thématique, en les adaptant à la question de recherche et aux objectifs spécifiques de la thèse, notamment de comprendre les liens entre les aspects discursifs de l'imaginaire de la créativité et ses dimensions matérielles. Les résultats concrets de cette démarche sont exposés et analysés dans les prochains chapitres qui portent respectivement sur les deux objets identifiés, à savoir la créativité numérique et l'entrepreneuriat culturel.

CHAPITRE 4

LA CRÉATIVITÉ NUMÉRIQUE : TENSIONS AUTOUR DES ARTISTES COMME « CŒUR CRÉATIF »

Le présent chapitre s'attarde à comprendre d'une part, comment le nouvel objet de la créativité numérique est structurellement produit et défini dans le contexte montréalais et québécois, c'est-à-dire en relation avec les stratégies culturelles précédentes matérialisées dans des institutions et des manières de faire. La question de la reconfiguration des frontières entre art, industrie culturelle et industrie numérique entre ici particulièrement en jeu. Ces frontières ne sont pas strictement discursives. Elles prennent forme et sont reproduites par l'entremise des institutions culturelles qui ont sédimenté certaines définitions préalables de la culture et qui sont fondées au Québec, rappelons-le, sur une distinction entre le soutien aux arts et le soutien aux industries culturelles. D'autre part, le chapitre met en lumière les manières dont ces discours et ces politiques se matérialisent à travers leurs interactions avec les pratiques et les formes organisationnelles adoptées par les acteurs culturels qu'ils affectent à leur tour. D'emblée, les quatre secteurs d'activités de la *créativité numérique* impliqués de près ne font pas partie des mêmes milieux organisés, n'ont pas les mêmes valeurs et visions de la culture, n'ont pas accès aux mêmes types de soutien public et comme nous le verrons, n'ont pas les mêmes habiletés et ressources pour déployer des stratégies de renversement des rapports de forces en présence. La formation de la créativité numérique devient ainsi propice aux tensions et aux conflits.

4.1 Saisir l'articulation politique et sociale des arts aux industries créatives

L'introduction des thématiques de la créativité dans le contexte québécois et montréalais suit, à *première vue*, un parcours typique qui émerge des institutions municipales économiques (voir chapitre 1). À l'instar d'autres villes, c'est la Chambre de Commerce du Montréal Métropolitain (CCMM) qui, en 2013, intègre la catégorie d'industries créatives dans le discours public alors qu'elle organise un forum stratégique sur les possibilités de croissance de ces dernières, en collaboration avec la Ville de Montréal et le ministère des Finances et de l'Économie du Québec

de l'époque²³. Depuis le début des années 2000, la CCMM est activement engagée dans le développement culturel de Montréal. En plus du rôle de partenaire que l'organisation assume au sein du comité de pilotage du plan d'action de la politique culturelle montréalaise, elle travaille sur divers projets en collaboration avec *Culture Montréal*, conseil régional de la culture, et le Conseil des arts de Montréal. Par l'entremise de comités, de conférences et de remises de prix, la CCMM a l'ambition de rapprocher le milieu des affaires et le milieu culturel. C'est avec cette même volonté qu'elle fait paraître des publications sur les impacts économiques de la culture, principalement à l'intention des gens d'affaires, des gouvernements et de l'administration municipale²⁴. La publication dont il est question ici et qui fait suite au forum - *Les industries créatives : catalyseurs de richesse et de rayonnement pour la métropole* (2013) – propose d'amener ce secteur au cœur du développement économique et des politiques urbaines de Montréal. Elle soumet pour cela un cadrage des activités qui le composent et des mesures de ses retombées économiques, contribuant ainsi à les « faire exister » dans ce contexte urbain spécifique.

De manière prévisible aussi, la définition des industries créatives qui est retenue dans l'étude de la CCMM est délibérément inspirée de celle développée par le Royaume-Uni. La CCMM précise qu'« [e]lles résultent d'une forte interaction entre les arts et les nouvelles technologies, et [qu'elles] impliquent la production de contenu original ainsi que sa valorisation » (CCMM, 2013, p. 1). Pour circonscrire les sous-secteurs des industries créatives, la CCMM détermine qu'ils doivent reposer de manière substantielle sur des processus créatifs et donner lieu à une valeur économique. Le contenu créatif ou la propriété intellectuelle doit avoir un véritable potentiel de commercialisation et d'exploitation (CCMM, 2013, p. 7). Suivant encore ce qui est devenu la

²³ Bien que les notions d'économie et d'industries créatives apparaissent dans quelques travaux scientifiques de chercheur-e-s montréalais-e-s au cours des années 2000 (Norma Rantisi, Patrick Cohendet, Myrtille Roy Valex, Christian Poirier, Diane-Gabrielle Tremblay, entre autres), la catégorie d'industries créatives n'est pas formulée comme telle ni comme secteur industriel, ni comme catégorie d'intervention publique.

²⁴ *Le financement privé de la culture* (2005); *La culture à Montréal : Impacts économiques et financement privé* (2009); *L'art de s'investir en culture : Guide à l'intention des gens d'affaires* (2011); *La culture, faites-en votre affaire : Portraits inspirants pour passer à l'action* (2013).

norme, il est posé que l'écosystème des industries créatives dans son ensemble ne se limite toutefois pas à ces activités spécifiques, mais englobe aussi les arts. Les disciplines artistiques, soutenues par des programmes institutionnels destinés aux artistes professionnel·le·s et aux organismes culturels à but non lucratif (OBNL) en formerait le « cœur créatif » :

[...] ces secteurs sont clés pour la vitalité artistique puisqu'ils sont sources d'innovation, d'expérimentation et de rayonnement. Ils constituent une part importante de la créativité « *underground* », soit la créativité développée à l'extérieur des organisations formelles et des institutions. (CCMM, 2013, p. 16)

Cette créativité « *underground* » agirait à titre de force créative motrice auprès des organismes et des entreprises plus structurés des secteurs de la publicité et du multimédia telles que *Sid Lee* et *Ubisoft*²⁵.

Le portrait actuel des industries créatives tel que constitué et présenté par la CCMM est très fragmenté et caractérisé par une importante proportion de travailleur·e·s autonomes et de très petites entreprises qui cohabitent avec quelques grandes multinationales dont la plupart sont de propriétés étrangères (CCMM, 2013, p. 3). Le rapport se termine avec des recommandations destinées aux acteurs publics et privés qui sont invités à intervenir pour le développement et la valorisation des industries créatives montréalaises. La même année, la Ville de Montréal constitue un nouveau programme, le *Fonds de soutien aux vitrines et marchés culturels et créatifs* (2013), dans le but de promouvoir la diffusion des produits créatifs et de développer des occasions d'affaires à l'étranger. L'année suivante, le Québec adopte le *Plan culturel numérique* (2014) dont l'objectif est d'aider les milieux culturels à faire une transition vers le numérique. Puis, les industries créatives intègrent définitivement l'intervention publique par le biais du renouvellement des politiques culturelles montréalaise (2017) et québécoise (2018), sous

²⁵ Sur ce point, la CCMM se réfère à l'article suivant : Cohendet P. et al. (2009). « Les villes créatives : Une comparaison Barcelone – Montréal », *Management international*, 13, p.x-vii.

l'appellation toutefois modifiée d'industries culturelles et créatives (ICC). L'un des principaux objectifs de la politique montréalaise est alors de positionner la métropole comme chef de file en *créativité numérique*.

Cette bannière de la créativité numérique, telle que définie par la stratégie montréalaise, ambitionne de rassembler les jeux vidéo, les effets spéciaux et la réalité virtuelle, les arts médiatiques ainsi qu'une nouvelle catégorie d'activités appelée « expériences numériques ». Ainsi, c'est dans ce regroupement potentiel que se jouent deux postulats interreliés des politiques de la créativité tels qu'ils ont été relevés par les analyses précédentes (Bouquillon et Combès, 2007 ; Garnham, 2005 ; Roy-Valex, 2010 ; Tremblay, 2008) et discutés dans le chapitre 1, à savoir le brouillage des frontières entre création artistique, production culturelle et créativité entrepreneuriale et la productivité de l'articulation des artistes aux industries culturelles et numériques. À suivre la formation de l'imaginaire de la créativité à partir des documents produits par les instances économiques et politiques locales, on pourrait avoir l'impression qu'il s'impose de manière définitive au contexte local en s'adaptant simplement aux pratiques culturelles et secteurs en place. Ce type d'analyse conclurait sans doute à une articulation des pratiques artistiques aux modes d'accumulation de l'économie mondiale du savoir. L'économie politique culturelle telle qu'elle a été développée pour cette thèse complexifie cette lecture en analysant, dans le présent chapitre, le rôle des institutions et des acteurs culturels dans la formation de l'imaginaire de la créativité à Montréal.

Selon van Heur (2010), l'une des forces du développement théorique de Jessop et Sum est de poser que les imaginaires économiques ne résultent pas simplement de décisions discursives imposées par l'État. La sélectivité stratégique, autrement dit l'inclusion et l'exclusion d'éléments particuliers pour en arriver à la formation d'un discours hégémonique, implique davantage que des choix de langage et d'autres acteurs que ceux étatiques. En effet, pour Jessop et Sum, il y a en fait quatre grandes formes de sélectivité qui agissent à travers les relations sociales et qui peuvent être considérées dans le cadre d'analyse dans des conjonctures spécifiques : les sélectivités discursives, les sélectivités inscrites dans les structures sociales, les sélectivités issues de l'agentivité (des agents sociaux individuels ou collectifs) et les biais des technologies

particulières de discipline et de normalisation (Jessop et Sum, 2010, p. 450). D'après van Heur, cette force conceptuelle n'est pas suffisamment mise en application dans le cadre de leurs recherches empiriques qui ont eu tendance à privilégier l'analyse de discours et l'analyse des technologies de normalisation et de circulation des discours à partir de documents politiques (van Heur, 2010a, 2010c). Pour éviter les critiques stériles sur les failles des recherches des uns et des autres, disons plutôt que l'opérationnalisation des deux autres types de sélectivité – à travers les structures et l'agentivité – apparaît grandement bénéfique à la compréhension contextuelle de l'imaginaire spécifique de la créativité. Contrairement aux imaginaires économiques étudiés par Jessop et Sum, celui de la créativité implique non seulement le culturel sur le plan ontologique et méthodologique (Jessop et Sum, 2010, p. 445), mais aussi sur le plan des objets étudiés : les politiques, les acteurs et les activités catégorisées culturelles. Si la perspective de Jessop et Sum peut s'appliquer à de multiples objets, les choses culturelles sont aussi particulièrement ouvertes aux luttes de définition et de priorisation en raison de l'intensité des investissements symboliques qui y sont impliqués. Comme le pose Vincent Dubois, sociologue de la culture : « Les définitions étatiques de la culture sont controversées, parfois remises en cause par ceux-là mêmes qui sont a priori les premiers « bénéficiaires » de l'action culturelle publique : les agents du champ culturel » (Dubois, 2001, p. 12). Il est donc nécessaire de comprendre comment cet imaginaire et les politiques qui en découlent sont façonnés en relation avec les institutions propres au contexte politique spécifique en matière d'intervention culturelle de même qu'avec ses acteurs culturels.

Suivant l'apport théorique et méthodologique de Williams, l'analyse de ces deux formes de sélectivités – structurelles et agentielles – et de leur interaction a été produite et est présentée afin de mettre en lumière le processus de formation de l'imaginaire de la créativité : l'appropriation, l'organisation, les alliances et les oppositions. L'objectif est de préserver la complexité du champ de tensions créé par la formation de l'imaginaire de la créativité, de saisir les intentions des acteurs (collectifs) impliqués de même que les explications qui légitiment leurs actions et finalement, de reconnaître que les orientations des politiques ne sont pas créées *ex nihilo*. Puisque c'est dans l'articulation et la mise en tension des structures et des acteurs sociaux que la formation de l'imaginaire se produit, le chapitre repose sur la mise en dialogue des différentes voix restituées des entretiens semi-dirigés plutôt que sur leurs présentations

distinctes. L'analyse recourt aussi ponctuellement à des documents et à la littérature pour contextualiser certaines réalités structurelles et formes organisationnelles, et ainsi, être en mesure de saisir leur rôle ou leur transformation. Comme l'enquête a révélé l'implication d'une multiplicité d'acteurs et d'instances, le tableau suivant a été créé pour faciliter leur appréhension.

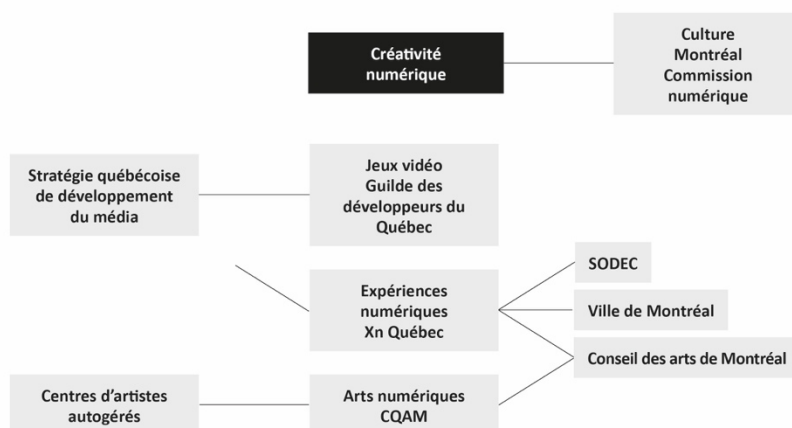
Tableau 2 Les instances et acteurs impliqués dans la formation sélective de la créativité numérique

| Sélectivités structurelles | Sélectivités agentielles |
|---|---|
| <p>Définition</p> <p>Renvoie aux contraintes posées par les ordres institutionnels, les formes organisationnelles et les contextes spécifiques d'interaction qui matérialisent et reproduisent certaines formes de relations sociales et des stratégies préalables. Ces contraintes structurelles agissent de manière inégale sur les acteurs sociaux de sorte qu'elles favorisent certains intérêts par rapport à d'autres (Sum, 2015, p. 215).</p> | <p>Définition</p> <p>Renvoie aux capacités d'agents ou de groupes d'agents sociaux dans des conjonctures particulières à intervenir – ce que Sum appelle « faire une différence » – grâce à des capacités à exploiter l'une ou l'autre des trois autres formes de sélectivité (Sum, 2015, p. 215).</p> |
| <p>Opérationnalisation</p> <p>Instances culturelles et stratégies culturelles préalables</p> | <p>Opérationnalisation</p> <p>Acteurs culturels (industriels et artistiques)</p> |
| <p>Principales instances et stratégies</p> <p>Stratégie québécoise de développement du multimédia (jeu vidéo)</p> <p>Ville de Montréal :</p> <p>Service du développement économique</p> <p>Service du développement culturel</p> | <p>Principaux acteurs</p> <p>Producteur·ice-s et studios d'expériences numériques – regroupement Xn Québec (préalablement RPM et APMQ)</p> <p>Les artistes en arts numériques – Conseil québécois des arts médiatiques (dont la forme cela dit, nous allons le voir, se transformera à l'aune du processus de formation de la créativité numérique) et les centres d'artistes autogérées</p> |

| | |
|--|--|
| Culture Montréal (Conseil régional de la culture) et la commission numérique | |
| Conseil des arts de Montréal | |
| SODEC | |

Avant de présenter l’analyse du processus de formation de la créativité numérique, la première section du chapitre revient justement sur une stratégie déployée à la fin des années 1990 à partir d’une analyse documentaire. Ce retour permettra de présenter la place particulière du soutien au jeu vidéo dans le traitement public de la culture au Québec, mais aussi de restituer par le fait même ce qui s’est joué durant les premières années d’instauration de ces mesures d’aide par rapport aux relations entre culture et croissance économique. Il s’agit d’un développement historique significatif, agissant désormais comme contrainte structurelle qui a instauré un rapport de force hautement inégal dans les affaires culturelles montréalaises en introduisant et en privilégiant un certain groupe d’acteurs. Cela permettra de comprendre l’une des stratégies préalables sur laquelle se construit une part du champ de tensions autour des politiques de la créativité, et en particulier de ce qui est appelé la créativité numérique.

Figure 2 Articulation des instances et des acteurs de la créativité numérique



4.2 Le développement du multimédia : de contenu culturel à production industrielle

Le développement du soutien au multimédia est communément associé à Bernard Landry, d'abord ministre des Finances (1996-2001) et ensuite, premier ministre du Québec (2001-2003) pour le parti québécois. Dans le contexte du taux de chômage élevé des années 1990 décrit précédemment (voir chapitre 1), en particulier à Montréal et en particulier chez les jeunes, Landry dit vouloir mener une « modification profonde » de l'approche gouvernementale pour redonner à l'État québécois une pleine capacité à stimuler l'économie (Québec, 1996). S'il reprend le discours général qui s'est mis en place dans les années 1980 sur l'incapacité de l'État à « tout faire lui-même » et la nécessité de coordonner les partenaires privés pour « provoquer les synergies créatrices » (Québec, 1996, p. 25), Landry insiste tout de même sur l'importance d'actions publiques dans le développement économique et dans la culture. Disant qu'il souhaite un État ni dirigiste, ni démissionnaire, il souligne à la fois poser des gestes vigoureux pour réduire les dépenses publiques et élaborer des mesures ciblées pour réduire le taux de chômage. Outre l'aide à l'insertion des jeunes sur le marché du travail, aux PME créatrices d'emplois et aux entreprises exportatrices, les moyens d'interventions pour l'accroissement des emplois incluent également la prospection des investissements étrangers. Pour attirer les entreprises transnationales au Québec et à Montréal – « la région la plus importante pour le développement économique du Québec » (Québec, 1996, p. 36) – Landry annonce la création d'une équipe qui, sous la responsabilité du ministère de l'Industrie et du Commerce, sera chargée de prospecter ces investissements et pourra prendre des engagements au nom du gouvernement. Du côté de la culture, relevant son importance dans l'idéal québécois, Landry en fait un secteur privilégié et l'épargne ainsi des resserrements d'avantages fiscaux des entreprises :

[...] il y a un domaine où nous ne réduisons pas les avantages fiscaux, au contraire. C'est celui de la culture [...] Si nous assainissons les finances publiques, c'est pour que notre société soit plus forte et dispose de moyens plus puissants pour l'avenir. Nous n'aurions rien gagné si nous le faisons en affaiblissant notre culture, en affaiblissant l'âme même de notre collectivité. (Québec, 1996, p. 15)

Pour mettre en action cet engagement, il étend le champ d'application du crédit d'impôt remboursable pour les productions cinématographiques québécoises aux créations et aux

productions à contenu multimédia (CTMM). L'aide fiscale qu'apportera ce crédit d'impôt vise une partie des dépenses salariales engagées dans la production d'un titre multimédia. De plus, le nouveau crédit comporte plusieurs primes, notamment pour l'utilisation du français, pour l'exploitation commerciale ainsi que pour la performance basée sur les recettes d'exploitation. L'aide fiscale globale peut totaliser jusqu'à 30% des frais de production (Québec, 1996, p. 52). Comme elle prolonge l'aide aux productions cinématographiques déjà existante, son administration est logiquement confiée à la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) qui relève du ministère de la Culture et des Communications. Pour ce qui est des critères d'admission, les corporations doivent être sous contrôle québécois et utiliser des ressources québécoises – 75% des frais de production versés à des particuliers résidents au Québec (Québec, 1996, p. 53).

Les critères du CTMM ne restent toutefois pas longtemps tels que mis en place initialement. Des démarches parallèles menées dans les années qui suivent viennent considérablement changer les conditions d'admissibilité et le type d'aides accordées. Les modifications concrétisées au compte-goutte, année après année, découlent d'une part, des négociations pour l'ouverture à Montréal d'une filière de production de l'entreprise française de jeux vidéo *Ubisoft* et d'autre part, des multiples projets de concentration d'entreprises au sein de bâtiments spécifiques et de diverses « cités ». Le premier travail de démarchage auprès des dirigeants de *Ubisoft* se fait apparemment sans l'accord préalable du gouvernement du Québec par un lobbyiste indépendant ayant élaboré lui-même des conditions d'accueil sous le nom de Plan Mercure²⁶. La particularité du plan proposé se trouve dans la subvention directe aux emplois qui a pour but de réduire le coût de la main-d'œuvre, de même que dans les entreprises visées qui n'ont pas besoin d'être sous contrôle québécois. Le Plan Mercure s'adresse à toutes entreprises désireuses de s'installer au Québec. Pris dans un malentendu, le gouvernement du Québec et *Ubisoft* amorcent des négociations dont les détails ne sont pas divulgués. L'entente se clôt au printemps 1997. *Ubisoft* reçoit, entre autres

²⁶ Bien qu'il n'existe aucun document explicatif portant spécifiquement sur cette stratégie, on peut en retracer les principales idées grâce à quelques recherches (Fontan *et al.*, 2005; Tremblay et Rousseau, 2005; Meloche et Hammouda, 2017), à la presse de l'époque, au Journal des débats de l'Assemblée nationale (Québec, 2002) et surtout, au livre écrit par le lobbyiste lui-même, *Plein futur : La prospérité du Québec à la vitesse du capitalisme électronique* (Vaugeois, 2000).

aides, jusqu'à 50% des coûts de main-d'œuvre grâce à des crédits d'impôt remboursables²⁷ ce qui doit permettre de créer 550 emplois à l'époque.

Dès l'annonce de la venue d'Ubisoft à Montréal, les modalités d'implantation de l'entreprise font réagir les membres de l'industrie locale du multimédia qui n'ont pas été consultés. L'industrie québécoise du multimédia est alors encore naissante. Elle totalise autour de 2500 emplois au Québec et la plupart des entreprises qui la constituent ont moins de dix employés. Ses représentant·e·s trouvent injuste le traitement qu'a reçu l'entreprise transnationale : « Offrir un paradis fiscal principalement aux entreprises étrangères ne nous apparaît pas équitable et risque de déstabiliser une industrie prometteuse, mais encore fragile » (Bérubé, 1997). On craint en effet que les subventions salariales offertes à Ubisoft créent des problèmes de main-d'œuvre dans les entreprises locales. Affirmant qu'avec ces mêmes bénéficiaires, l'industrie québécoise serait capable de créer le même nombre d'emplois, les intervenant·e·s demandent une aide équivalente. La mobilisation du milieu local est telle qu'elle donne naissance en 1997 à l'Association des Producteurs Multimédias du Québec (APMQ) qui vise à formaliser des demandes claires et à défendre les intérêts des acteurs locaux auprès du gouvernement du Québec (Tremblay et Rousseau, 2005, p.16).

Cette mobilisation provoque par ailleurs des débats à l'Assemblée nationale. Au-delà des questions industrielles de concurrence et de main d'œuvre, c'est l'identité culturelle du multimédia québécois que brandissent les autres députés pour confronter le Parti Québécois et en particulier, la ministre de la Culture et des Communications :

²⁷ L'aide consentie à ce moment à Ubisoft n'apparaît sur aucun document officiel du gouvernement du Québec. Les dirigeants d'Ubisoft disent avoir reçu de 1997 à 2003 une aide correspondante à 50% des salaires pour la plupart de leurs employés. Dans la presse de l'époque, il est plutôt question de 25 000\$ (14 000\$ de la part du provincial et 11 000\$ du fédéral (Dutrisac, 1998) tandis qu'à l'Assemblée nationale, les députés de l'opposition mentionnent un crédit d'impôt remboursable totalisant une dépense de 22 000 000\$ pour l'entreprise à elle seule (*Étude des crédits du ministère de la Culture et des communications*, 1997).

Qu'est-ce que prévoit faire la ministre pour que la venue d'Ubisoft à Montréal, qui, je le répète, est une bonne affaire en soi, ne se fasse pas au détriment, au désavantage de l'industrie québécoise existante? [...] si vous présumez qu'il y a une industrie québécoise qui existe déjà et qui a tout autant le droit d'être aidée qu'Ubisoft, qu'est-ce que vous en faites? Et la question, c'est vraiment ça, c'est-à-dire: Vous, Mme la ministre, puisque vous êtes la responsable de la gestion des actions de l'État en matière de culture et que le multimédia – vous l'avez dit tantôt au sujet des inforoutes – c'est l'avenir de la culture, c'est la culture de l'avenir, qu'est-ce que vous avez l'intention de faire pour prévenir que la venue d'Ubisoft à Montréal entraîne une érosion de l'identité d'une industrie québécoise en émergence et en voie de s'autoconstruire? (*Étude des crédits du ministère de la Culture et des Communications, 1997*)

En réponse à ces revendications et critiques, le gouvernement assure que l'accès à ces bénéfices n'est pas le privilège d'Ubisoft mais est disponible à toutes les entreprises de multimédia au Québec par le biais du CTMM élaboré l'année précédente. Cela dit, pour que cela soit effectif, le CTMM doit être revu. Le crédit d'impôt remboursable pour les dépenses de main d'œuvre est considérablement augmenté pour correspondre à l'aide promise à Ubisoft. Surtout, l'accent est désormais exclusivement placé sur la réalisation de titres multimédias *au* Québec. Il n'est donc plus nécessaire que le contrôle de l'entreprise soit québécois. Le critère d'utilisation de ressources québécoises (75%) et les restrictions relatives à la possession du droit d'auteur sont également éliminés. En plus d'une redéfinition des secteurs culturels, la stratégie amorce ainsi un mouvement d'internationalisation qui participe à redéfinir la notion de culture et ce qui peut en faire partie.

Au courant des mêmes années, le gouvernement provincial compose une série de programmes de subventions visant à concentrer les entreprises du multimédia et des technologies de l'information dans des périmètres délimités : Centres de développement des technologies (1997), Cité du multimédia (1998) et Carrefours de la nouvelle économie (1999). À l'échelle d'édifices ou de districts choisis et délimités par le ministère des Finances, on encourage le regroupement de ce type d'entreprises par l'entremise de subventions conditionnelles à la création de nouveaux emplois et au lieu d'exploitation, c'est-à-dire que la totalité des activités doit être exercée à l'intérieur du lieu désigné, par exemple la Cité du multimédia. Suivant un processus similaire aux modifications faites au CTMM, le gouvernement du Québec adapte pour se faire une législation

fiscale existante. Les congés fiscaux qui sont appliqués sont déjà en vigueur pour les nouvelles petites et moyennes entreprises. Or, les conditions d'admission sont assouplies. Pour les sociétés qui exploitent leur entreprise dans un de ces endroits, le gouvernement fait abstraction des plafonds d'aide, de l'obligation d'être une société sous contrôle québécois et de l'exigence d'être une PME. Au congé fiscal, s'ajoute aussi deux crédits d'impôt remboursable, un à l'égard des salaires versés et l'autre, pour l'acquisition de matériel spécialisé. La Cité du multimédia à Montréal est sans doute celle de plus grande envergure compte tenu de sa superficie et de son objectif de création de 10 000 emplois. Il s'agit par ailleurs d'un périmètre en friche dont 80% des terrains et des bâtiments appartiennent alors à la Ville de Montréal. Pour la Ville, mettre à disposition de ce programme tous les bâtiments qu'elle possède permet de « transformer la charge que représentait la possession de ces terrains en friche en une source de revenus, tout en empêchant la spéculation foncière qui aurait été inévitable s'il s'était agi de terrains privés » (Fontan *et al.*, 2005, p. 125).

Comme ces programmes de création d'emplois et de revitalisation territoriale montréalaise ne sont pas exclusifs aux entreprises en multimédia, leur promotion et leur administration sont confiées à un Bureau nouvellement créé (BCDTI). Rapidement cela dit, il apparaît complexe à la fois pour l'administration gouvernementale et pour les entreprises de gérer des programmes similaires via deux entités distinctes. Jusque-là, la SODEC a la charge du crédit d'impôt remboursable pour la production de titres multimédias (CTMM) alors que le BCDTI administre les demandes pour les programmes territorialisés. Pour faciliter l'accessibilité aux différentes mesures, le Bureau devient le « guichet unique » pour l'ensemble des mesures fiscales appuyant l'économie du savoir, incluant le multimédia.

C'est donc un passage significatif qui s'est opéré durant ces quelques années d'élaboration de programmes de soutien au multimédia : ce qui était au départ un soutien financier public à la production de contenus multimédias québécois s'est transformé peu à peu en une politique industrielle sectorielle territorialisée. À la suite des négociations avec l'industrie locale du multimédia concernant la venue de la firme française *Ubisoft*, le gouvernement du Québec a consenti à généraliser les mesures d'aide. Or, cette action s'est faite par la modification du CTMM

qui a rendu éligibles les firmes transnationales et qui a de ce fait, mis l'accent sur l'objectif de création et de maintien d'emplois au détriment de celui de production de contenu culturel québécois. Puis, le gouvernement a mis fin à l'implication de la SODEC dans ce programme pour confier sa gestion à une entité²⁸ dont la mission principale est de veiller à ce que le gouvernement remplisse des objectifs relatifs à l'économie du savoir. Parallèlement à ces étapes charnières s'opère par ailleurs un élargissement progressif des secteurs d'admissibilité aux multiples programmes d'aide fiscale. S'ils visent au départ le secteur du multimédia, ils s'ouvrent ensuite aux projets novateurs et s'adresse finalement à toute entreprise de la « nouvelle économie ». Au bout de cette série d'interventions qui ont substitué un programme de subventions destinées à la production culturelle par une politique industrielle sectorielle visant à attirer les investissements étrangers, le ministère de la Culture et des Communications a conséquemment perdu les instruments pour intervenir dans l'industrie du multimédia. À l'époque, cette perte de pouvoir du ministère est d'ailleurs discutée à l'Assemblée nationale alors qu'une députée de l'opposition souligne la prédominance de l'angle de la croissance économique et ses conséquences sur la protection de la dimension culturelle de cette industrie :

Il est frappant que, par exemple, une industrie importante comme le multimédia, où il y a justement présence de contenu, de créativité québécoise, semble échapper de plus en plus à l'analyse et à l'action du côté du ministère de la Culture et des Communications [...] lorsqu'on regarde les annonces faites dans le dernier budget de la part du ministre des Finances, lorsqu'on parle de multimédia, on ne parle plus jamais du ministère de la Culture et des Communications. Donc, où est la place du ministère dans l'avenir de ces enjeux ? Et comment expliquez-vous qu'il n'y a pas de développement des crédits au sein du ministère de la Culture et des Communications, entre autres, par rapport à ces secteurs pourtant névralgiques non seulement en termes d'avenir de développement économique, d'essor, de prospérité économique, mais, bien sûr, en termes de développement de la culture québécoise, des contenus québécois ? (*Étude des crédits du ministère de la Culture et des Communications*, 2000)

Ce qui s'est joué avant tout durant ces quelques années (1997-2001), c'est la nature de l'intervention et de la régulation gouvernementale québécoise relativement à une nouvelle industrie culturelle liée aux technologies numériques. En étant mobilisé au cœur d'une stratégie

²⁸ Le Bureau de la nouvelle économie. Aujourd'hui, en 2022, la mesure est gérée par Investissement Québec.

gouvernementale à grand déploiement de revitalisation territoriale, le secteur du multimédia s'est changé en moteur de reconversion pour l'économie montréalaise. De la sorte, l'intervention pour la dimension culturelle de l'industrie c'est-à-dire pour la production de contenus culturels québécois a été complètement délaissée. En cela, elle constitue une intervention typique des politiques de la créativité telles qu'elles ont été analysées plus tard (Garnham, 2005 ; Moeglin et Tremblay, 2012), c'est-à-dire qu'elle met une industrie culturelle au croisement du numérique au service du développement économique et territorial en construisant un environnement fiscal avantageux, et ce, sans égard à l'exception culturelle qui prévaut généralement au Canada et au Québec.

Selon les données du gouvernement du Québec sur les dépenses fiscales (Québec, 2019), l'aide versée au multimédia via le CTMM a atteint 215,4 millions de dollars en 2018. Il s'agit du plus important programme de crédit d'impôt alloué à un secteur industriel spécifique par le gouvernement du Québec, à la fois en termes de durée et de montants accordés. Les bénéfices de cette mesure sont aujourd'hui vivement contestés. Parmi les conclusions que tirent une étude de l'analyse des retombées économiques du CTMM : un faible potentiel de retombées locales, une faible contribution aux recettes fiscales versées au gouvernement du Québec, une concentration des bénéfices chez les multinationales de propriétés étrangères au détriment des petites entreprises de propriétés québécoises et finalement, le déplacement de la main-d'œuvre dans un contexte de pénurie (Meloche et Hammouda, 2017).

Cette situation exceptionnelle dans le traitement public d'une industrie culturelle au Québec entraîne d'importantes divisions parmi les acteurs du secteur dont les rapports de force sont inégaux. Les remaniements associatifs ayant eu lieu au fil des ans traduisent ces conflits et divergences d'intérêts. À l'intérieur du secteur du jeu vidéo, principal bénéficiaire de la mesure, un clivage s'est affirmé entre les studios québécois et les corporations transnationales. Par ailleurs, même si l'APMQ créée dans la foulée de la création des mesures a fusionné en 2000 avec deux autres associations pour devenir l'Alliance numérique, elle a rapidement repris son indépendance puisque l'Alliance se concentrait de plus en plus exclusivement sur les enjeux des entreprises en jeux vidéo. Nommée Regroupement des producteurs multimédias (RPM) entre

2002 et 2017, l'organisation porte depuis 2018 le nom de Xn Québec, association des producteurs d'expériences numériques. L'ensemble de ce qui était au départ nommé « multimédia » est donc en fait fragmenté, et ce, en particulier en raison de la place prépondérante du jeu vidéo, et du poids de ses entreprises transnationales, dans cette politique industrielle. Les producteur·ice·s d'expériences numériques notamment les pratiques qui ont pris forme plusieurs années après l'instauration de la mesure s'en trouvent en revanche désavantagées. Même si ces producteur·ice·s souhaitent produire du contenu original à partir de technologies numériques et interactives, leurs pratiques ne sont pas considérées dans le cadre du CTMM – pour des raisons qui leurs échappent – et n'entrent pas non plus dans les balises disciplinaires du financement des institutions culturelles québécoises.

Les politiques de la créativité telles qu'elles se développent à partir de 2014 s'esquissent alors comme une opportunité pour mettre en jeu les inégalités causées par le traitement strictement industriel de ce secteur et l'ouverture internationale de la politique. Alors que le jeu vidéo est définitivement hors des frontières de la culture, du moins en ce qui a trait à son traitement par l'État québécois, les producteur·ice·s d'expériences numériques vont se réclamer d'une pratique culturelle qui mérite la reconnaissance symbolique et le soutien financier des institutions *culturelles*. Ce faisant, les politiques de la créativité deviennent un terrain de négociations et de définition de ce qui appartient à la culture, et qui plus est, comme nous le verrons, de ce qui départage les industries de la culture des arts.

4.3 En quête de reconnaissance par la créativité : les producteur·ice·s d'expériences numériques et les limites de la culture

Comme il a été mentionné, la catégorie de créativité numérique tend à articuler quatre secteurs qui n'ont a priori pas les mêmes formes d'organisation et ne se rapportent pas aux mêmes instances : les jeux vidéo bénéficient d'un support industriel privilégié, l'animation et les effets spéciaux sont liés aux secteurs du cinéma et de la télévision, les arts numériques s'exercent dans un milieu autogéré financé par les Conseils des arts et les expériences numériques, ne disposant d'aucune aide particulière, se sont jusqu'à présent développées comme studios privés.

Les entreprises montréalaises typiques des expériences numériques produisent des installations lumineuses et des environnements immersifs en contexte urbain ou encore utilisent la réalité augmentée. Si elles souhaitent réaliser davantage de productions originales, une part importante de leurs activités s'avèrent pour le moment des productions de services, c'est-à-dire qu'il s'agit de commandes effectuées par des clients, souvent des villes et des gouvernements, des musées et des galeries d'art ou des marques, dans un contexte publicitaire. Le caractère flamboyant des réalisations dont l'illumination du pont Jacques-Cartier et la scénographie urbaine du Quartier des spectacles²⁹ de même que la réussite internationale de quelques-unes de ces entreprises ont accrédité l'existence constituée de ce type de « studios créatifs » dont les activités ont « un pied dans le monde de la culture [...] et [un autre] dans le monde plus commercial, multimédia » (A4). La mobilisation répétée des quelques modèles de grande réussite dans la documentation produite par la Ville de Montréal, voire d'une seule entreprise devenue emblématique³⁰, agit comme l'administration de la preuve du potentiel de ce créneau, autant en termes de retombées économiques que de rayonnement de la culture québécoise à l'international.

Qui plus est, la référence à ces entreprises à succès agit comme élément central de définition de ce que sont les industries créatives et la créativité numérique en contexte montréalais. Autant pour les acteurs qui travaillent directement dans ce milieu que pour les acteurs culturels de discipline traditionnelle, la description de l'une ou l'autre des catégories des politiques de la créativité - industries culturelles et créatives ou créativité numérique - passe par une liste de studios types qui condensent les caractéristiques les plus manifestes et les projets typiques. On comprend alors que ce sont ces entreprises, bien plus que celles du jeu vidéo ou des effets spéciaux ou encore les arts numériques, qui sont le plus interpellées par les politiques de la créativité et qui s'associent à ces appellations. Autrement dit, si le discours de la créativité trouve

²⁹ Pour une analyse des animations lumineuses dans le Quartier des spectacles, voir le livre *Montréal fantasmagorique, ou, la part d'ombre des animations lumineuses urbaines* de Josianne Poirier (2022).

³⁰ Puisqu'elle est devenue un symbole de cette pratique culturelle, le nom de cette entreprise, *Moment Factory*, a été laissé tel quel tout au long du texte.

écho à Montréal, c'est d'abord à travers ce groupe d'acteurs dont les pratiques et les intérêts deviennent centraux au développement des politiques de la créativité. Tel que nous l'avons souligné d'entrée de jeu, malgré le rôle évident de l'État dans l'orientation des politiques culturelles et de l'imaginaire qui les légitiment, elles sont, du moins initialement, portées par des pratiques existantes (Dubois (et al.), 2017, p. 270).

Les toutes premières mobilisations issues de ce groupe d'acteurs alors encore en train de se constituer concernent la reconnaissance de la « production culturelle numérique et interactive ». Un groupe informel publie dans les pages du journal le *Devoir* un manifeste pour faire valoir la légitimité cette industrie culturelle québécoise productrice de contenus (Cozzolino *et al.*, 2013). Selon cette intervenante impliquée dans les démarches postérieures :

C'est le milieu, c'est vraiment une initiative *bottom-up*. C'est vraiment le milieu qui s'est dit : mais en fait, on travaille tous ensemble. On se connaît tous. On collabore tous. Mais on n'est pas reconnu en fait, on n'est pas reconnu par le grand public. On n'est pas reconnu par les institutions financières non plus. [...] Tout ça, c'est venu petit à petit. [...] Ce qui fait qu'un moment donné, le secteur s'est dit OK, là il y a suffisamment d'initiatives qui commencent à exister, indépendantes les unes des autres. Il y a des grands studios qui existent aussi hein et qui se font, qui représentent justement ce fleuron québécois. On pense à des *Moment factory* qui font valoir cette... et pis là, je vous parle des plus gros mais évidemment, ça vient avec une multitude de beaucoup plus petits studios [...] il y en a encore plus qui commencent à exister. Donc, c'était un peu ce constat qu'il y avait. Il existait en fait un milieu qui n'était pas représenté, qui n'était pas officialisé nulle part, donc l'idée de se rassembler. (A14)

Se faire reconnaître comme une pratique culturelle légitime auprès des instances de l'État ne repose évidemment pas strictement sur des visées symboliques, mais renvoie aux ressources matérielles qui leur seraient alors accessibles. Comme le précise cette fonctionnaire :

C'est plusieurs entreprises en ce moment qui ne sont pas considérées, peu soutenues, autant par le public que par le privé parce que c'est des structures d'entreprise qui sont moins bien comprises par les banques. Elles ne sont pas reconnues par les organismes ou les autres paliers gouvernementaux. Elles tombent souvent dans les craques de financement... (OE)

En l'absence de soutien financier qui lui est spécifique, ces nouvelles pratiques naviguent entre les secteurs artistiques subventionnés et l'offre de services commerciaux. Cela s'explique également, comme l'explique le fondateur d'un studio montréalais, par les trajectoires individuelles des acteurs derrière ces pratiques :

Nous [les deux fondateurs] on s'est rencontré quand on était à l'École nationale de théâtre. On était tous les deux étudiants en production à l'École nationale de théâtre. Production, c'est tout ce qui est derrière la scène. Tout ce qui est la création, la conception, la technique, la lumière, le son, vraiment tous les aspects de la création derrière le rideau. On était les deux qui [étions] un peu plus intéressés par faire les choses, disons, différemment, notamment utiliser la technologie qui était quand même... Ça commençait à être utilisé, mais pas tant que ça non plus. [...] Rapidement, on s'est un peu spécialisé en vidéo. [...] On a travaillé ensemble sur plein de projets. On s'entraidait. On a décidé de s'associer et de fonder un studio pour pouvoir mettre nos ressources, notre énergie, nos contacts en commun et aussi, s'entourer d'une équipe pour pouvoir accéder des projets de plus grande envergure. [...] Peu à peu, on a grandi. On a travaillé sur de nombreux projets toujours avec une approche assez multidisciplinaire, inspirée du monde des arts de la scène aussi même si on faisait des projets plus en *pub*, un peu plus corporatifs, de tous les types. Mais cette sensibilité-là qu'on avait, qu'on a encore, qui vient du monde des arts de la scène est vraiment au cœur de chacun des projets. (A4)

C'est à dessein que les fondateurs ont choisi la forme entrepreneuriale pour leur projet. Leur expérience préalable de gestionnaires d'une compagnie de théâtre leur avait laissé l'impression d'une part de, « [...] passer tout [leur] temps à faire des demandes de subvention au lieu de créer » et d'autre part, qu'ils n'arriveraient pas à « gagner leur vie » en suivant la formule à but non lucratif répandue au sein des organismes culturels et artistiques (A4). L'objectif de « faire de l'argent » tout en travaillant « pour la culture » qu'ils se sont fixés leur amène toutefois certaines difficultés de conciliation des divers types de projets :

Le défi qu'on a, c'est qu'on a un pied dans le monde de la culture. Un monde où il y a peu très peu d'argent qui est beaucoup, beaucoup mené par des OBNL ou des gens qui sont des artistes qui ne font pas beaucoup d'argent. Nous, comme studio, c'est zéro rentable, viable. On ne peut pas se permettre d'être payés 2 000\$ pour un contrat qui va nous prendre douze semaines. La culture c'est un peu ça. Mais après ça, on est dans le monde plus commercial, multimédia, avec des projets plus rentables, mais souvent moins trippants, moins intéressants. Nous, on a vraiment un pied dans chaque monde. On est une entreprise culturelle. On travaille fondamentalement dans

le monde de la culture, mais, des fois, dans des contextes aussi un peu plus commerciaux, un peu plus... bon, en tout cas, ce visage à deux faces, cette dichotomie-là, pour nous c'était quand même assez *challengeant*. Les projets qu'on voulait faire, il n'y avait pas d'argent à faire. Les projets qui étaient payants, c'est pas ceux qui nous intéressaient le plus. On en avait besoin, c'est dur à gérer. C'est des projets en *pub* où les demandes, les exigences sont super grandes et complexes. Ça nous donne beaucoup de stress. (A4)

Ces entrepreneurs ont donc vu jusqu'à maintenant la prise de contrats corporatifs comme l'unique possibilité de pérennisation de l'entreprise malgré qu'ils demeurent attachés aux valeurs et aux projets des milieux artistiques auxquels ils continuent de se rattacher. Il est vrai qu'en ce sens, les projets d'installations dans l'espace public apparaissent comme un compromis idéal sur le plan idéologique : les contrats offrent des montants substantiels, mais sont, le plus souvent, octroyés par une entité publique. Cela rend possible par ailleurs la mobilisation abondante par ces entrepreneurs d'un lexique de l'art public, de l'impact social et de la démocratisation culturelle – « sortir des murs du théâtre » (A8) par exemple – valeurs résiduelles du système de croyances et de justification de l'intervention politique en culture entre les années 1970 et le milieu des années 1980 (Bellavance, 2000 ; Dubois (et al.), 2017). Cela dit, répondre à des appels à projets sous forme de concours signifie tout de même que les entreprises sont dépendantes des contrats et surtout, qu'elles produisent des installations dont elles ne sont pas propriétaires. Vu la spécificité du soutien public culturel, à savoir le financement de la production de contenus, la reconnaissance de ces pratiques comme étant des produits culturels rendrait possible un rapport différent de ces entreprises vis-à-vis leurs productions. Selon cet entrepreneur créatif :

Lorsque c'est des concours, l'œuvre appartient à celui qui l'a financée, disons le Quartier des spectacles. Il reste propriétaire de l'œuvre. On est propriétaire de la propriété intellectuelle. En même temps, si on n'a pas 150 000\$ pour pouvoir en construire une autre version que nous on va diffuser et tourner, on n'a rien à faire avec ça. C'est de pouvoir avoir des subventions qui nous permettent d'investir et d'être propriétaires de nos œuvres, nos projets qu'on va pouvoir distribuer, vendre, faire tourner ou proposer à un producteur. Un peu comme en télé ou en cinéma. Un producteur télé va demander à un scénariste d'écrire un scénario, monter un *cast* et et *pitcher* ça au Fonds des médias. S'il a sa subvention, là il va produire sa série. En faisant ça, il est garanti d'avoir le financement pour le faire. Après ça, sa série qu'il la vende à *Netflix* ou qu'il la vende n'importe où, c'est juste l'argent qu'il fait. Nous, on n'a pas ce modèle de financement de projet. [...] C'est une des grosses revendications

qu'on a de pouvoir avoir, soit des crédits d'impôt, soit carrément du financement. Crédits d'impôt, ça serait super pour payer les salaires, mais sinon, carrément du financement pour nous permettre de prendre plus de risques, d'engager plus de gens et de développer des idées, des projets qui sont beaucoup plus innovants et de ne pas toujours être à la merci du téléphone qui sonne ou de l'appel à projets qu'on gagne ou qu'on ne gagne pas. (A4)

Le crédit d'impôt pour les salaires dont il est fait mention ici se rapporte évidemment à ce dont bénéficient les entreprises en jeux vidéo. Les acteurs locaux des expériences numériques expriment fréquemment au gouvernement du Québec des demandes de révision du CTMM dont tirent principalement profit les grandes entreprises du jeu vidéo. Selon leurs expériences, les critères d'admissibilité du multimédia ne sont pas nécessairement définis sur la base des réalités de la production de jeux vidéo, mais largement *interprétés* en leur faveur, laissant une place restreinte aux autres types de produits multimédias et à la variété des supports. Une part de leur demande vise ainsi à ouvrir l'admissibilité à la créativité numérique au sens large (Xn Québec, 2020). De même, le statut culturel irrégulier caractérisant le CTMM est remis en question pour ses effets néfastes sur les studios québécois de petite taille. Xn Québec (alors RPM) a, en effet, plus d'une fois affirmé préconiser un retour aux objectifs culturels et territorialisés de la mesure de soutien. Selon un membre du regroupement, ces petits studios cherchent des moyens de persister dans un contexte de compétition avec les entreprises transnationales :

Nous nos combats, nos discussions sont beaucoup plus sur les modèles de financement, les modèles de collaboration, d'aller chercher des gros clients, ici ou ailleurs. Surtout, de faire face aux grosses compagnies américaines ou américanisées, eux ont ben de l'argent à mettre et à risquer, ou les *Moment Factory* de ce monde qui ne sont vraiment pas... qui ne jouent vraiment pas dans le même écosystème que nous qui eux, raflent les contrats, les grosses affaires. (A4)

Le va-et-vient caractéristique de ces entreprises entre création artistique, production culturelle et services commerciaux traduit leur difficulté à établir un modèle de financement, qui plus est dans un contexte où les financements aux arts, aux productions culturelles et à l'industrie du multimédia sont bien délimités et induisent des formes légales distinctes. Ces complexités induisent même des tensions à l'interne des entreprises et des organismes. Une fondatrice ayant plutôt choisi la forme légale de l'OBNL explique qu'étant du « côté arts/création », son équipe « a

manqué énormément d'opportunités que [leur] organisation aurait parfaitement pu mener [...] » (A6). Exclue d'emblée de tous les programmes destinés aux entreprises culturelles, l'organisation doit naviguer entre les projets de création et la prestation de services à des clients, ce qui est source de division dans l'équipe, comme la fondatrice l'explique :

On essaie de jouer sur les deux plans parce qu'on avait besoin d'un modèle d'affaires. Puis, on voulait aussi, eu égard à notre mission, faire des projets de création. On était incorporé comme OBNL et donc, on demandait des subventions aux Conseils des arts, mais ça n'aurait jamais pu suffire. Aussi, notre ambition était quand même de créer quelque chose de très très grand, une institution. Pour ça, ça prenait vraiment une source de revenus. Pour te donner une idée, à chaque année financière, nos revenus c'était peut-être 30% subventions et 70% contrats clients. C'était pas du tout marginal la question des contrats clients, mais c'est comme si au sein de [l'organisme], la structure bicéphale entre les arts pis les... on a vraiment reproduit ça à l'interne. C'était une division très malsaine et qui a été exacerbée par les personnalités qui étaient là. Certaines se désolidarisaient complètement d'une partie. En fait, je te dirais, ma cofondatrice, ce n'est pas qu'elle n'était pas d'accord avec quels types de clients on avait. La question des clients, elle évacuait ça de ses préoccupations. À la limite, on aurait pu avoir n'importe quel, ça ne l'intéressait pas. Ça, ça crée vraiment des enjeux parce que dans le modèle même tel qu'on l'a construit [l'organisme] n'aurait pas pu exister sans la clientèle. Il y a une question de personnalité, mais c'est quand même que le milieu induit aussi cette division-là. (A5)

On comprend alors la teneur de la mise en jeu par les entreprises de la créativité numérique, de la structure de soutien étatique à la culture départageant l'art, les industries culturelles et l'industrie du multimédia. Il ne s'agit pas seulement de réunir sous une même appellation des acteurs, des modèles de financement variés et des statuts légaux divers. Plus encore, ces divisions induites par le financement public des domaines artistiques et culturels ne correspondent pas à leurs réalités et sont donc directement questionnées par ces acteurs et leurs activités. Selon une intervenante impliquée dans le travail de lobby, la distinction entre l'art et les entreprises culturelles devient en quelque sorte un frein à l'innovation :

L'enjeu c'est que justement, il faut se poser cette question-là. Avant même de se pencher sur la création, on doit de façon simultanée quand on décide d'être dans ce secteur-là, penser à notre modèle d'affaires et notre modèle de diffusion, notre montage financier en même temps qu'on pense à la création parce qu'il n'y a rien d'institutionnalisé. [...] Un modèle de subvention ou un modèle de financement, il doit

être à l'image du secteur, pas l'inverse. Ce n'est pas au secteur de se... les politiques culturelles, elles ne doivent pas être là pour imposer un modèle. Elles doivent être là pour répondre à l'avant-garde qui est proposée par le milieu culturel et créatif. Je pense qu'il faut justement se poser la question, pourquoi est-ce que nous, les gens qu'on voit dans notre secteur, pourquoi est-ce qu'ils peuvent tantôt aller au CAM, tantôt aller à la SODEC? Pourquoi est-ce que, des fois, ils se trouvent à devoir travestir leur projet pour justement être éligibles d'un côté ou de l'autre. [...] Il y a un accompagnement à faire pour se poser la question : est-ce que je crée une entreprise? Est-ce que je continue dans une voie plus d'artiste? Je trouve que ce sont des questions qui sont parfois un peu hermétiques en fait, parce que, quelle différence est-ce que ça va faire au final? Au bout du compte, OK, est-ce qu'on peut regarder, qu'est-ce que tu crées? Je trouve que c'est beaucoup plus puissant comme résonnement que de se demander, est-ce que je suis artiste ou est-ce que je suis une entreprise? (A14)

Faire valoir que les nouvelles pratiques créatives produisent des objets culturels implique ainsi une remise en question à la fois d'un soutien strictement industriel aux productions multimédias qui ne tient pas compte de la dimension culturelle et de la distinction entre création artistique et production culturelle caractéristique de l'État culturel québécois. Cette appartenance partagée permet la mobilisation d'arguments à la fois économiques et culturels et partant, l'implication de plusieurs types d'instances municipales dans leurs démarches. La proximité revendiquée avec les pratiques de l'industrie du multimédia (dominé par les développeurs transnationaux) d'un côté et avec les arts numériques de l'autre, suscite également la venue de ces acteurs respectifs dans le développement des politiques de la créativité. L'implication des instances montréalaises et l'articulation de ces divers groupes d'acteurs et pratiques sont présentées dans ce qui suit.

4.4 L'implication des instances culturelles et économiques montréalaises et la création d'une alliance stratégique

La première instance à être impliquée dans l'entreprise de reconnaissance de ces studios créatifs est le Service de développement économique de la Ville de Montréal grâce à une entente triennale (2014-2017) avec leur regroupement, Xn Québec (alors RPM) qui donne lieu à des activités ponctuelles de mobilisation, de rencontres et de conférences. Parallèlement, le Service de la Culture de la Ville amorce un travail de réflexion autour des industries créatives. Puis, le renouvellement de la politique de développement culturel ouvre une conjoncture favorable à la consolidation du travail de lobby entrepris. Au service de la culture, on cherche à adapter la

catégorie d'industries créatives aux réalités culturelles montréalaises, à la fois en regard des secteurs d'activités qui y font sens et des sensibilités des acteurs culturels à l'égard de leurs activités :

Que nous, on se dise que le *heritage* et le patrimoine, c'est une industrie [comme c'est le cas en Angleterre], ça ne marche pas culturellement. Même les musées. Tu dirais aux gens des musées, vous êtes une industrie, ils ne sont pas rendus-là. On a fait tout ce travail-là de débroussaillage. On a convenu que quand on parlait juste d'industries créatives, c'était beaucoup plus architecture, design, à la limite tout ce qui était comme l'écosystème des communications [...] on a convenu que finalement on allait garder industries « culturelles » et créatives. D'une part, parce qu'on voulait garder la notion de culture parce que sinon ça tombe tout le temps. Dès que tu parles d'industries créatives [bruit d'une chute libre], les artistes ne sont plus là. On trouvait ça important de garder cette notion de « culturel » et créatif. C'était aussi stratégiquement une façon de rassurer le milieu, d'accompagner le milieu dans cette réflexion-là parce que sinon, si on avait juste dit créatif, on se mettait tout le milieu culturel à dos. (A3)

Le travail d'intégration du vocabulaire créatif dans les politiques municipales s'effectue avec conscience des objectifs de développement économique auxquels il est associé ainsi qu'avec une recherche d'adéquation avec des industries spécifiques. Entre aussi en jeu la volonté pour le fonctionariat culturel de situer la compétence culturelle de l'administration municipale dans un contexte où l'intervention culturelle est encore largement associée à l'État provincial et critiquée pour sa lenteur bureaucratique et sa déconnexion avec les réalités du terrain. En résulte l'inscription non seulement des industries culturelles et créatives dans la politique, mais plus précisément de la créativité numérique comme secteur privilégié à soutenir et à promouvoir, comme le résume cette fonctionnaire :

Donc, nous on a été quand même les premiers à le nommer [les industries culturelles et créatives] dans notre politique culturelle. L'autre chose aussi qu'on a été les premiers à nommer c'est la créativité numérique comme une industrie en soi. Ça en termes d'industries culturelles et créatives au Québec, en toute humilité et modestie, ç'a été quand même majeur. Eux avaient, quelques années plus tôt, écrit un manifeste pour dire : le numérique, ce n'est pas juste un outil pour diffuser. C'est une forme de langage et on peut créer des œuvres qui n'existeraient pas autrement. Ils avaient fait un manifeste et ils n'étaient pas entendus. [...] Ils n'étaient même pas nommés et reconnus comme entité. Nous on les a nommés, avec des projets spécifiques pour eux

et là, ça ouvert. Après moi je leur avais dit - c'est là l'importance de travailler avec le milieu - je leur avais dit : là [la Ville] a réussi à mettre ça dans [sa] politique ben là, pognez, prenez une porte pis faites ce que vous avez à faire, t'sais un moment donné. [...] la balle est dans votre camp. [...] c'est comme s'il y avait la force de... les prix s'accumulaient, les entreprises se distinguaient, les gens se mobilisaient. Il y avait vraiment... dans le fond, nous on a juste ramassé ça. On a fait nos *pitches* de vente à l'interne et on l'a inscrit. (A3)

Du côté des acteurs des expériences numériques en quête d'appui public, l'occasion apparaît comme un « *momentum* politique » facilitant la reconnaissance de ces pratiques comme nouveaux métiers de la culture et l'ouverture des institutions culturelles. La politique comme telle n'engage aucune mesure spécifique, mais elle permet la création d'un chantier de travail légitime pour construire la cohérence de l'ensemble de la créativité numérique dont les actions sont jusque-là menées principalement par quelques figures de proue, concernant surtout les entreprises représentées par Xn Québec (alors RPM), et forment des initiatives d'ordre ponctuel. Comme il a été dit, tel qu'officialisée avec la politique, la bannière de la créativité numérique implique leur appartenance à un ensemble plus grand de pratiques et d'entreprises dont les jeux vidéo qui bénéficient d'un support privilégié et l'animation et les effets spéciaux, liés aux secteurs traditionnels du cinéma et de la télévision, et finalement les arts numériques. Mais, comme nous avons aussi commencé à le mettre en lumière, cet ensemble n'est pas sans poser problème. Si la juxtaposition des diverses catégories de professionnel-le-s et d'activités a l'avantage, pour les entreprises d'expériences numériques, de mettre en évidence les écarts de financement, elle ne va pas de soi pour ce qui est des relations effectives entre elles. En effet, elles cultivent des rapports pouvant aller de la coopération (ou de la coopétition pour reprendre la terminologie utilisée par les acteurs entrepreneuriaux eux-mêmes), à la concurrence et au conflit. Selon cette fonctionnaire, les différends entre les secteurs impliqués sont multiples :

Il y a des tensions entre les artistes et les entrepreneurs, mais il y a des *osti* de grosses tensions entre jeux vidéo et créativité numérique du Québec. Là, on parle de centaine de milliers de dollars en crédits d'impôt. *Moment [Factory]* n'a pas le droit à des crédits d'impôt. *Ubisoft* a le droit. [...] Il y avait aussi à l'époque [2017] d'énormes tensions entre l'Alliance numérique qui regroupait les gros joueurs [en jeux vidéo] et la Guilde des développeurs indépendants. Ils ne se parlaient pas. [...] Les jeux vidéo ne voulaient rien savoir. (A3)

Certains entrepreneurs créatifs voient aussi comme un « gros problème », « qu'ils veulent [les] mêler avec le monde du jeu vidéo » (A4). C'est l'organisme *Culture Montréal*, agissant à titre de conseil régional de la culture, qui prend en charge l'objectif formulé par la politique montréalaise de faire de la métropole l'un des leaders mondiaux de la créativité numérique et donc, qui assume le rôle de plateforme intermédiaire pour la cohésion des secteurs. L'organisme propose pour se faire de rassembler au sein d'une Commission numérique ce qui est appelé dans ces réunions « le fameux triangle » de l'écosystème de la créativité numérique à savoir les artistes, les entrepreneurs et les studios des différents secteurs de même que les institutions. Leur objectif est d'agir comme « [...] une espèce de véhicule [...] pour que tous les joueurs concernés par une question se retrouvent et puissent en discuter librement, sans être dans un parti-pris ou dans une question d'intérêt. » (A9) Cette entreprise de maintien des dialogues s'avère un défi en soi, comme l'explique une intervenante directement impliquée :

C'est sûr que nous, ça, c'est un de nos gros défis. C'est de garder notre fameux triangle-là. Donc, on travaille très fort. [...] C'est le travail de la Commission en fait. C'est de s'assurer que ce monde-là continue à se parler, continue à avoir des contacts, même s'ils sont parfois plus... Il y a des discussions musclées qui peuvent avoir lieu, mais on continue d'y croire. On continue justement de travailler cette mobilisation. (A14)

Ce passage témoigne du caractère encore artificiel de la mise en commun en cours d'organisation qui tient à un petit nombre d'acteurs du milieu et au fonctionnariat culturel municipal qui semblent considérer nécessaire la formation d'une « voix plus unilatérale, moins dissoute à travers plein de porteurs [...] » pour formuler des mesures spécifiques à adopter :

Les gens du numérique, il y a différentes tailles d'entreprises. En ce moment, il y a des gens qui sont bien plus écoutés par le gouvernement du Québec qui ne disent peut-être pas nécessairement la même chose que les plus petits. Bref, s'ils s'organisent avec un mouvement, avec un message, avec une organisation qui les représente, déjà leur message va mieux passer. Ça va être un premier pas en termes d'organisation et de revendications. (OE)

La Commission numérique de *Culture Montréal* s'établit comme structure de concertation officielle à laquelle s'ajoutent plusieurs membres au fil des ans de même que des représentant·e·s

d'instances publiques qui agissent à titre d'observateur-ice-s des délibérations en cours : la Ville de Montréal, le ministère de la Culture des Communications, le ministère de l'Économie et de l'Innovation et celui des Relations internationales et de la Francophonie de même que le Conseil des arts de Montréal. Les activités de la commission sont d'abord segmentées en trois comités : création, marchés internationaux et propriété intellectuelle, auxquels vient s'adjoindre en un second temps un quatrième, axé sur la formation possible d'un regroupement des arts et de la créativité numérique de type grappe industrielle. La Commission amorce en 2019 des démarches visant à faire financer une étude en deux volets documentant le financement et l'accompagnement, et explorant les modèles possibles outre la grappe pour la gouvernance de la créativité numérique³¹. Dans le cadre des plans de relance économique faisant suite aux premières vagues de la pandémie COVID-19, le service de développement économique de la Ville de Montréal offre une contribution financière de 200 000\$ à *Culture Montréal* pour cette étude, dont la réalisation est ensuite confiée à une firme-conseil privée spécialisée en industries culturelles et créatives (Habo, 2022b, 2022a). La volonté de créer un nouveau type de regroupement s'explique, entre autres, par la difficulté de mettre en commun non pas des entreprises, mais des associations sectorielles, à savoir le Bureau du cinéma et de la télévision du Québec, Xn Québec et la Guilde du jeu vidéo du Québec. Concernant cette dernière, il faut souligner qu'elle est issue d'une fusion révélatrice, à la fin de l'année 2019, entre l'Alliance numérique, défendant les intérêts des corporations transnationales de jeu vidéo et la Guilde des développeurs indépendants du Québec. L'organisation d'un seul mouvement et d'un seul message tel que jugé nécessaire par la fonctionnaire municipale citée, signifie ainsi que les entreprises locales de jeu vidéo ont dû accorder leurs revendications aux intérêts des grandes entreprises.

Même si les initiateur-ice-s de l'entreprise de reconnaissance culturelle des entreprises des expériences numériques locales assurent qu'il s'agit d'un processus « *bottom up* » qui ne vient pas « d'en haut », d'un ministère ou d'un « *call* gouvernemental », soulignons que leur passage

³¹ Toutes les personnes rencontrées à ce sujet ont émis des réserves quant au modèle de la grappe industrielle en invoquant toutefois des raisons imprécises, affirmant par exemple qu'il s'agissait d'un modèle d'une autre époque.

dans les institutions municipales les a encouragés à travailler elles aussi, de concert avec les multinationales du secteur des jeux vidéo dont les intérêts sont demeurés dominants. Leurs demandes ont ainsi été articulées à d'autres de manière à former une alliance industrielle stratégique entre les divers secteurs de la créativité numérique, bien que cette alliance demeure fragile puisqu'elle ne fait pas l'unanimité au sein des groupes d'acteurs impliqués. Cette alliance de la créativité numérique s'est avérée le moyen le plus efficace pour les nouvelles pratiques créatives d'arriver à occuper une place d'importance dans les questions culturelles montréalaises. Si cette alliance stratégique mènera à la formation du regroupement demeure à ce jour une question ouverte. Dans tous les cas, ni les entreprises des expériences numériques ni celle des jeux vidéo ne parviennent à imposer leurs propres principes à l'ensemble de ce qui a été nommé comme appartenant à la créativité numérique, au sens où une tension persiste quant à la teneur culturelle des productions des uns et des autres et des avantages censés découler de cette reconnaissance. Pour ce qui est des artistes numériques cela dit, ou le « cœur créatif » des industries culturelles et créatives, ils et elles s'opposent vivement à la participation à ce regroupement industriel, tout comme ils forment une résistance aux transformations du Conseil des arts de Montréal auxquelles participent les producteur·ice·s d'expériences numériques. La prochaine section examine la teneur de ces transformations et les enjeux posés, à partir du point de vue des artistes, par la rencontre organisée des arts et des expériences numériques.

4.5 Le Conseil des arts de Montréal entre les artistes en arts numériques et les producteur·ice·s d'expériences numériques : tensions sur l'autonomie

Si certaines technologies peuvent faire l'objet de pratiques similaires entre les entreprises d'expériences numériques et les arts numériques³², les acteurs sociaux qui s'y rattachent ont des statuts distincts et font partie de milieux différents. Les arts numériques se rattachent aux artistes professionnel·le·s et ont émergé au Québec des centres d'artistes autogérés, soit des OBNL dont la direction revient à des collectifs d'artistes professionnel·le·s des arts visuels. La structure communautaire de ces centres forme un modèle propre au Québec et au Canada qui s'est organisé à partir des années 1960. Au Québec, c'est donc dans le contexte de la Révolution

³² Le *vidéo mapping*, soit la projection sur des surfaces tridimensionnelles, en constitue un exemple.

tranquille que l'autogestion, alors vivement discutée comme moyen d'émancipation sociale³³, a été mise en pratique par le milieu des arts visuels qui a décidé de prendre collectivement en charge les moyens de production (jusque-là, assumé individuellement) et de diffusion (alors assuré par d'autres, les musées et les galeries commerciales) (Gilbert, 2005). L'un des objectifs à cette organisation était de se doter de lieux et d'équipements pour les pratiques artistiques contemporaines comme l'art conceptuel et l'art vidéo qui ne trouvaient pas leur place dans le système institutionnel de l'époque. Dès leurs origines donc, les centres d'artistes autogérés ont eu pour fonction de favoriser le développement de l'art actuel par la recherche et l'expérimentation autour des nouvelles formes d'expression artistique, y compris technologiques, tout en s'assurant que la valeur commerciale tout comme la validité institutionnelle des créations artistiques ne soient pas prioritaires. Depuis le milieu des années 1990, des centres d'artistes autogérés spécialisés en arts médiatiques, rassemblant les arts numériques et les arts cinématographiques, se sont structurés et ont pris de l'ampleur, totalisant aujourd'hui plus d'une vingtaine de centres au Québec dont la majorité est centralisée à Montréal (Poirier *et al.*, 2016). Les artistes numériques et cinématographiques professionnel·le·s sont aussi représenté·e·s par un regroupement qui pourvoit des activités d'ordre associatif et défend leurs intérêts auprès des institutions gouvernementales. Ils et elles appartiennent ainsi à un milieu auto-organisé, établi depuis une vingtaine d'années et dont les organismes ont acquis au fil des ans la reconnaissance symbolique et financière des Conseils des arts. Les studios créatifs se développent initialement de façon parallèle et n'ont que très peu de contacts officiels avec ce milieu.

C'est par l'entremise du Conseil des arts de Montréal que se sont constituées les premières tentatives d'articulation des arts numériques aux studios d'expériences numériques. Le Conseil participe dès lors de la construction d'un discours de rapprochement nécessaire entre les acteurs artistiques et industriels et cherche à appuyer des « maillages » qui permettraient de « forcer les gens à travailler avec d'autres, d'autres secteurs [et] environnements » (A3), « d'aller davantage les uns vers les autres pour se découvrir et voir comment on se contamine mutuellement » (A9).

³³ Pour une synthèse des expériences québécoises d'autogestion entre les années 1960 et 1980, voir À *propos d'autogestion et d'émancipation – deux essais* de Gabriel Gagnon et Marcel Rioux publié par l'Institut québécois de recherche sur la culture (1988).

Cet impératif de collaboration se matérialise de trois manières. La première est la mise sur pied en 2014 de la Table numérique, un groupe de consultation et de réflexion composé de quelques acteurs de l'industrie visant à rapprocher les artistes numériques des entreprises créatives. Cette initiative conduit à la création des soirées Composite, des rencontres de réseautage où artistes et entrepreneur·e·s sélectionné·e·s après avoir soumis leur candidature, partagent leurs projets et réalisations en formule *pitch* de six minutes :

Les soirées Composite, c'était le premier, c'est-à-dire on va commencer par apprendre à se connaître. On va créer un contexte où les gens vont pouvoir venir présenter sur scène ce sur quoi ils travaillent. Et on veut que ça soit la moitié du monde qui vienne du milieu artistique et la moitié du monde qui vienne plus des industries et qu'ils écoutent ce sur quoi les gens, qu'est-ce qui les passionne et ce sur quoi ils travaillent. On va peut-être voir autre chose que ce qu'on pensait que c'était.
(A9)

Ces soirées qui ont lieu plusieurs fois par année sont financées par le Conseil, organisées par un organisme culturel ou en arts numériques et accueillies dans les espaces d'un studio. Pour le Conseil des arts de Montréal, cette activité de réseautage « entre pairs » est l'occasion d'encourager le dialogue et les collaborations à long terme (Rapport CAM 2015 p.34). Ce sont aussi les bénéficiaires que visent les acteurs de l'industrie impliqués dans cette initiative qui y voient le moyen de stimuler la relève et les nouvelles pratiques, tel qu'en témoigne un des organisateurs initiaux :

[...] c'est vraiment de faire, dans un discours d'ouverture, dans un discours constructif, c'est de faire les ponts avec les autres secteurs de la créativité numérique, que ça soit, soit les industries, soit les institutions pour faire ces ponts-là, ces passages-là, pour que ça bénéficie aux artistes, pour bénéficier aux organisations, diffuseurs. On en a vu les effets. [...] C'est vraiment créer des *bridges* dans la ville, entre les gens, peu importe qu'ils soient dans une OBNL ou une INC., qu'ils puissent se rencontrer, partager ce sur quoi ils travaillent. Ça été super bénéfique parce qu'on a vu au Conseil des arts, le nombre de nouvelles demandes a augmenté à travers les années. Beaucoup à travers les collectifs. C'étaient des gens qui venaient aux soirées Composite dans le public, qui venaient participer aux soirées, qui par la suite, soumettaient une demande de subventions au CAM [au programme des soirées Composite]. Ça c'est une bonne nouvelle. (A9)

La deuxième démarche de mise en relation des artistes et des studios créatifs du Conseil est la constitution d'un programme de résidences artistiques en entreprise. Le regroupement des arts médiatiques, préférant être « aux premières lignes » de ces programmes et en connaître les enjeux, développe lui-même un de ces projets de résidences. L'existence préalable de cette pratique dans les grandes corporations technologiques, considérée comme une forme de mécénat, facilite sa normalisation. Selon cet artiste numérique travaillant aussi dans un centre d'artiste :

Dans l'histoire, tous les grands artistes ont passé... tout ce qui est pseudo-technologique, les grandes compagnies américaines ou japonaises *Hyundai* pis tout ça, ont toujours eu des laboratoires R&D [Recherche et développement]. Ils mettent des équipements pis ils mettent des artistes là-dedans pour travailler pis voir s'il n'y pas quelque chose qui va sortir de ça... (A5)

Il s'agit d'une pratique ayant pris forme dans les années 1990 dans les entreprises de la Silicon Valley et s'étant aujourd'hui répandue (Turner, 2020). *Facebook*, pour nommer l'exemple le plus évident, invite régulièrement des artistes à créer directement dans ses locaux, finance deux programmes de résidences artistiques et embauche cinq commissaires pour la gestion de ses initiatives artistiques (Turner, 2020, p. 86). Dans le contexte québécois cela dit, cette pratique demeurait jusque-là marginale, voire absente, et bien qu'ils et elles y participent, les artistes numériques entretiennent un rapport ambivalent à celle-ci. D'un côté, il est évident que les conditions matérielles nécessaires à la production de l'art numérique posent des contraintes. Le matériel, l'espace, l'accès aux infrastructures et à des ressources professionnelles entraînent des coûts qui ne sont pas nécessairement considérés dans les montants de subventions destinés aux artistes (Poirier *et al.*, 2016, p. 7). Il est aussi difficile de les développer et de les maintenir en centre d'artistes considérant la rapidité des innovations technologiques et l'insuffisance des financements publics qui leur sont accordés. L'accueil des artistes en entreprise apparaît alors, pour le milieu des arts numériques, comme un moyen d'accéder à des installations d'envergure et des ressources nécessaires à la production des œuvres, en plus de l'obtention d'un cachet pour la durée de la résidence et d'un budget de production tout deux fournis par le Conseil des arts.

D'un autre côté, les artistes numériques rencontré·e·s témoignent de problèmes de différents ordres dans la réalisation effective de ces résidences, notamment l'impossibilité d'établir une vision commune puisque les artistes et les entreprises ne sont pas motivés par les mêmes visées, tel que l'expliquent ces deux artistes impliqué·e·s dans le programme :

Les artistes poursuivent des objectifs artistiques. Les entreprises poursuivent des objectifs économiques ou de rentabilité. Appelons-les comme on veut, aujourd'hui d'innovation de ci de ça, mais ils veulent partir des business. Pis c'est ben correct, c'est ça leur rôle. C'est ça leur objectif. Ça, ça ne peut pas marcher. Ça ne peut pas marcher ensemble facilement. Probablement que c'est ça qui fait que quand on essaie de mailler ces deux secteurs-là, la principale difficulté, si elle n'est pas nommée, on se retrouve devant un beau problème idéologique. Il y en a un qui poursuit un objectif, l'autre poursuit l'autre. On n'a jamais nommé cette divergence d'objectifs. Ça finit que ça fait juste s'éloigner. Et ça, ça ne fonctionne pas. (A8)

L'artiste a du coup accès à un lieu... mais voilà, à travers toutes les résidences qu'on a faites, la problématique qu'on a retrouvée assez souvent autant du côté de l'entreprise que de l'artiste, ça été quand même un problème de vision commune qui a toujours été relevé. Dans le sens où l'entreprise a du mal à voir ce qu'elle peut tirer de cette collaboration avec l'artiste parce qu'il faut que ça roule et si on a quelqu'un dans l'espace qui a besoin d'aide et de ressources, ça prend du temps et de l'argent. Et du côté des artistes, c'était souvent de sentir qu'il n'y avait pas le vocabulaire ou pas la compréhension ou la sensibilité à ses notions. (A1)

Par ailleurs, la préservation de l'autonomie dans la création constitue une valeur centrale du milieu artistique qui joue donc un rôle important dans l'établissement des conditions de collaborations avec le milieu industriel. Sur le plan de l'autonomie individuelle, les artistes défendent leur indépendance dans la production et craignent les formes de contrôle que peuvent exercer les entreprises sur le processus de création mais également sur l'œuvre finale. Comme il s'agit dans certains cas, d'entreprises dont le mode de valorisation repose aussi sur la création de contenu encadré par une propriété intellectuelle, la détention des droits d'auteurs sur la production finale devient une condition nécessaire pour les artistes à l'existence de ces résidences. La préservation de leur indépendance apparaît primordiale puisqu'il s'agit d'un élément majeur de distinction, sinon l'unique, entre ce qui relève de l'art d'un côté et de l'industrie de l'autre. Dans ce cadre, aux yeux des artistes numériques, le travail artistique

s'exerçant dans les murs de l'entreprise doit avoir des balises claires et ne peut absolument pas constituer une étape dans le développement de produits commerciaux.

La troisième voie par laquelle le Conseil des arts de Montréal participe à la rencontre des arts numériques et des expériences numériques prend forme dans son fonctionnement interne. Des acteurs œuvrant dans de grandes entreprises créatives intègrent le Conseil, à savoir son conseil d'administration et son comité d'évaluation en arts numériques (Conseil des arts de Montréal, 2015). La volonté du Conseil est d'impliquer des partenaires provenant de divers milieux, incluant industriels, dans le développement d'« un modèle de soutien aux arts qui va au-delà des programmes réguliers de subventions » (Conseil des arts de Montréal, 2017, p. 6). Sa proactivité dans l'imagination de ce genre de collaborations et de partenariats avec des acteurs industriels résulte d'une propension récente du Conseil à vouloir « exercer un leadership proactif au sein de sa communauté » (Conseil des arts de Montréal, 2018, p. 2). Ce nouveau type d'initiatives de la part du Conseil participe d'une transformation de son rôle qui s'est affirmée de plus en plus au courant des années 2010, alors que des plans stratégiques guident désormais ses interventions. Le Conseil tend à se percevoir non plus comme un simple bailleur de fonds, mais comme « un véritable agent de changement, un expert en *'capacity building'* » (Conseil des arts de Montréal, 2017, p.7). Outre les différentes activités avec les industries créatives, le Conseil a par exemple créé un programme pour les arts du cirque avec l'industrie hôtelière montréalaise dans le cadre de mesures liées à la relance culturelle post-pandémique. Cela ne manque pas de préoccuper les artistes sur la manière dont leur rôle est conçu. Un artiste s'exprime à ce sujet :

Super projet. Ça, c'est assez symptomatique des valeurs que le Conseil des arts de Montréal développe. C'est l'artiste-utilitaire, l'artiste qui a un impact concret, visible, mesurable dans le public. C'est fort là. T'sais on dit, on fait un *match* entre les hôtels commerciaux à Montréal et des artistes du spectacle, du cirque, pis on leur dit, si vous faites un *show* dans les hôtels, on va vous donner du *cash*. Sérieux, c'est comme incroyable. C'est juste, comme, moi ça m'a sidéré. (A5)

Plusieurs artistes s'opposent qui plus est à ce qui est perçu comme une volonté nouvelle du Conseil d'intervenir sur le milieu culturel et artistique. Selon ce même artiste numérique :

Leur rôle c'est vraiment juste d'administrer cet argent-là. À partir du moment où ils décident de se demander « qu'est-ce qu'on pourrait faire avec? », ils ne sont plus seulement des courroies de transmission, mais des agents d'intervention. Là, la dynamique change. (A5)

C'est que ce changement de perspective met en jeu l'autonomie collective du milieu des arts numériques. Assurer la liberté des objectifs artistiques et les conditions matérielles de l'indépendance du milieu des arts s'inscrivent normalement dans les principes des Conseils des arts qui se veulent des institutions intermédiaires. Ils ont été créés afin de distribuer de l'argent public aux arts sans toutefois que les décisions à l'égard de la distribution relèvent d'un contrôle direct d'une organisation gouvernementale qui s'avère sujette à des changements d'orientation politique (Williams, 1989, p. 42). Dans le langage courant à la fois des fonctionnaires et du milieu des arts, on réfère à ce style de gestion en ayant recours à la métaphore anglophone du principe de *arm's length*. Dans sa réalisation effective, il signifie principalement que ni les ministères et services de la culture ni les élus politiques n'interfèrent dans l'attribution des subventions et qu'elles sont accordées à la suite d'une évaluation des qualités artistiques par des personnes ayant une connaissance directe des arts et de leur administration. Au-delà de cette relative indépendance du contrôle étatique, les Conseils des arts demeurent cela dit largement tributaires des gouvernements qui décident chaque année du budget qui leur est attribué et qui assurent la nomination des personnes à la direction générale.

Pour les artistes rencontrés toutefois, le principe garant de la liberté artistique est interprété dans un sens moins strict et devrait s'appliquer à l'ensemble de la gestion des Conseils, incluant par exemple les membres, les décisions budgétaires et les transformations des programmes de subvention. Lors des consultations pour le renouvellement de la politique culturelle de la Ville, les organismes représentants des arts médiatiques et des centres d'artistes autogérés soulignent les rôles essentiels joués par les centres d'artistes dans le développement artistique, allant de la professionnalisation des artistes, à l'inclusion des groupes marginalisés et à l'engagement citoyen (RCAAQ, 2017, p. 9). Pour eux, les centres d'art, tout comme les regroupements nationaux et les organismes de soutien aux artistes sont fréquemment laissés pour compte dans les processus décisionnels alors qu'ils sont les mieux à même de partager les réalités du milieu. Ils souhaitent

ainsi qu'ils soient davantage financés et intégrés dans des mécanismes de consultation et de cogestion au sein des Conseils des arts et des sociétés d'État pour orienter l'action culturelle (CQAM, 2017, p. 1-3). L'objectif est de remettre entre les mains des artistes professionnel-le-s, par le biais de leurs organismes représentants, l'évolution du soutien aux pratiques artistiques, garantissant ainsi une part importante de leur autonomie.

Concernant leur financement, les organismes artistiques revendiquent l'obtention de montants plus importants en particulier dans le cadre de leur subvention couramment appelée « au fonctionnement » ou « à la mission ». Ces subventions ne sont pas attachées à la réalisation d'une œuvre ou d'un nouveau projet, mais aident à assumer les dépenses d'opération des organismes pour une période de deux ou quatre ans (loyer, salaires de l'équipe et de travailleur-e-s autonomes, droits versés aux artistes, coûts de programmation, équipements, etc.). Leur existence découle de mobilisations passées dans lesquelles les centres d'artistes autogérés ont joué un rôle central. Elles sont toutefois encore difficiles à obtenir, notamment parce que les organismes doivent avoir au moins cinq ans d'existence avant d'être admissibles. Elles font donc partie de demandes fréquentes de la part des acteurs du milieu des arts visuels qui font valoir la nécessité d'en augmenter l'importance, à la fois en termes de quantités d'organismes soutenus et de montants accordés (Bertrand, 2015). Dans l'ensemble du Canada, moins de la moitié des centres d'artistes autogérés reçoivent une subvention au fonctionnement (Bertrand, 2015). Les centres et les organismes artistiques qui ne reçoivent pas ce type de soutien doivent composer avec des conditions changeantes, passant d'une subvention de projet à l'autre, ce qui complique la stabilité des emplois et des activités. Pour les centres d'arts médiatiques montréalais, la majorité du financement au fonctionnement provient du Conseil des arts et des lettres du Québec alors que la contribution du Conseil des arts de Montréal est en dessous de 10% (Poirier *et al.*, 2016).

De façon désormais évidente, la présence accrue des acteurs industriels au Conseil des arts de Montréal et le développement des programmes spéciaux les impliquant vient directement confronter les luttes des artistes numériques entourant l'autonomie collective de leurs milieux. Cette mise en tension culmine alors que les organismes liés aux arts numériques espèrent

justement obtenir une augmentation du montant de leur subvention au fonctionnement. Après une période de stagnation d'une dizaine d'années, des augmentations de budget significatives ont été accordées au Conseil des arts de Montréal³⁴. Or, ce ne fut pas le cas. Non seulement les fonds dédiés aux subventions d'opération n'ont bénéficié d'aucune augmentation, celui du regroupement des arts médiatiques, n'a pas été renouvelé. Cette cessation est rapidement comprise comme une conséquence des transformations du Conseil et de la présence d'acteurs industriels dans le comité d'évaluation :

C'est qu'on a été absolument surpris et complètement un peu « flabbergaster » de ne pas avoir notre financement au fonctionnement renouvelé qu'on avait depuis dix ans, t'sais quinze ans. Et là, tout d'un coup, on s'est fait dire : non, votre financement au fonctionnement n'est pas renouvelé cette année pis c'est un montant ridicule-là. C'était 10 000\$. Ce n'était rien à se jeter par les fenêtres, mais on voulait savoir ce qu'il s'était passé. On a demandé les commentaires du jury et essentiellement, ce que ça disait c'est qu'on ne représentait pas le milieu des arts numériques. Et là, on a regardé, comme il faut, tous les organismes en art numérique à Montréal et partout au Québec. Qui on ne représentait pas dans les artistes et les organismes? Écoute, on représentait 95% de ceux qui sont, qui ont eu des subventions, qui ont été reconnus par les autres paliers [de Conseil des arts]. On a demandé des précisions. On a fini par un, identifier qui était sur le jury quand on a eu droit de le savoir. C'est là qu'on a vu qu'il y avait une majorité de membres de l'industrie. Et deux, on a compris en fait que ce qu'ils entendaient c'est que c'était des membres industriels, qui étaient plus du côté des industries créatives, qu'ils voyaient comme le milieu des arts numériques. C'est là que dans le fond le bordel a pris. On est allé rencontrer la directrice générale, son adjointe. On leur a dit tout ça. Il n'y a rien qui a changé. Après ça, ils ont mis une ou deux personnes au comité, mais encore [...] Pendant des années, ça duré comme ça et il n'y a jamais rien qui a changé en fait. Là, aujourd'hui, c'est peut-être un peu moins pire mais il y a encore des représentants de l'industrie sur le comité, ce qui est inacceptable. C'est plus un comité de pairs. Ce ne sont pas des pairs en fait. C'est ça qui arrive. C'est que ce n'étaient pas des pairs qui étaient au comité...de pairs. C'est des représentants qui n'avaient pas rapport là. Ça ne serait pas arrivé s'ils avaient nommé ce comité-là, s'il lui avait donné un autre rôle, s'ils l'avaient nommé industries créatives... mais ils ne peuvent pas parce que le Conseil des arts de Montréal est là pour les artistes. [...] Bref, ils ne pouvaient pas nommer le comité art numérique autrement parce qu'ils sortaient de leur mandat. (A8)

³⁴ La contribution annuelle de la Ville de Montréal au Conseil des arts est disponible à l'adresse suivante : <https://www.artsmontreal.org/budgets/>.

Malgré un discours proclamant de travail collaboratif et de bénéfices mutuels entre artistes et industriels, les démarches des acteurs de l'industrie au sein du Conseil sont ainsi rapidement devenues conflictuelles, faisant naître un affrontement sur les enjeux de définition et de représentation des arts numériques. Si cette « tendance vraiment entrepreneuriale, très industrielle qui est en train de rentrer dans le Conseil » (A7) inquiète, c'est parce qu'elle met en jeu sa mission d'appui aux artistes professionnel·le·s mais plus précisément encore, parce qu'elle agit à l'intérieur du cadre des règles institutionnelles de reconnaissance artistique. Avec la présence d'acteurs du milieu des entreprises dans le comité d'évaluation relatif aux arts numériques, il n'est plus question en effet d'un incitatif à la collaboration entre l'art et l'industrie. Il s'agit plutôt de ne plus les distinguer l'un de l'autre en instituant les acteurs industriels comme des pairs légitimes capables d'agir dans les processus de reconnaissance artistique. Dans le contexte du système d'évaluation et de sélection propre aux arts, c'est-à-dire dont les critères sont dans une large mesure imparfaits, difficilement codifiables et fréquemment mis en doute (Menger, 2002, p.24), le contrôle par les pairs intervient comme rempart contre une compétition qui serait arbitraire à tous les égards. Il est aussi, comme il a été expliqué ci-haut, à la base du principe de *arm's length* sur lequel les Conseils des arts ont été créés. Il est donc ardemment défendu par les artistes professionnel·le·s.

Ce conflit entourant l'évaluation des arts numériques a agi comme premier élément déclencheur d'une résistance du milieu professionnel des arts numériques à l'égard des acteurs de l'industrie et de leurs démarches, notamment au sein du Conseil des arts de Montréal. Le milieu artistique y a vu de la part des acteurs industriels, non pas une ouverture à la collaboration, mais une tentative d'usurpation de la reconnaissance artistique. Leur opposition est aussi nourrie d'une part, par une certaine incompréhension des intentions des acteurs industriels considérant les écarts entre leurs budgets de production et les subventions disponibles au Conseil des arts de Montréal. D'autre part, elle découle du manque de solidarité perçu envers l'organisation existante de recherche, de production et de diffusion des arts numériques, comme en témoignent ces deux artistes :

Ils n'ont pas joué la carte de solidarité. Ils n'ont pas joué la carte de, on comprend ce que vous faites, on aimerait ça travailler avec vous pour peut-être nous, se trouver une place, une niche pour que nous, on puisse faire nos choses. [...] Nous, ce qu'on ne comprend pas, c'est que ces gens-là veulent faire des projets à la *Moment Factory* avec des budgets de 300 000\$, 400 000\$ pis là, ils se font chier avec le CAM où est-ce que le CAM donne des subventions de 10 000\$, 15 000\$. [...] Est-ce que vous savez ce que vous faites? Est-ce que vous comprenez ce que vous faites? C'est un peu ça. Je pense que collectivement on est un peu, pas qu'on est méfiant, mais il y a comme une mécompréhension. Je pense qu'eux-mêmes ont une incompréhension de comment s'insérer dans une écologie pis comment se développer une niche. Et en solidarité avec ce qui existe déjà. [...] Dans le sens que t'sais nous [le milieu des arts numériques] ça fait 25 ans, presque 25 ans qu'on est là. (A5)

Ouais, je pense que c'est... c'est là où on est un peu perplexe parce qu'on se demande, est-ce que ce n'est pas juste pour le financement? En même temps, c'est là où je perds un peu un bout, ou c'est pour se positionner? [...] Je le pogne pas forcément, mais je pense qu'on n'a pas toutes les réponses. C'est fait à une vitesse et un rythme et dans un certain angle qui ne permet pas en fait la discussion complètement ouverte. Alors que voilà, il y a des centres d'artistes qui existent depuis les années 1960 et qui bossent comme des cinglés avec des salaires de misère, mais qui ont déjà adressé ces problématiques à mesure. C'est le fait de réinventer tout ça là maintenant [...] Je veux dire, il y a beaucoup de travail qui a été fait déjà dans le passé. Je n'ai pas la réponse. Qu'est-ce qu'ils veulent exactement chercher avec ça ou c'est vraiment une vraie, profonde volonté que ça fonctionne avec le milieu. J'espère en tout cas, j'espère que c'est ça. (A1)

Ce que les artistes déplorent particulièrement, c'est que les acteurs industriels aient intégré le Conseil des arts en ne suivant pas ses règles de fonctionnement quant à la reconnaissance du statut d'artiste ou d'organisme artistique, tel que l'avance cet artiste numérique :

[...] Au lieu de faire des représentations, je pourrais dire « traditionnelles », de dire OK, il faut faire évoluer les critères de reconnaissance artistique, etc. Ils ont juste pris possession du comité. Pis dans le fond, ils ont sorti tous ceux qui avaient la reconnaissance pour faire rentrer ceux qui ne l'avaient pas. Ils se sont dits, ça va changer comme ça. [...] Nous n'étions donc plus jugés par nos pairs comme c'est supposé être le cas, mais par une nouvelle *gang* qui avait pris possession du comité art numérique sans même qu'ils aient eux-mêmes la reconnaissance du Conseil des Arts et des Lettres du Québec ou du Conseil des Arts du Canada. (A8)

En permettant à des acteurs dont les pratiques ne souscrivent pas à l'obtention d'un statut d'artiste professionnel de siéger sur un comité d'évaluation *de pairs*, le Conseil cultivait une

confusion à l'égard de ce que constitue l'art numérique et de ce qui correspond à ses acteurs et à son milieu de production et de diffusion. Autrement dit, il reconnaissait de manière indirecte que les pratiques industrielles pouvaient être considérées comme de l'art et les entrepreneur·e·s comme des artistes. Cela a donné lieu à une mobilisation de la part du milieu artistique qui déplore que tout soit « vu avec le filtre de l'industrie » et souhaite que plus de pouvoir soit donné aux centres d'artistes et plus de place soit faite aux artistes au sein du Conseil et de ses comités d'évaluation. Dans leur mémoire déposé lors de la consultation publique sur la politique culturelle montréalaise, le regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec l'exprimait clairement :

Nous voulons rappeler toutefois à la Ville la mission première du Conseil des arts, soit le soutien à la création, la diffusion et la production par les artistes et les organismes artistiques. Les artistes sont peu mentionnés dans le projet de Politique et pourtant, ils sont le cœur créatif de la culture, comme l'a rappelé la Chambre de commerce du Montréal métropolitain. [...] l'originalité, la recherche de l'excellence exigent la plus grande liberté possible des objectifs de la création. Or, cet élément essentiel est pratiquement absent du projet de Politique tel que présenté. Nous tenons à rappeler cette mission qui doit demeurer essentielle au Conseil des arts de Montréal. (RCAAQ p.13)

Au final, si l'intégration des discours et des acteurs créatifs au Conseil des arts de Montréal met en jeu de façon évidente l'autonomie (toujours relative) de la régulation des arts, cette dernière impose également des limites dont les artistes peuvent se saisir pour tenter de restreindre l'introduction d'intérêts industriels dans le financement public des arts. Étant donné leur mission et le processus de reconnaissance artistique par les pairs, les institutions dédiées à la création artistique demeurent circonscrites dans leur transformation et leur capacité à introduire des acteurs et des programmes n'impliquant pas au moins minimalement les artistes professionnel·le·s. Comme nous l'avons vu, les projets de collaboration entre l'art numérique et l'industrie créative font l'objet de critiques ambivalentes, c'est-à-dire qu'ils sont acceptés dans la mesure où l'indépendance individuelle des artistes est préservée. Il en est tout autrement dès lors que les approches brouillent les frontières les distinguant. Les démarches de représentation entreprises par les artistes face à ce qui est vu comme une « mystification de ce que sont l'art et l'artiste et de ce que sont un divertissement et une industrie » (A8) forment une opposition aux

discours enthousiastes de la créativité faisant du travail artistique, un « cœur créatif », à savoir une source d'innovation et d'inspiration pour les industries culturelles et créatives. Ces demandes font valoir les valeurs d'autonomie et d'indépendance qui sont au cœur non seulement de leurs discours et de leurs pratiques, mais qui sont aussi ancrées dans l'organisation sociopolitique à laquelle ils et elles sont rattaché-e-s, à savoir les regroupements artistiques et les centres d'artistes autogérés dont la particularité est d'être à la fois en marge et institué (Bertrand, 2015). La prochaine et dernière section montre comment cette organisation est mobilisée et transformée pour résister à l'alliance industrielle de la créativité numérique de même que participer à l'élaboration des politiques.

4.6 L'organisation contre-hégémonique des arts numériques et la formation de politiques « par le bas »

Étant donné la mise en jeu de l'autonomie de la régulation des arts par la présence d'acteurs industriels dans une instance dédiée aux arts, l'éventualité d'un regroupement unissant les quatre secteurs de la créativité numérique sous une même voix rencontre la résistance des artistes. Ils et elles refusent de participer aux démarches qui y sont liées, signifiant que le regroupement proposé est déséquilibré et inéquitable dans la mesure où les représentants de la créativité numérique y sont majoritaires, « trois représentants ultra-gros industriels » (A8) qui disposent de moyens incomparables avec ceux « minuscules » du milieu artistique. Il apparaissait impossible pour les artistes d'envisager que le regroupement potentiel ne défende pas strictement les intérêts industriels. Si ce n'est qu'en terme organisationnel, l'accès au conseil d'administration et même l'adhésion comme membre deviennent des enjeux considérables considérant les rapports de forces en place et les différences de budget respectif. Et cela, dans le contexte d'une confusion qui persiste à leurs yeux au sein des institutions culturelles impliquées dans cette mobilisation. Elles ne semblent toujours pas reconnaître les distinctions fondamentales entre les pratiques artistiques professionnelles et le milieu de la créativité numérique et ce faisant, les spécificités du milieu artistique indépendant. Selon une artiste :

Il y a cette confusion en fait, cette incompréhension, et ça nous fait craindre le pire pour la suite, pour le financement des artistes. [...] Cette sensibilité et cette conscience de ce qu'est un centre d'artistes et des valeurs d'un centre d'artistes se

diluent... C'est une vraie problématique selon nous. C'est la préservation du milieu des arts indépendants et puis, le milieu sociocommunautaire, la recherche scientifique, le fait de prendre son temps aussi, de faire de la recherche. Ne pas toujours clencher sur le lucratif. Dans le fond, c'est la compréhension des particularités des deux milieux qui n'était pas assez, qu'on ne ressentait pas assez fort pour rejoindre ce regroupement. (A1)

Pour les artistes, les différences d'objectifs – « avancement des arts d'un côté et entrepreneuriat de l'autre », de façons de faire - « exploration esthétique et démarche artistique d'un côté et production culturelle pour une clientèle cible de l'autre » - et de financement – « bourses et subventions d'un côté, financement destiné à l'entreprise privée et capital de risque de l'autre » - rendent périlleuse cette mise en commun. La validité d'un regroupement rassemblant des acteurs sur la base des outils utilisés plutôt qu'en fonction de valeurs partagées fait aussi l'objet de critiques et d'interrogations, la crainte étant que les valeurs et les réalités des arts indépendants soient diluées au profit de celles de l'industrie :

Le gros problème qu'on a c'est que, un, les forces en présence, c'est vraiment un déséquilibre extrême et deux, les artistes, et avec la pandémie on l'a vu c'est encore pire, ils n'ont pas une *cenne*. Ils tirent le diable par la queue. Ils ne peuvent pas... ils crèvent alors un moment donné, quand tu te fais mettre en partenariat où on dit, tu vas faire partie du même groupe que le président [d'une filiale américaine installée à Montréal] ou des grosses entreprises internationales qui font des millions sinon des centaines de millions par année. Tu te dis : voyons, on n'est pas dans la même équipe-là, *pantoute*. (A8)

La question de l'équité dans les moyens consacrés à chacune des composantes censées faire partie de cet écosystème de la créativité numérique qui préoccupe. Les artistes constatent une incohérence entre leur présence dans cette stratégie de développement et l'absence de mesures spécifiques les concernant :

[...] c'est une chose d'énoncer une stratégie de développement de tout un écosystème, c'en est une autre de mettre en place des conditions de réussite qui tiennent compte des particularités de chacune de ses composantes et qui prennent soin d'assurer à ses maillons les plus fragiles des conditions de développement équitables (Échange non publié entre Culture Montréal et le CQAM).

En réponse à ce déséquilibre, le milieu des arts numériques amorce une stratégie de résistance contre-hégémonique par laquelle les acteurs cherchent, d'abord par le langage, à se positionner différemment dans les rapports de pouvoir qu'ils entretiennent avec les acteurs industriels face aux institutions culturelles. À ce titre, une des avenues envisagées est l'abandon des dénominations d'arts et d'artistes numériques – termes désormais abondamment utilisés en entreprise – dont le retrait des programmes de financement pourrait, selon eux, limiter la confusion entre les pratiques artistiques et les pratiques industrielles de même que « l'appropriation de l'identité artistique ». Dans le contexte où les pratiques numériques orientent tendanciellement les politiques culturelles et la création des nouveaux programmes de soutien, renoncer aux dénominations d'arts numériques et d'arts médiatiques permet aussi de réitérer l'appartenance solidaire à un milieu artistique plus large, de l'inclure dans cette lutte et d'étendre la portée des bénéficiaires qui pourront peut-être éventuellement en être tirés. Comme en témoigne ce gestionnaire d'un centre d'artistes autogéré, le milieu cherche à former une résistance organisée dans cette « dynamique montréalaise art vs industrie » qu'il considère perdue d'avance :

C'est sûr que c'est très discuté en ce moment pis c'est un peu une bataille, c'est David contre Goliath. Alors c'est sûr qu'on est en train de regarder comment on va pouvoir, comment agir stratégiquement parce qu'on ne gagnera pas cette bataille-là. Il faut juste voir comment perdre le moins de plumes possible. (A7)

Cette réflexion se transpose rapidement dans l'organisation matérielle des structures d'entraide du milieu artistique. En effet, pour contrebalancer la présence des acteurs de l'industrie de la créativité numérique au sein des structures de concertation et de soutien aux arts montréalais, les artistes entament leur propre processus de création d'un regroupement. Cela fait suite à des discussions en cours depuis 2014 concernant la possibilité d'une fusion entre trois organisations : celle des arts médiatiques discutée tout au long de ce chapitre, celle rassemblant les centres d'artistes autogérés du Québec et finalement, celle représentant les arts interdisciplinaires. Si cette idée découle d'abord de la transformation des pratiques des artistes qui croisent désormais régulièrement les formes et les disciplines et l'adaptation conséquente des modes de gestion des programmes du côté des bailleurs de fonds, elle se concrétise avec la volonté affirmée de faire

front commun face au manque de considération de l'importance des pratiques indépendantes et de la précarité des artistes dans les politiques montréalaises de la créativité. La proposition de fusion suppose donc de laisser en plan les vocations disciplinaires de chacun d'entre eux, en plus de composer avec des membres de catégories différentes (individus, collectifs, organismes) et dont les structures de gouvernance sont variées. Et ce, pour mettre l'accent sur les valeurs d'expérimentation et de recherche des pratiques artistiques et surtout, sur les conditions de leur production, à savoir indépendantes de visées commerciales.

La nouvelle entité qui prend forme officiellement en 2021 à la suite d'études et de consultations auprès des membres respectifs des trois organisations représente de façon générale ce qui est désormais appelé les « arts indépendants de recherche et d'expérimentation » qui sont définis comme suit :

Les arts *indépendants* se réclament des pratiques artistiques où l'artiste détient tout le pouvoir artistique et éditorial sur son œuvre, de sa conception à son itération finale. Il.elle est le.la premier.ère titulaire des droits et perçoit la majeure partie des redevances liées à sa diffusion, à sa distribution ou à sa vente, qu'il.elle peut, sous licence, confier à un tiers indépendant. (<https://www.repaire.art/mandat/>, consulté en octobre 2022)

Cette définition tient lieu de point de jonction entre les arts visuels dits actuels, les arts médiatiques, les arts numériques et les arts interdisciplinaires. En mettant l'accent sur l'autonomie artistique plutôt que sur les distinctions disciplinaires, elle présente une alternative au flou discursif entourant le vocable d'artiste numérique qu'engendre son utilisation en contexte commercial. À première vue, il peut sembler qu'il se dégage de cette définition une certaine forme d'appel à l'individualisme ou au renforcement des droits de propriété intellectuelle. Or, il s'agit surtout d'une référence au statut professionnel d'artiste tel qu'encadré par la législation québécoise (S-32.01) qui stipule que, pour se prévaloir de ce statut et bénéficier de ses avantages, les artistes doivent créer des œuvres à leur propre compte et ainsi, avoir un statut juridique d'entrepreneur·e indépendant·e. Et comme le statut d'artiste professionnel est un critère déterminant de l'admissibilité aux bourses des Conseils des arts, il constitue un élément de distinction primordial, sinon le seul du point de vue institutionnel, pour départager la création

artistique de la production culturelle industrielle. En cela, le terme indépendant ne réfère pas tant ici à l'individu artiste qu'au système bicéphale du soutien public à la culture mis sous tension dans le développement des politiques de la créativité. Il s'agit donc d'une vision politisée de l'indépendance qui renvoie aux efforts des artistes pour exercer un contrôle collectif sur les conditions de leur travail et aux institutions supposées protéger cette organisation de celle de la production industrielle de la culture.

D'ailleurs, la question de la dissolution des champs disciplinaires dans l'organisation de la représentation a été plus facile à réaliser que celle des modes de gestion collective des organismes artistiques. Étant donné la composition diversifiée au niveau des membres du regroupement, il n'était pas possible de mettre l'accent sur la forme particulière du centre d'artiste autogéré ni de garantir l'attribution de sièges d'office sur le conseil d'administration. Ce faisant, beaucoup d'inquiétudes se sont manifestées quant à la perte de pouvoir de représentation des centres d'artistes autogérés, attirant l'attention sur les possibilités de dévaluation de l'autogestion collective, de dépréciation de ce modèle propre au Canada et à plus long terme, de diminution des budgets dédiés aux centres d'artistes. Au vote final, les membres du regroupement des centres d'artistes ont donc décidé de ne pas se joindre à la nouvelle entité et de conserver une voix distincte, en maintenant tout de même le lien de proximité et le travail de collaboration en ce qui a trait aux enjeux communs.

Les démarches d'auto-organisation collective et d'adaptation des structures d'entraide et d'association du milieu artistique leur permettent de continuer à élaborer et à faire circuler ce qui a été conceptualisé comme des « politiques culturelles par le bas » (de Peuter *et al.*, 2022 ; de Peuter et Cohen, 2015) au sein même des structures de développement des politiques de la créativité. Cette notion sert à désigner les propositions, le développement et la défense de mesures d'intervention visant la protection et l'amélioration du travail artistique par les artistes et les travailleur·e·s culturel·le·s eux-mêmes, en particulier dans le cadre d'organisation collective (de Peuter et Cohen, 2015). Elle a été nommée ainsi pour désigner les propositions issues de formes collaboratives de gestion des ressources qui apparaissent en alternative ou en opposition à l'intervention étatique et à l'organisation industrielle de la production culturelle.

Grâce à sa présence active dans les travaux de la Commission numérique, le nouveau regroupement des arts indépendants a fait pression pour l'organisation de rencontres avec les artistes. Alors que le comité de travail souhaitait établir rapidement un répertoire des artistes et des entreprises en créativité numérique pour accélérer les maillages, le regroupement a insisté pour qu'il y ait d'abord une meilleure compréhension du milieu artistique :

On a un peu, si je peux me permettre, fait chier tout le monde. [...] En fait, on a beaucoup insisté du côté du [regroupement des arts indépendants] pour qu'ils les entendent avant tout en fait, qu'ils entendent leurs inquiétudes et leurs problématiques parce qu'on ne peut pas juste être optimistes et puis faire ça à la va-vite. (A1)

Surtout, leur présence dans la Commission numérique est l'occasion de réclamer aux instances décisionnelles de prendre acte des conditions socioéconomiques précaires de la grande majorité des artistes professionnel-le-s et de militer en faveur de leur amélioration. Des pistes comme le revenu minimum garanti par exemple ou un programme équivalent à celui des intermittents du spectacle en France³⁵ sont proposées et discutées.

Comme l'ont montré Greg de Peuter et Nicole S. Cohen et plus largement, le projet de recherche *Cultural Workers Organize*³⁶, les discours enthousiastes sur l'économie et les industries créatives sont de plus en plus remis en question par l'émergence d'organisations syndicales et de mobilisations culturelles aux formes variées qui placent la question de la précarité du travail culturel et artistique au centre des préoccupations politiques de la culture (de Peuter et Cohen, 2015). La pandémie de Covid-19 a accentué la mise en lumière de ces enjeux, en particulier dans les premiers mois durant lesquels des efforts considérables ont été déployés autant par les organisations autonomes, les associations professionnelles que les institutions publiques pour

³⁵ Il s'agit d'un système d'allocations de chômage pour les salarié-e-s d'entreprises du spectacle vivant, du cinéma et de l'audiovisuel qui ont des contrats à durée déterminée. Son histoire est marquée par de nombreux conflits sociaux qui s'étalent sur plus de 40 ans ainsi que par le caractère « exceptionnel » de son enjeu principal, à savoir la défense de la flexibilité de l'emploi (Menger, 2011).

³⁶ Ce projet de recherche conjoint documente et analyse les réponses collectives à la précarité du travail dans les arts et les industries culturelles et médiatiques au Canada, en Angleterre et aux États-Unis : <https://culturalworkersorganize.org/>

sonder les conditions des travailleur·e·s culturel·le·s qui se sont avérées partout et tous secteurs confondus, alarmantes (D. Dubuc, 2021 ; de Peuter *et al.*, 2022). Cette période d’imagination intensive d’interventions possibles pour le travail culturel qui ne dispose que de très peu de protection sociale a donné un nouveau souffle politique à la proposition d’un revenu de base universel, y compris au Canada où se déroule depuis une campagne de mobilisation d’envergure à laquelle participe activement le secteur des arts et de la culture³⁷.

Au Québec, ces propositions se sont rendues au Conseil des arts de Montréal qui, en partenariat avec l’organisme communautaire Revenu de base Québec, a participé à l’organisation d’un webinaire à ce sujet pour les travailleur·e·s artistiques (D. Dubuc, 2021). La question du revenu de base pour les artistes, aux côtés d’autres propositions issues d’initiatives locales et internationales des milieux culturels visant l’amélioration de leurs conditions de travail, se retrouve aussi dans le mémoire du CAM déposé en vue de la révision des lois québécoises sur le statut de l’artiste en cours (2022). Enfin, il faut dire que cette piste de solution mobilise particulièrement les artistes en arts visuels qui n’ont eu droit qu’à très peu d’aides financières de la part du ministère de la Culture et des Communications comparativement aux secteurs de la télévision, du cinéma et dans une moindre mesure, du spectacle (J. Jean, 2022).

Dans le cadre des politiques montréalaises de la créativité, outre la reconnaissance paradoxale à la fois du statut précaire des artistes et de leur importance dans la chaîne de valeur des industries culturelles et créatives, aucune action concrète n’est encore envisagée pour rééquilibrer la concentration des ressources au sein des entreprises et les inégalités qui en découlent. Néanmoins, après avoir appuyé la réalisation de l’étude pour le regroupement industriel, *Culture Montréal* s’est montré ouvert à financer à une seconde étude qui porterait spécifiquement sur

³⁷ En juillet 2020, des organismes représentant plus de 75 000 artistes et professionnel·le·s des arts à travers le Canada ont adressé une lettre ouverte au Premier ministre du Canada Justin Trudeau lui demandant d’adopter une garantie de revenu de base: Berggold, Craig, Zainub Verjee et Clayton Windatt (2020, 16 juillet). Une lettre publique de la communauté artistique pour une garantie de revenu de base. <https://docplayer.fr/189923552-Une-lettre-publique-de-la-communaute-artistique-pour-une-garantie-de-revenu-de-base.html>

les conditions socioéconomiques des artistes numériques indépendants. Considérant la marginalisation des questions du travail, des moyens de subsistance et de protection sociale dans les politiques de la créativité (Banks et Hesmondhalgh, 2009 ; McRobbie, 2016) ces efforts apparaissent comme des tentatives significatives pour inclure ces considérations dans les politiques montréalaises et possiblement, québécoises.

Avant de conclure sur l'organisation des artistes numériques et leurs politiques « par le bas », il faut néanmoins souligner deux difficultés auxquels ces tentatives se butent. La première concerne l'appellation discursive elle-même – politiques « par le bas » – et les démarches auxquels elle renvoie. Comme beaucoup d'appellations critiques, il arrive qu'elle soit récupérée dans d'autres contextes, y compris capitalistes, et vidée de sa portée contre-hégémonique. Comme il a été mentionné brièvement au préalable, l'appellation est revendiquée par les acteurs industriels comme un gage du bien-fondé du développement des politiques de la créativité. Sans doute, l'opposition binaire entre « haut » et « bas » de même que le flou des réalités sociales sensées lui correspondre facilitent cette reprise. Il ne suffit que de regarder les objectifs et les moyens dont ils disposent pour dissocier cette initiative d'une forme de coopération communautaire extérieure aux objectifs d'accumulation du capital. D'emblée, malgré un vocabulaire axé sur la mutualisation, l'objectif demeure la création d'un regroupement de secteurs industriels pour bénéficier d'avantages compétitifs et d'une attention accrue de l'État québécois qui pourrait favoriser leur croissance. Tel que l'explique ce fondateur de studio, la volonté de se rassembler découle directement de la dynamique concurrentielle « le gagnant rafle tout »³⁸ propre à l'organisation industrielle de la culture :

Pour nous, c'est une certaine menace. C'est lui [*Moment Factory*] qui rafle tous les gros projets. Il y a en ce moment, une vague de solidarité et de coopération. Ce qu'on

³⁸ La métaphore « le gagnant rafle tout » (*winner takes all*) sert à désigner la tendance à la concentration dans les industries culturelles et médiatiques qui veut que les entreprises qui réussissent soient celles qui parviennent à atteindre une masse critique de consommateurs et à écraser leurs concurrents. Pierre Menger la définit comme « une structure de loterie » qui s'applique non seulement aux entreprises mais aussi aux artistes : « de très gros lots pour les plus réputés, et, pour les autres, une distribution de gains qui s'échelonne sur une pente inégale sans commune mesure avec les différences de capacité. » (Menger, 2002, p. 40-41)

appelle la coopération. C'est un mot qui commence à être sur les lèvres de tout le monde que je trouve qui est super intéressant. Oui, on fait un peu la même chose. On est un petit peu en compétition, mais aussi on s'entraide sur d'autres projets. Comme là on a remporté un concours avec [un autre studio]. Ça pourrait être nos concurrents, mais en même temps, on se connaît bien. C'est des bons amis, des bonnes connaissances. On s'est dit, ce projet-là on devrait *pitcher* ensemble, on a plus de chances de l'avoir. Parfait, ça tombe bien, on a plus ou moins de temps chacun de notre côté. Là, c'est *cool* on travaille ensemble quotidiennement. Cette manière de faire, je vois très peu d'écosystèmes qui ont ça. Je pense même qu'on serait peut-être le seul au monde qui a cette manière-là de collaborer et de coopérer. C'est vraiment super. On a ça avec quelques studios. À plusieurs reprises, on a parlé de la formation d'un consortium, d'une espèce de regroupement de plusieurs studios dans lequel on pourrait se mettre ensemble. On ne sera jamais capable d'aller chercher de gros contrats à 300 millions. *Moment Factory* va être capable, mais, nous, on ne sera jamais capable. Par contre, si on se met cinq ensembles avec chacun nos forces, au lieu d'être une entreprise de trente employé·e·s, une entreprise de six employé·e·s, une entreprise de vingt-sept employé·e·s, on se retrouve avec un consortium de cent cinquante employé·e·s. Là, ça devient pas mal plus intéressant et là, on a beaucoup plus de chances d'aller chercher ces *pitchs*-là et ces contrats-là. (A4)

Pour contourner l'érosion de la portée critique de l'expression « politiques par le bas », il serait à propos de mobiliser le lexique développé par Raymond Williams en qualifiant plutôt d'oppositionnelles la nouvelle formation culturelle des artistes indépendant·e·s de même que les politiques qu'elle tente de mettre de l'avant et d'inscrire dans les mesures pour la créativité numérique.

Le deuxième élément à aborder est que la réponse des artistes est marquée par une certaine ambivalence entre d'un côté, des formes émergentes d'organisation et de l'autre, la défense du système légal et institutionnel de soutien à la culture de l'État québécois. Cette tension est palpable dans le discours des artistes qui se défendent d'entretenir une vision élitiste de l'art lorsqu'ils et elles s'en remettent à la définition légale des artistes professionnel·le·s ainsi qu'à la division instaurée par les institutions culturelles gouvernementales, à l'instar de cet artiste et gestionnaire d'un centre d'artistes autogéré :

C'est juste perçu comme un regroupement de fascistes, frustrés, élitistes, élitistes, oui, élitistes parce que nous, ce qu'on revendique c'est « être artiste, c'est ça ». C'est inscrit dans la loi. C'est dans le Code civil, comme être un ingénieur, c'est inscrit dans

le Code civil pis ils ont une corporation. Être artiste, c'est inscrit dans le code civil.
C'est ce que c'est. (A5)

Le système de reconnaissance institutionnelle des artistes, souvent critiqué par les milieux artistiques pour ses critères d'excellence nébuleux et sa perpétuation des mêmes canons artistiques traditionnels³⁹ devient paradoxalement dans le contexte spécifique des politiques de la créativité, une arme de défense contre ce que les artistes professionnel-le-s qualifient « d'invasion industrielle » dans les institutions dédiées à la création artistique.

C'est en particulier la défense du statut professionnel d'artiste qui, occupant une position contradictoire dans les débats plus larges sur l'intervention culturelle, rend possible la résurgence dans cette lutte de l'opposition résiduelle entre culture d'élite (ici, les artistes) et culture populaire (dans ce cas, la créativité numérique). Dans le cadre des enjeux du travail culturel, ce statut est le résultat de luttes menées par les artistes pour pallier l'absence de protection sociale et de pouvoir de négociation des contrats de travail avec les producteurs et les diffuseurs (quoique les limites de sa portée soient souvent mises en lumière (J. Jean, 2022)). Or, il est aussi en jeu dans un registre plus général de l'intervention culturelle, à savoir celui des débats opposant la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle. La première logique sous-tend des actions publiques favorisant l'accès à la culture légitime alors que la seconde vise à revaloriser des formes culturelles populaires ou « ordinaires » (Bellavance, 2000). Dans son déploiement effectif au Québec, la démocratisation culturelle s'est vue critiquée d'avoir développé une offre culturelle liée exclusivement à l'art professionnel en favorisant la professionnalisation des travailleur-e-s artistiques et culturel-le-s et le développement de leurs organisations, et ce, au détriment des considérations pour la participation des publics (Bellavance, 2000 ; Casemajor et

³⁹ Par exemple, lors d'un entretien, une professionnelle des arts exprimait ainsi ses critiques à l'égard des critères d'excellence du financement du Conseil des arts de Montréal : « Les organismes qui touch[ent] le plus de financement public dans le secteur de la danse : Marie Chouinard, les Grands Ballets Canadiens... tu vois, c'est pas une critique mais, un petit peu. Les personnes qui sont derrière les bureaux, les décideur-se-s des fameux paliers, ils perpétuent encore cette mentalité d'excellence, d'élitisme, et majoritairement « blanc-centré », je m'excuse le terme. Je pense qu'il y aussi cette notion-là. Je suis obligée de l'amener. Je suis un peu militante. » (OH)

al., 2016). Dans ce contexte, le statut d'artiste est ainsi associé au maintien de la culture professionnelle et légitime.

Le milieu artistique professionnel, en particulier des arts visuels indépendants, entretient qui plus est une certaine méfiance à l'égard de la démocratie culturelle ou plutôt aux glissements qui peuvent survenir dans son application du fait de l'ambiguïté du « populaire » qui recoupe à la fois le marginal, l'ordinaire et le commercial (Bellavance, 2000, p. 13). Le souci de la participation culturelle peut ainsi aisément devenir une question de succès commercial - d'ailleurs aussi appelé « populaire » - et faire intervenir dans le processus de création le besoin de plaire aux publics. Le passage suivant met en lumière cette chaîne d'associations signifiantes entre le travail artistique, l'élitisme et la place des publics dans la création artistique :

Ça va être hyper élitiste ce que je vais dire... mais quelque part, en tout cas, le milieu entrepreneurial aime bien lui être une élite, mais c'est juste pour lui [rires]. Ça, c'est une autre question. C'est comme, comment on dit, ça donne la part grande et la validité au divertissement. J'ai une boutade que je répète souvent. Je dis, dans le fond, *Moment Factory* eux autres leur objectif, c'est de faire l'œuvre qui va déplaire au moins de personnes possible. Et les artistes en fait, ce n'est pas cette question-là qu'ils se posent. Ils vont faire l'œuvre qui va leur plaire le plus possible avec ce qu'ils ont en tête. Cette question-là de déplaire le moins possible, je le mets par exprès à la négative. C'est que c'est un nivellement par le bas. [...] Quand tu montes un BMC [*Business Model Canvas*], tu te questionnes, c'est qui ma clientèle? C'est quoi ma proposition de valeur? C'est quoi mes canaux de communication? C'est qui mes partenaires? Les artistes, ils s'en torchent de ça. Ç'a pas rapport avec ça. Ce que ça fait, les amener dans cette dynamique-là, c'est que tout d'un coup, ils pensent à qui va s'adresser leurs œuvres au lieu de se poser des questions fondamentales. (A8)

La volonté de protection du statut d'artiste dans le contexte des politiques de la créativité va de pair avec un rejet de toute considération pour les publics puisque cela agit comme élément de distinction avec les acteurs industriels. Et c'est ce qui explique que les artistes impliqué-e-s apparaissent défendre l'élitisme artistique dans un conflit mettant a priori en jeu les inégalités dans les conditions matérielles du travail artistique et culturel. Cela rend d'autant plus difficile l'intégration de mesures relatives aux conditions des arts indépendants dans les politiques de la créativité. Leurs tentatives n'en sont pas moins importantes. En façonnant des mesures et en faisant pression pour qu'elles soient considérées, les artistes constituent des agents importants

des politiques culturelles, mais dont l'apport est souvent négligé dans la recherche (de Peuter et Cohen, 2015). Alors que l'État et ses institutions sont souvent pensées comme uniques agents de formation des politiques culturelles, surtout en ce qui a trait aux industries créatives dont la mise en valeur a été alimentée en grande partie par des discours politiques, il faut rappeler que leur développement est le lieu de tensions, de luttes, d'organisations collectives et de propositions d'alternatives contre-hégémoniques qui participent aussi à les façonner, tout comme à façonner l'organisation matérielle et symbolique des milieux artistiques, culturels et créatifs.

4.7 Conclusion

Le passage suivant a été momentanément inscrit dans la Déclaration *Montréal capitale mondiale de la créativité numérique* produite dans le cadre de la Commission numérique de Culture Montréal :

L'expression créatrice, traditionnellement déployée à partir des centres d'artistes et des structures OBNL, est maintenant aussi investie par des organisations à but lucratif et des institutions. Grâce, entre autres, aux industries florissantes du web, du jeu vidéo, des effets visuels ainsi que de nouveaux modèles de financement, il s'est développé en parallèle d'autres réseaux d'acteurs qui font aussi dans la création. La frontière entre l'industriel et l'artistique est de plus en plus floue et poreuse : on ne cherche plus nécessairement aujourd'hui l'art là où on le trouvait hier (Document de travail non publié).

Si ce narratif présentant le milieu des centres d'artistes comme un mode d'organisation de la production et de la diffusion artistique du passé et l'entrepreneuriat lucratif comme l'avenir n'a jamais fait partie de la version officielle, c'est parce que les artistes numériques se sont mobilisés pour la protection d'un discours et d'un soutien distinctif envers les arts indépendants. L'idée d'un remplacement de la création artistique par la créativité numérique qui ferait éclater la division art-industrie ne se rend ainsi jamais jusqu'à la publication du document qui oriente le travail de la Commission numérique et le développement des politiques de la créativité. Le maintien de la distinction institutionnelle entre les deux est confirmé lors de l'annonce du budget provincial au printemps 2022. La SODEC, la société d'État québécoise finançant les entreprises culturelles de propriété québécoise, prend finalement en charge le développement d'un

programme pour la créativité numérique. Le programme distribuera un total de quinze millions de dollars pour soutenir les productions numériques comme les installations immersives, la réalité virtuelle augmentée et les balados.

En s'attardant aux divers acteurs culturels impliqués et aux instances mobilisées, le présent chapitre permet de mettre en lumière de quelle manière le champ de tension qu'ils forment joue un rôle dans l'intégration de l'imaginaire de la créativité à Montréal et dans sa matérialisation dans des pratiques, des politiques, des institutions et des formes d'organisations culturelles collectives. Le chapitre montre ainsi que le processus de formation de l'imaginaire économique-culturel de la créativité est marqué par des luttes qui ont nécessairement un effet sur ce qui y est inclus et exclu, autrement dit sur ce qui compose le processus sélectif et stratégique de sa contextualisation. Il montre aussi que les dimensions discursives de cet imaginaire et de ces luttes, notamment en ce qui a trait aux différentes catégories culturelles, ne font sens qu'en interrelations avec les dimensions matérielles de l'organisation des pratiques culturelles et créatives et les groupes d'acteurs qui les portent.

D'abord, sur le plan des sélectivités structurelles, il souligne l'importance de considérer les diverses institutions de même que les divers paliers de l'État qui assument des rôles différents vis-à-vis la régulation culturelle et partant, dans les politiques de la créativité. Ce faisant, il montre que le Conseil des arts de Montréal, une institution dédiée au soutien à la création artistique, participe à développer et à promouvoir des discours et des pratiques bénéficiant, au moins en partie, à des acteurs industriels. Il met aussi en évidence l'implication de plusieurs instances municipales dans la mise en œuvre des politiques de la créativité, à savoir les services de développement économique et culturel de la Ville de Montréal de même que l'organisme *Culture Montréal*. La présente analyse permet de dire qu'en cela, les institutions culturelles municipales sont moins encadrées que les institutions nationales. Puisqu'elles balisent de manière beaucoup plus souple les frontières entre les pratiques artistiques et les industries culturelles et créatives, les producteur·ice·s d'expériences numériques ont pu prendre appui sur leur soutien dans la poursuite de leur démarche de reconnaissance. Cela dit, leurs actions en matière d'intervention

culturelle demeurent limitées ce qui fait qu'elles ont surtout servi de levier de légitimation pour la reconnaissance éventuelle des entreprises créatives de la part des institutions québécoises.

Pour ce qui est de ces dernières, elles demeurent régies par des lois, notamment la loi sur le statut d'artiste professionnel·le, qui assurent le maintien d'une définition légale des artistes professionnel·le·s et de facto, la distinction entre les bénéficiaires du Conseil des arts et des lettres du Québec et ceux de la SODEC. La distinction institutionnelle et légale entre l'art et l'industrie culturelle constitue en cela une contrainte structurelle à l'établissement tous azimuts des objectifs de croissance économique des politiques de la créativité. Le chapitre met en effet en lumière la manière dont les institutions étatiques participent avec certaines contraintes à l'élaboration des politiques de la créativité dans une perspective unique d'accumulation du capital, notamment en raison du principe d'autonomie qui engage le soutien public à la culture et en particulier aux arts. En ayant mis de l'avant leur appartenance à la culture et en étant désormais reconnues par l'État mais plus spécifiquement par la SODEC, les nouvelles pratiques culturelles de la créativité numérique maintiennent les liens entre l'intervention culturelle et la protection de la propriété québécoise. L'appui public au développement de jeux vidéo sans égard à la propriété des entreprises demeure donc, au final, une exception.

L'un des apports significatifs du chapitre est aussi de décentrer l'analyse du rôle de l'État et de ses institutions dans la formation et l'implantation de l'imaginaire de la créativité pour comprendre les sélectivités agentielles impliquées, à la fois en termes de promotion et d'opposition. En effet, il montre d'une part, les capacités d'acteurs spécifiques – les producteur·ice·s d'expériences numériques – à contextualiser les discours de la créativité de même qu'à construire et à sélectionner les paramètres des politiques à adopter. De fait, un des principaux objectifs du développement de ces politiques est l'obtention d'un statut culturel ainsi que d'un soutien financier pour ces entreprises. Le chapitre met aussi en lumière la façon dont l'imaginaire de la créativité, en particulier les discours sur les bénéfices des maillages entre secteurs de même que l'absence de considération pour les spécificités des produits culturels, médiatise en retour les démarches entreprises par ces acteurs et force la construction d'une alliance entre acteurs industriels. Il laisse ainsi voir la fabrication non seulement d'un discours,

mais d'une organisation hégémonique de la créativité dans un espace particulier, en l'occurrence Montréal.

D'autre part, le chapitre insiste sur l'opposition formée par des artistes professionnel·le·s indépendant·e·s et rend manifeste leur participation à la formation de l'imaginaire de la créativité. Il montre les limites symboliques et matérielles auxquelles se heurtent les industries culturelles et créatives en tant qu'ensemble qui vise à intégrer les artistes comme « cœur créatif ». Sur le plan de la lutte symbolique, l'analyse témoigne de la mise en tension de la catégorie d'artiste et des appuis stratégiques des « artistes indépendant·e·s » pour conserver le monopole de sa définition. Elle montre en cela la manière dont ils et elles convoquent des valeurs (l'indépendance et l'autonomie), des institutions (Loi sur le statut de l'artiste), des parcours et des milieux d'appartenance (Centres d'artistes autogérés, organisations professionnelles), et des objectifs (artistiques plutôt que pécuniaires), comme autant d'arguments pour circonscrire la définition « authentique » de l'artiste. L'analyse s'attache aussi à illustrer l'ancrage matériel de cette lutte qui prend forme à travers les modes de régulation propre au milieu des arts contemporains indépendants, fondée sur l'autonomie, l'autodétermination et l'autogestion. En cela, la résistance pour le maintien de relations culturelles, politiques et économiques dont l'organisation ne sert pas l'accumulation du capital apparaît primordiale. De même, la mise en visibilité de la précarité du travail artistique et l'imagination de politiques oppositionnelles qui en découlent représentent des propositions émergentes qui sont bien sûr irréductibles aux politiques de la créativité, mais qui leur sont désormais articulées.

Finalement, les efforts soutenus et renouvelés des artistes pour l'organisation collective des ressources et du travail indépendant doivent aussi être soulignés dans le contexte où la figure de l'artiste correspond désormais au travailleur typique du capitalisme actuel, rendant ainsi le travail autonome sans sécurité ni protection sociale légitime, voire recherché (McRobbie, 2016 ; Menger, 2002). Si le mythe de l'artiste précaire, mais libre et créatif alimente l'imaginaire de la créativité, en particulier la valorisation de l'entrepreneuriat créatif, il apparaît nécessaire de mettre en lumière non seulement la précarité des artistes mais aussi les formes résiduelles et émergentes d'organisations collectives propres à leurs milieux et créées pour pallier ces conditions.

L'imagination de formes de sécurité sociale en dehors des relations de travail traditionnelles, de même que la production de système d'organisation alternatif, peut servir à esquisser les contours d'une autre économie culturelle et créative.

Le chapitre suivant s'attarde justement aux discours, aux technologies de savoir et aux acteurs participant à la valorisation de l'entrepreneuriat dans les milieux culturels, à la circulation et matérialisation de cette notion en contexte montréalais ainsi qu'à la participation des acteurs culturels. Il introduit ainsi un autre type d'acteurs et de structures intervenant dans le processus sélectif de l'imaginaire de la créativité, à savoir les consultant·e·s locaux et la constitution d'un « écosystème » de formations professionnelles destinées aux travailleur·e·s culturel·le·s.

CHAPITRE 5

LES INCUBATEURS CULTURELS ET CRÉATIFS COMME TECHNOLOGIES DE CIRCULATION DES SAVOIRS ENTREPRENEURIAUX

Dans le chapitre précédent, nous avons abordé le processus de formation de la créativité numérique comme nouvel objet de gouvernance des politiques culturelles impliquant des institutions, des acteurs et des pratiques culturels. Nous nous sommes attardés spécifiquement à la question des distinctions catégorielles entre les arts et l'industrie, en plus de mettre en évidence les tensions amenées par la présence accrue de visées et d'intérêts économiques dans l'action publique culturelle, ainsi que dans la promotion de certaines pratiques au détriment d'autres. Nous n'avons pas précisé toutefois ce qui compose précisément les objectifs économiques. Ce chapitre-ci s'attarde ainsi aux particularités des conceptions économiques de l'imaginaire de la créativité, à savoir la promotion de compétences entrepreneuriales dans les milieux culturels et créatifs. Avant d'en exposer la structure, nous souhaitons d'abord introduire brièvement la stratégie politique qui lui est liée et revenir sur la littérature en insistant davantage sur quelques points clés. Cela nous permettra de clarifier les diverses parties de l'analyse qui suit.

La plus récente politique culturelle de la Ville de Montréal a consacré la catégorie d'entrepreneuriat culturel dans l'action publique culturelle et en a fait un axe prioritaire. Courante dans le paradigme mondial de la créativité, cette notion est définie par la prise de risques, l'innovation, et centrée sur les possibilités d'internationalisation et d'exportation des produits culturels. Ce n'est pas l'idée d'un soutien public à la culture côtoyant des objectifs de croissance économique qui constitue une nouveauté dans les politiques culturelles, mais bien la vision spécifique des apports économiques potentiels de la culture. Dans les politiques culturelles précédentes, notamment la première politique québécoise de 1992 comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la création artistique était rattachée à une chaîne de production et de diffusion, celle des industries culturelles, au sein de laquelle les acteurs culturels occupent des positions distinctes, mais interreliées (création, production, distribution, etc.). Avec la perspective renouvelée de l'action publique culturelle qui prescrit d'ailleurs le renforcement de la « convergence des logiques culturelles et économiques » (Ville de Montréal, 2017, p.26), la

création et la culture sont désormais présentées comme points de départ du développement de l'entrepreneuriat. Tant à la Ville de Montréal qu'au gouvernement du Québec, on veut « [c]réer des conditions propices à son éclosion et à son développement » (Québec, 2018, p. 44). Il s'agit du premier « chantier » de la politique montréalaise - *l'entrepreneuriat culturel et créatif afin de pérenniser la création* – par lequel la Ville veut mettre en place « un environnement favorable au développement d'une culture entrepreneuriale chez les artistes, les organismes et les entreprises » (Ville de Montréal, 2017, p. 40). L'une des mesures centrales d'intervention qui lui est associée concerne l'appui au déploiement de « programmes en développement de compétences et d'aptitudes entrepreneuriales adaptées à l'ère numérique et à la mondialisation des marchés » (Ville de Montréal, 2017, p. 40). Pour stimuler le développement d'un « écosystème » entrepreneurial en culture, la Ville d'abord et ensuite des instances provinciales comme nous le verrons, participent grâce à des appuis symboliques et financiers, à la création de dispositifs de formation et d'accompagnement des acteurs culturels basé sur l'incubation et l'accélération d'entreprises.

À travers l'analyse de ces dispositifs de formation, le présent chapitre met en relation et développe deux voies d'analyses existantes dans les études sur les politiques et les industries créatives, à savoir d'une part, le rôle des réseaux de consultant·e·s et de leur production de savoirs dans la création et la circulation des imaginaires économiques, et d'autre part, la valorisation du caractère entrepreneurial du travail culturel.

D'abord, les analyses du « tournant culturel » ou de la « culturisation » du capitalisme ont mis en lumière la participation, surtout à partir des années 1980, de nouveaux acteurs dans la production des politiques publiques et des imaginaires qui les légitiment. C'est en effet lors de cette période de déclin des industries manufacturières dans les villes européennes de l'ouest et les villes nord-américaines où les possibles sont particulièrement ouverts et disputés, que les consultant·e·s investissent ce créneau par le biais de cabinets d'études et de conseils. Parmi les principaux auteur·ice·s de ces analyses, Nigel Thrift (Thrift, 1999, 2005) a montré le rôle croissant de ce travail à la croisée des mondes des affaires et de la recherche universitaire. S'intéressant à la production des discours prophétiques sur la société de l'information et à la littérature managériale

accompagnant la mise en place de l'économie du savoir, Thrift a posé que cette communauté transnationale agissait désormais comme une entité culturelle générant de nouvelles représentations du monde. Les discours de firmes de gestion, de cabinets, de gourous des technologies et d'économistes bénéficiant la plupart du temps d'un sceau de scientificité grâce aux liens avec des disciplines universitaires forment ce qu'il a appelé les « circuits culturels du capital » (Thrift, 2005). La fonction de ces circuits, selon Thrift, s'avère de produire et de relayer les normes et les valeurs justifiant l'engagement dans des développements capitalistes spécifiques. Plus spécifiquement, les analyses produites par ces instances privées ont déterminé les conventions d'évaluation des économies urbaines, rendu compte de leurs succès et de leurs échecs et partant, participé à leur orientation nouvelle autour de l'économie du savoir.

L'économie politique culturelle développée par Jessop et Sum a aussi mis en lumière le rôle de la production de savoirs des consultant·e·s dans l'établissement de l'imaginaire de l'économie du savoir et des politiques néolibérales. C'est en particulier le travail de Sum (2009, 2015) qui a éclairé et théorisé la participation des dispositifs de connaissances de ces réseaux dans la construction sélective des objets de gouvernance économique. Avec ce travail, elle s'est attachée à comprendre la production du discours hégémonique transnational autour de la « compétitivité » des économies territoriales et sa contextualisation en Asie de l'est. Suivant cela, elle a posé que ce développement en plusieurs phases avait d'abord passé par l'élaboration d'un paradigme théorique dans la littérature économique qui devenait par la suite, un paradigme politique et finalement, ce qu'elle appelle un « savoir de marque [*knowledge brand*] ».

Un savoir de marque désigne dans la conceptualisation de Sum un dispositif de production de sens promu par les consultant·e·s de cabinets de conseil mondiaux qui prétendent à une connaissance privilégiée du monde économique et la traduisent en recettes politiques « prêtes-à-adopter » (Sum, 2009a, p. 191). Dans le cas du développement des politiques de compétitivité, le modèle du consultant et professeur de l'École de commerce de Harvard Michael E. Porter, a, selon Sum, joué ce rôle nodal de savoir de marque qui a largement circulé à partir des années 1990 et a ainsi servi à l'élaboration des stratégies économiques néolibérales. Porter a construit un modèle explicatif de la compétitivité des industries nationales basé sur quatre principaux

facteurs de réussite dont il a élaboré les modes d'évaluation. Il a aussi posé que le regroupement en grappes, soit la concentration géographique d'entreprises d'industries connexes et d'institutions associées, pouvait favoriser les avantages compétitifs. Le modèle d'analyse et d'intervention de Porter a été répété dans les circuits de production des politiques, devenant l'idée à la base de nombreuses propositions de développement régional et local. Sum avance que ce savoir de marque a été déployé et adapté dans divers contextes et à différentes échelles, par l'entremise de firmes locales dont la production de savoirs contextualisés fait exister et détermine les paramètres locaux de la « compétitivité ». Cette production inclut des rapports, des bases de données, des tableaux de bord, des indices mesurables, des guides de « bonnes pratiques », des formations, etc. qui, ensemble, participent à la création d'un objet de conseil et de gouvernance. Dans le cadre de la conceptualisation que Sum et Jessop ont construite, il s'agit de technologies de savoirs qui normalisent les discours et disciplinent les pratiques, agissant ainsi dans le développement sélectif de la production d'un imaginaire économique hégémonique.

Le modèle de ville créative de Richard Florida correspond à un tel savoir de marque en ce qui a trait à la production, la promotion et la diffusion transnationale de l'imaginaire économico-culturel de la créativité. Tel que souligné dans l'ensemble de la littérature sur les politiques, les industries et les villes créatives, Florida est la figure centrale de cette entreprise lucrative et populaire qu'est devenue l'expertise culturelle. Ses diagnostics et recommandations à prétention scientifique ont grandement participé à construire et à relayer l'idée que la culture, par son pouvoir attractif, engendre des retombées économiques positives pour les territoires urbains.

Comme Sum l'a fait pour Porter et l'imaginaire néolibéral de la compétitivité, un nombre important d'études se sont attardées à la circulation des idées de Florida et à leurs mobilisations dans la formulation des questions économiques et culturelles de diverses politiques locales (Bouquillon, 2012b ; Poirier et Roy-Valex, 2010 ; Rantisi et Leslie, 2010b ; Vivant, 2009). Ces analyses ont permis de mettre au jour non seulement la centralité de ses thèses sur les bienfaits économiques de la créativité (voir chapitre 1) mais aussi, la place grandissante des consultant·e·s dans la production des politiques culturelles municipales. Outre Florida, les expert·e·s sont en effet nombreux à se disputer un « marché » du conseil culturel pour les politiques, en particulier

autour des thèmes de la créativité. Dans un article largement cité à ce propos, Jamie Peck s'est intéressé à la mobilité des politiques de la créativité et à la formation de « coalition de croissance créative » dans les contextes locaux (Peck, 2011). Par-delà l'orientation du contenu des politiques de la créativité donc, Peck a mis en relief la transformation des modalités de production et de circulation des politiques urbaines, affirmant en effet qu'il s'agit désormais d'un système de type marché animé par des entrepreneurs universitaires qui en tirent profit (à la fois symboliquement et financièrement), bien qu'il soit encore alimenté par des fonds publics.

Ce type d'analyses a posé qui plus est que l'intégration du savoir produit par les consultant·e·s de cette nouvelle expertise culturelle était facilitée par des activités d'apprentissage et de socialisation politique à ces idées (Matz, 2017). Les acteurs politiques y sont donc accoutumés par le biais de rencontres de toute sorte (formations, conférences, etc.) avec les « passeurs de savoir » à l'échelle locale qui formalisent les théories et les traduisent en politiques concrètes à appliquer (Matz, 2017, p. 191).

Bref, cette littérature a jusqu'ici souligné la formation d'un nouveau type d'acteurs agissant à des échelles variées et assumant un rôle d'importance dans l'élaboration des politiques non seulement économiques, mais aussi culturelles – les deux n'étant d'ailleurs plus mutuellement exclusives dans les politiques de la créativité. Elle a montré d'une part, les transformations induites dans la manière de produire les politiques et d'autre part, le déploiement de leur « expertise » à travers des technologies de savoir qui font exister les objets des politiques comme les manières de les évaluer. Ainsi, les mécanismes sociaux et technologiques (au sens large) facilitant l'intégration du savoir expert aux politiques urbaines ont été étudiés et éclairés. En revanche, comment ces technologies de savoir dont les objets sont reconduits par les politiques réorganisent les pratiques et les représentations des acteurs des milieux d'application concernés demeure méconnu et sous-analysé. Autrement dit, la relation entre les objets de conseil et de gouvernance construits et les pratiques qu'elles doivent normalement encourager, encadrer et orienter mérite selon nous davantage d'investigation empirique.

À propos de la circulation de la « compétitivité » économique dans divers sites régionaux de l'Asie par exemple, Sum (2009) évoque des questions qui demeurent sans réponses empiriques, à savoir : comment cette circulation réorganise les espaces et les populations? Comment ce savoir de marque est remis en question et négocié dans des conjonctures spécifiques et contribue ainsi à sa définition hégémonique contextuelle? Comment cela médiatise la réarticulation de relations sociales? (Sum, 2009b, p. 186). Comme le souligne van Heur, les recherches menées par Sum et Jessop ne fournissent pas nécessairement de prise empirique qui permettrait de saisir la manière dont ces territoires et ces économies deviennent concrètement « plus compétitifs » (van Heur, 2010c, p. 455). Dans le cadre des politiques de la créativité, cet exemple nous encourage à interroger de manière empirique le rapport aux technologies de savoir des consultant·e·s locaux, et ce non seulement à l'élaboration des politiques culturelles, mais aussi à la production culturelle et artistique, à son organisation et à ses acteurs. Comment les idées qui en découlent entrent-elles dans les pratiques quotidiennes de la culture?

À partir de la littérature ayant plus spécifiquement abordé la promotion de l'entrepreneuriat dans le paradigme de la créativité, on peut déjà poser que cette promotion se situe d'abord au niveau institutionnel et passe par des mesures de soutien en faveur des nouvelles entreprises. L'analyse de Philippe Bouquillon des documents promotionnels et des politiques de la créativité instaurées en Europe montre en ce sens que l'intervention privilégiée envers les industries créatives est une aide aux petites et très petites entreprises, le plus souvent sous la forme de dégrèvement fiscal (Bouquillon, 2012a). Comme l'explique Bouquillon, la croyance derrière la mise en place du soutien aux très jeunes et très petites entreprises créatives veut qu'elles soient une source de flexibilité et d'innovation pour les grandes dont les structures sont trop rigides. Il s'agit donc d'une forme d'externalisation du développement de nouvelles marchandises culturelles et de technologies créatives encouragée par les institutions publiques économiques et culturelles.

La promotion de l'entrepreneuriat dans les milieux culturels n'est pas seulement dirigée vers le contexte institutionnel, mais aussi vers l'individu entrepreneur·e. Autrement dit, l'insistance sur le caractère entrepreneurial du travail culturel et créatif prend aussi la forme d'une valorisation de la figure de l'entrepreneur créatif. Tel que posé par les études qui ont largement analysé les

discours promotionnels et politiques de la créativité, l'entrepreneur créatif aux idées innovantes est présenté comme l'acteur central de cette nouvelle économie culturelle (Edensor *et al.*, 2010 ; McRobbie, 2016 ; Menger, 2002 ; van Heur, 2010b). Son « talent » constitue un potentiel à exploiter dans une optique économique. Les politiques de la créativité cadrent les travailleur·e·s culturel·le·s comme des entrepreneur·e·s prêt·e·s à prendre des risques, mais dont le potentiel doit être soutenu par l'État, notamment en ce qui a trait au manque de financement et de connaissances en gestion commerciale et en marketing international.

Pour ce qui est de l'intégration éventuelle de cette posture entrepreneuriale auprès des acteurs culturels, beaucoup moins d'analyses ont été réalisées. L'ouvrage de référence à ce sujet est sans aucun doute celui de Angela McRobbie (2016) qui attribue à l'éducation postsecondaire un double rôle dans ce processus. D'une part, McRobbie analyse l'expansion, depuis les années 1990, des programmes dans les domaines des arts, des médias et de la culture en Angleterre comme une voie privilégiée pour l'ajustement des jeunes artistes et des travailleur·e·s culturel·le·s à la culture entrepreneuriale. D'autre part, McRobbie soutient que ces programmes ont participé à la légitimation de l'entrepreneuriat culturel comme idéal de réussite malgré la précarité qui le caractérise. En effet, pour l'auteurice, ces programmes postsecondaires n'ont pas favorisé la mobilité sociale des individus, mais au contraire, ont participé à la construction d'un effet idéologique par lequel les acteurs culturels financièrement précaires ont l'impression d'appartenir à la classe moyenne. En résulte selon l'auteurice, des travailleur·e·s autodiscipliné·e·s qui endossent le risque c'est-à-dire qui travaillent de longues heures non rémunérées grâce à l'appât du succès et qui assument l'entière responsabilité de tous leurs échecs (McRobbie, 2016)

Ces deux types d'analyses, le premier s'intéressant aux savoirs produits par les consultants et le second à la posture entrepreneuriale dans les politiques et le travail créatif se côtoient évidemment de près. L'un des points communs significatifs est d'ailleurs le recours aux concepts foucauldien·ne·s pour expliquer les mécanismes d'intégration subjective de l'imaginaire économique dominant. Cette explication conceptuelle est présente tant dans les analyses de Sum à propos des acteurs politiques intégrant les savoirs des consultants que dans celles de McRobbie sur les travailleur·e·s culturel·le·s et artistiques s'identifiant à la nouvelle figure promue de

l'entrepreneur créatif. Même les explications de van Heur qui privilégie une enquête empirique sur les liens entre les politiques de la créativité et le discours des producteurs de musique électronique y renvoient. Dans tous les cas, il est avancé que les technologies de savoir - les rapports et mesures des consultants, les programmes d'éducation ou les politiques et les *clusters* – disciplinent les individus et produisent des acteurs participatifs équipés pour exécuter leur propre rôle dans la reproduction et la matérialisation de ces imaginaires. Il est aussi généralement supposé que cette formation hégémonique désavantage certains groupes et provoque ainsi certaines ambivalences ou résistances (Sum, 2009a, p. 200). Cela dit, lorsque ces perspectives conceptuelles se substituent à l'investigation empirique ou autrement dit, quand la participation des acteurs sociaux concernés tout comme leur résistance est déduite à partir de la conceptualisation, la compréhension s'en trouve elle aussi réduite. Ce faisant, l'apport des acteurs sociaux à la production et à la matérialisation des imaginaires économiques est marginalisé et potentiellement sous-estimé.

Les mises en garde de Williams sur les totalités conceptuelles sont ici fort utiles, de même que sa critique de l'usage des catégories de sens sans égard au contexte auquel elles s'appliquent. Bien que l'analyse des structures sociales hégémoniques était centrale au travail de Williams, les théories mobilisées pour les saisir ne devaient jamais complètement s'imposer aux phénomènes qu'elles tentaient de saisir et ainsi les vider de signification. Leur description devait nécessairement prendre forme dans une lecture rapprochée de l'expérience vécue, des significations et des valeurs, ce qui implique aussi de porter attention aux mots tels qu'ils sont utilisés, soit par des individus spécifiques agissant avec des préoccupations particulières et dans des contextes précis. Bref, Williams préconisait un regard analytique sensible aux sens communs et paré aux raccourcis consistant à référer aux abstractions comme à des causes ou aux seules explications du changement social.

À partir des deux analyses connexes décrites ci-haut et les poursuivant (avec, entre autres, l'apport de Williams), ce chapitre s'attarde à comprendre la formation de la catégorie d'entrepreneuriat culturel dans le contexte politique et culturel montréalais, plutôt que d'assumer une signification « totale » et de présumer de son intégration. Ainsi, l'analyse faisant

l'objet de ce chapitre s'intéresse aux acteurs que l'entrepreneuriat culturel met en relation, aux possibilités institutionnelles que cette catégorie favorise et tend à mettre en place de même qu'aux luttes et aux négociations qui travaillent son sens. Plus spécifiquement, ce chapitre a pour objet la constitution d'espaces spécifiques dédiés à l'entrepreneuriat culturel et créatif menés par des consultants locaux, soutenus par la Ville et auxquels participent des travailleur·e·s et des gestionnaires culturel·le·s. Ces espaces de formation appelés incubateurs et accélérateurs, de même que leurs méthodes, sont à cet effet conceptualisés comme des ensembles de technologies de savoirs (Sum, 2009a, 2015) favorisant la circulation des logiques et de figures entrepreneuriales et participant à la constitution sélective de l'imaginaire de la créativité.

Pour favoriser la compréhension de l'articulation de ces technologies de savoir avec les autres processus sélectifs à l'œuvre, l'analyse qui en découle est distinguée en deux parties. La première présente la manière dont le paradigme de l'innovation qui guide ces technologies de savoir a été légitimé sur le plan discursif comme solution aux « problèmes » de la culture. Elle s'attarde également à comment il s'est matérialisé dans une nouvelle structure de soutien dont l'orientation est médiatisée par les différentes institutions qui y participent. Elle met ainsi en lumière les discours et les structures sociales qui interviennent dans la contextualisation de ces savoirs spécialisés sur l'entrepreneuriat dans les milieux culturels à Montréal.

Tableau 3 Instances et discours impliqués dans le processus sélectif de formation de l'entrepreneuriat culturel

| Sélectivités structurelles | Sélectivités discursives |
|--|---|
| <p>Définition</p> <p>Renvoie aux contraintes posées par les ordres institutionnels, les formes organisationnelles et les contextes spécifiques d'interaction qui matérialisent et reproduisent certaines formes de relations sociales et des stratégies préalables. Ces contraintes structurelles agissent de manière inégale sur les acteurs sociaux de sorte qu'elles favorisent certains</p> | <p>Définition</p> <p>Renvoie aux processus de production de sens qui réduisent nécessairement la complexité du monde social, et en ce sens, en sélectionnent certains aspects (Sum, 2015, p. 215).</p> |

| | |
|--|--|
| intérêts par rapport à d'autres (Sum, 2015, p. 215). | |
| Opérationnalisation Institutions économiques et culturelles de soutien et de financement aux incubateurs-accélérateurs montréalais | Opérationnalisation Discours de légitimation et de contextualisation de la notion d'entrepreneuriat dans les milieux culturels montréalais |

La deuxième partie analyse ensuite le rapport des acteurs culturels à ces savoirs qui véhiculent des manières spécifiques de concevoir la culture et le travail dans les organisations culturelles de même qu'aux acteurs qui les portent (les consultant·e·s). En s'intéressant à l'interaction entre les technologies de savoir et les acteurs sociaux qu'elles visent, elle interroge les limites de l'intégration par les acteurs culturels d'une posture entrepreneuriale.

Tableau 4 Technologies de savoir et acteurs impliqués dans le processus sélectif de formation de l'entrepreneuriat culturel

| Sélectivités technologiques | Sélectivités agentielles |
|---|--|
| Définition Renvoie aux biais inscrits à même les savoirs, c'est-à-dire les instruments de mesure, d'évaluation, de classification, de calcul, etc. qui sont susceptibles de normaliser certains discours et discipliner les actions sociales. | Définition Renvoie aux capacités d'agents ou de groupes d'agents sociaux dans des conjonctures particulières à intervenir – ce que Sum appelle « faire une différence » – grâce à des capacités à exploiter l'une ou l'autre des trois autres formes de sélectivité (Sum, 2015, p. 215). |
| Opérationnalisation Méthodes enseignées dans les formations des incubateurs-accélérateurs : la pensée design | Opérationnalisation Acteurs culturels participant aux formations Organisation locale de consultant·e·s |

PARTIE 1 : LA MATÉRIALISATION STRUCTURELLE D'UN PARADIGME THÉORIQUE

5.1.1 Le paradigme théorique des incubateurs-accélérateurs : la gestion de l'innovation en contexte incertain

J'arrive pour la première fois dans un incubateur. L'entrée s'apparente à la fois à un bar, un café et une cuisine de bureau, meublée avec des divans, des tables hautes et une horloge immense. J'ai de l'avance. Quand le responsable des programmes vient me chercher, il me dirige vers une salle de « brainstorm » dans laquelle les planchers sont en gazon synthétique et les murs, en panneaux de polycarbonate pour laisser entrer la lumière. Pour s'y rendre, on doit d'abord passer par l'espace de « co-working » où se trouve aussi son bureau. À ma droite en franchissant la porte, une petite bibliothèque de littérature managériale est accessible à tou-s-tes. Sur son bureau, un livre est disposé à la verticale sur une espèce de socle. Je lis : « How to get things done : The art of stress-free productivity ».

Extrait des notes de recherches

Figure 3 Bibliothèque d'un incubateur montréalais visité



L'existence et les activités des incubateurs reposent sur la littérature managériale, en particulier sur le paradigme théorique de la gestion de l'innovation qui s'est développé avec la culture de la Silicon Valley. L'origine des incubateurs dans cette littérature est située dans les années 1950, en particulier à la fondation du *Stanford Research Park* à l'initiative conjointe de l'Université Stanford et de la Ville de Palo Alto (Galbraith *et al.*, 2021). D'abord un centre de recherche et développement (R&D) industriel axé sur la gestion de l'ingénierie, il s'est peu à peu transformé en parc technologique hébergeant et appuyant le développement de nouvelles entreprises, ce qui lui a valu le surnom de « moteur de la Silicon Valley ». Aux cours des années 1960, 1970 et 1980, la région de Palo Alto est devenue un lieu de création de nombreuses structures similaires destiné à agir comme support aux entreprises, se substituant peu à peu aux laboratoires de recherche collaboratifs entre gouvernement, université et acteur industriel. Il s'agit en quelque sorte de « recherche sur la recherche », c'est-à-dire de chercher à comprendre et à schématiser par des méthodes dites scientifiques, les différentes étapes par lesquelles les nouvelles idées sont générées et les problèmes sont résolus. L'objectif n'est pas seulement de connaître les étapes, mais de les reproduire dans une démarche entrepreneuriale, et ce, grâce à la mise en oeuvre de techniques diverses pour faire émerger les idées et les solutions innovantes.

Au fur et à mesure que le concept d'incubateur se développe et se met en pratique, deux principales stratégies se profilent. La première consiste à investir des bâtiments dégradés ou vacants en les rénovant et en les offrant ensuite à des tarifs abordables aux jeunes entreprises. La seconde stratégie est de déployer des ressources pour créer des entreprises et les aider à se développer plus rapidement, c'est-à-dire d'accélérer le processus pour transformer une idée en marchandise, qu'il s'agisse de produits ou de services (Galbraith *et al.*, 2021 ; Indiran *et al.*, 2021). Les incubateurs prennent ainsi pour mission d'accompagner et de former les entrepreneurs aux techniques et processus pour stimuler leur potentiel et diminuer les risques d'échecs. Dans l'argot métaphorique des gestionnaires d'incubateurs, l'accompagnement permet de mitiger le risque de tomber dans la « vallée de la mort » (OA, OB), c'est-à-dire que l'entreprise échoue avant même

d'avoir commercialisé ses produits. Les incubateurs-accélérateurs ciblent ainsi la plupart du temps des moments spécifiques jugés critiques dans le cycle de croissance d'une *startup*.

Bien que l'incubation d'entreprises et les théories managériales sur l'innovation se soient développées conjointement depuis un certain temps déjà, le tournant des années 2000 marque une période de prolifération, non seulement aux États-Unis, mais aussi dans de nombreux autres pays occidentaux. Au Royaume-Uni par exemple, pays d'origine politique des industries créatives, le *UK Business Incubation* note un passage de vingt-cinq incubateurs d'entreprises à deux-cent-vingt-cinq entre 1997 et 2002 (Indiran *et al.*, 2021, p.246). Ils prennent ainsi de l'importance en même temps que la montée et la chute dramatique des premières entreprises numériques, soit au cours des quelques années entourant la « bulle.com ». Leur popularisation émerge d'un contexte marqué d'une grande incertitude par rapport aux modes d'accumulation des nouvelles entreprises, en particulier technologiques, dont les manières de concevoir et de produire des marchandises ne sont pas fixes, mais perpétuellement réfléchies et reformulées.

La culture entrepreneuriale des incubateurs-accélérateurs s'est forgée et continue de se développer dans un contexte marqué par l'incertitude entourant les entreprises numériques et plus généralement, les entreprises dont les produits et services reposent sur la propriété intellectuelle. Tel que le pose l'analyse récente de Tom Streeter, les termes caractéristiques de cette culture de l'innovation – en particulier - « modèle d'affaire » et « monétisation » – témoignent de ses instabilités et indéterminations (Streeter, 2022). Si ces termes sont devenus usage courant dans l'argot managérial de la culture *startup*, c'est précisément parce qu'elle est caractérisée par des résultats incertains. En s'appuyant sur une analyse des premiers usages fréquents de ces deux expressions par des entrepreneur·e·s de la Silicon Valley, l'auteur montre qu'elles ont permis puis normalisé le fait de ne pas avoir défini à l'avance les sources de revenu des entreprises :

Parler d'un « *modèle d'affaires* » [plutôt que d'un *plan d'affaires*] a permis [aux entrepreneurs] de prétendre avoir quelque chose comme un plan, mais plus flexible, davantage adapté à une situation fluide et imprévisible, tout en évitant de donner l'impression qu'il n'y avait aucune direction. [...] Le terme « modèle d'affaires » a ainsi permis de parler hypothétiquement de l'avenir dans un monde où les changements rapides sont inévitables et où les questions fondamentales à propos de qui vendra quoi à qui sont incertaines [nous traduisons et nous soulignons] (Streeter, 2022, p. 201-202).

L'usage de « modèle d'affaire » a ainsi pavé la voie aux modalités d'accumulation changeantes et vaporeuses des plateformes numériques et autres nouvelles *startups créatives* où les ambiguïtés et les incertitudes quant à ce qui constitue les contours de la marchandise vendue sont endémiques – s'agit-il de contenus, de données sur les usager·ère·s, de clics, d'abonnement ou de droits d'auteurs? Et où, qui plus est, l'acteur s'appropriant la valeur de ces marchandises est toujours sujet à changement. Dans ce contexte, « monétiser » renvoie plus spécifiquement aux stratégies élaborées par les entrepreneur·e·s pour transformer une activité ou une entité quelconque en une source de revenus profitables. Comme l'explique Streeter :

« Monétiser » est devenu un terme courant autour de la montée des médias sociaux, non pas parce qu'il expliquait comment quelqu'un gagnait de l'argent. Comme le « modèle d'affaires », le mot était le plus souvent invoqué précisément lorsque la façon dont les gens gagneraient de l'argent était incertaine [...] Ce que le terme « monétiser » a finalement permis pour des entreprises comme Facebook, c'est de dépenser des quantités astronomiques de capitaux d'investisseurs pour établir des bases d'utilisateurs de taille monopolistique en offrant des services « gratuitement » *avant même d'établir un plan concret pour le profit* [...] [nous traduisons et nous soulignons] (Streeter, 2022, p. 206).

Innover, dans le cadre de cette culture entrepreneuriale, c'est donc principalement établir un modèle d'affaire flexible et s'efforcer de trouver des stratégies de monétisation. Les incubateurs ont proliféré dans cet univers avec le rôle d'appuyer les jeunes entreprises technologiques à élaborer ces modèles et stratégies. Leurs programmes doivent les rendre aptes à s'adapter, voire à tirer profit des changements technologiques

qui vont de pair avec des renouvellements constants dans les modalités de valorisation et d'accumulation.

Qui plus est, ce développement théorique de la littérature managériale « traditionnelle » s'intéressant désormais à l'innovation et à la créativité a un effet en retour sur les théories et les méthodes de gestion des arts et de la culture qui s'étaient développées jusque-là séparément de la gestion traditionnelle, du moins en tant que discipline universitaire. Au Canada, la gestion des arts a été introduite au milieu du 20^e siècle alors que le Conseil des arts nouvellement créé s'est mis à en faire la promotion (Reid *et al.*, 2015, p. 2). Elle est devenue depuis un champ spécialisé avec ses propres formations universitaires, ses revues scientifiques et ses acteurs – les gestionnaires culturels. Au Québec, la Chaire de gestion des arts des HEC à l'Université de Montréal a été créée à la même époque que la première politique culturelle, que la fondation de la SODEC et celle du CALQ, soit au début des années 1990.

Dans un rapport sur la production scientifique et l'enseignement de la gestion des arts en Amérique du Nord et en Europe, Wendy Reid et ses collègues notent que l'engouement pour la créativité et les industries créatives correspond à une reconfiguration du champ de même qu'à un renouveau pédagogique (Reid *et al.*, 2015, p. 13). En s'appuyant sur une revue de littérature exhaustive, Reid *et al.* soulignent que la littérature managériale produite sur ces notions provient de chercheur·e·s en gestion qui n'ont pas préalablement participé au développement du champ de la gestion des arts et de la culture et qui ne publient pas non plus dans ses revues spécialisées. Plutôt, cette littérature apparaît d'abord stratégiquement dans des revues prestigieuses de gestion traditionnelle (Reid *et al.*, 2015, p. 14). Elles remarquent néanmoins que ce développement au départ parallèle mène éventuellement à l'introduction de l'entrepreneuriat et de l'innovation dans le champ de la gestion des arts (Reid *et al.*, 2015, p. 7). En plus de la création d'une nouvelle revue scientifique dédiée à l'entrepreneuriat dans les arts – *Artivate* (2012), on note la parution d'ouvrages sur la question – *Disciplining the Arts : Teaching Entrepreneurship in Context* (Beckman, 2011) – et de numéros thématiques – « Cultural Entrepreneurship and

the New Arts Management » dans la revue fondée par la chaire de gestion des arts de l'institut des HEC (IJAM, 2018). En phase avec ce développement, des travaux apparaissent sur les manières de transmettre des compétences entrepreneuriales aux artistes et acteurs culturels professionnels dans le cadre de formations (Chapain *et al.*, 2018 ; Reid *et al.*, 2015). Selon Reid *et al.*, ces travaux récents sur les artistes et l'entrepreneuriat font contraste à ce qui était promu jusqu'alors dans la gestion des arts :

[...] les conceptualisations précédentes sur la formation des gestionnaires sur le terrain ne considéraient pas utile ni approprié de former les artistes à anticiper la gestion de leur propre entreprise. On estimait que les artistes devaient s'investir exclusivement dans leur formation professionnelle pour maximiser leurs capacités avec le temps disponible [...] Ils devaient être conscients que la pratique de leur art ne leur laisserait ni le temps ni l'énergie d'être un gestionnaire [nous traduisons] (Reid *et al.*, 2015, p. 25).

Cette littérature élargit la compréhension de la création, de la gestion des arts et de la dynamique organisationnelle de ce milieu. Ainsi, l'introduction de la notion d'entrepreneuriat dans la gestion des arts va de pair avec l'intégration d'une perspective managériale plus générale qui tend à remettre en question les principes propres à la gestion des arts et son existence distincte :

Ayant été publiée et légitimée dans le champ de la gestion traditionnelle, cette littérature a mis sous tension le domaine plus éloigné de la gestion des arts situé dans des textes et des revues spécialisées. Cet effort a brisé l'effet de silo des arts à but non lucratif et a créé un champ substantiel qui se préoccupe moins des disciplines artistiques dans leurs contextes spécifiques et se concentre davantage sur la généralisation des processus entourant les produits et les expériences créatifs [nous traduisons] (Reid *et al.*, 2015, p. 14).

Au-delà d'une forme d'adhésion de la recherche et de la littérature de la gestion des arts au paradigme de l'innovation, c'est donc une généralisation de l'organisation et des techniques gestionnaires qui apparaît au sens où la gestion des arts et des organismes culturels ne constitue plus nécessairement un « monde » à part. De nombreux programmes d'études et de formations entourant la gestion et les industries créatives voient le jour et affranchissent l'étude de la gestion de ce type d'organisation « du poids

de l'art » (Reid *et al.*, 2015, p. 14). Cela rend possible autrement dit que les théories, processus et techniques de gestion issus de la culture entrepreneuriale des *startups* apparaissent légitimes dans le cadre de formations destinées aux artistes et aux gestionnaires culturels.

5.1.2 Discours de légitimation : la diversification des financements pour la culture

Les industries culturelles sont marquées par l'invention et le remaniement des frontières de la propriété de même que les changements dans les acteurs qui en tirent profit depuis longtemps déjà. On pourrait donc aisément supposer que les incubateurs-accélérateurs se développent dans le milieu culturel montréalais avec le même discours de légitimation que les incubateurs-accélérateurs technologiques classiques. C'est oublier les distinctions majeures des modèles socio-économiques de la culture à savoir la part significative des financements publics qui composent leurs revenus de même que la quantité importante de petites organisations à but non lucratif (OBNL) qui compose le terrain de la culture à l'échelle locale et provinciale. C'est donc par rapport à ces réalités spécifiques que la nécessité d'innover se présente.

Les compétences entrepreneuriales fournies par les incubateurs-accélérateurs semblent de fait, perçues comme autant de solutions aux difficultés vécues par les organisations culturelles, en particulier vis-à-vis le financement, comme l'exprime cette fonctionnaire :

[...] il y a eu une espèce de *momentum*. Déjà ça commençait autour de l'entrepreneuriat culturel. Comment on aide les artistes ou les organisations à développer des compétences qui vont faire en sorte qu'ils vont être plus pérennes? Qu'ils vont perdre moins de temps? Il y a eu des études du CAM qui démontrent que les gestionnaires d'OBNL passent 80% de leur temps à chercher de l'argent. C'est fou! C'est pas ça leur mandat. Comment on peut les outiller? C'est souvent des gens, c'est vrai des designers, c'est vrai des gens en mode aussi, c'est vrai des artistes, qui sont portés par le désir de créer et qui sont obligés par le système de se créer des organisations et des entreprises pis du *back-office*. C'est les gouvernements qui forcent ça. Ils forcent les gens à avoir des OBNL ou à être structurés. Donc, comment on pouvait les outiller? [...] Tout ça a fait en sorte qu'on a commencé à réfléchir [...] Le HEC commençait à parler des modèles d'affaires. C'est quoi les modèles

d'affaires innovants? C'est des mots qui n'existaient pas vraiment [...] Avec toute cette espèce de, t'sais quand tu travailles en politiques publiques, c'est pas tangible. Tu le sais, tu le sens, tu réfléchis, t'accompagnes. On a dit, qu'est-ce qu'on peut faire? Parce qu'en même temps, on est aux premières loges-là. Ils viennent tous nous voir pour nous dire : on n'a plus d'argent. [...] Il y avait des enjeux de renouvellement des financements. On s'est dit, il faut qu'on les aide à revoir leurs modèles d'affaires. (A3)

La conversion prescrite vers l'entrepreneuriat culturel s'articule à la nécessité de réfléchir aux modèles d'affaires des organismes culturels, c'est-à-dire à leurs sources de revenus, dans le contexte des financements publics culturels limités. Une fondatrice de programme d'accompagnement tient un discours similaire en expliquant comment elle en est venue à vouloir joindre les univers de l'entrepreneuriat et du travail culturel :

C'est que je voyais que les choses commençaient à évoluer, qu'il y avait vraiment un switch au niveau des politiques, qu'on commençait à demander de plus en plus aux acteurs culturels de diversifier leur financement, de s'occuper du marché et qu'en fait, ils ne sont pas outillés. Ils ne comprenaient pas trop ce qui leur arrivait. L'idée c'était de dire, soit vous vous emparez de ces notions, vous les assimilez et vous décidez en fait de votre propre destin en vous formant vous, soit autrement vous allez les subir et il va y avoir des morts. Il y a des chances que ça ne soit pas positif, selon la façon dont c'est fait quoi. Ma philosophie c'était un peu ça. Je voulais vraiment aider les acteurs à prendre conscience du changement et les aider à devenir acteurs de leur propre entrepreneuriat pour ne pas le subir. (OD)

La recherche de modèles d'affaires alternatifs et innovants est ainsi présentée comme une occasion pour diversifier les moyens de financement des productions et des activités culturelles et d'en réduire ainsi la dépendance financière envers les institutions étatiques.

Tableau 5 Exemples d'incitation à l'innovation pour diversifier les sources de financement

| | |
|----|--|
| A3 | « [...] moi j'ai déjà dit au Festival [X] « OK vous avez une super bonne idée-là, avez-vous pensé à la commercialiser? » Pas juste dire, je vais faire tel projet quand j'ai de l'argent du CALQ, mais le vendre. Faites un inc., vendez-le. « lalalla, je sais pas quoi faire, je suis pas bien » [rires]. Il y a comme une réflexion...pas que tout le monde devienne des inc. là, mais juste de repenser la façon de faire, les expertises nécessaires. » |
|----|--|

| | |
|----|---|
| OA | <p>« [...] il y a des entreprises qui ont développé des choses à l'interne pour leur usage propre. On avait vu une compagnie qui s'appelait [XXXX], une compagnie de courts métrages, de documentaires, de l'animation, des films animés plus traditionnels qu'on pourrait voir dans les concours de films de courts métrages par exemple. Eux, ils avaient développé en interne des outils de production qu'ils utilisaient pour eux-mêmes. En fait, ils avaient réalisé qu'il y avait beaucoup d'autres réalisateurs avec qui ils collaboraient qui leur demandaient : est-ce qu'on pourrait nous aussi utiliser ces outils-là que vous avez créés pour nous aider à développer nous aussi des choses? Eux ce sont dit : on pourrait développer une façon de rentabiliser cette production-là, ces outils-là et de cette façon-là, de nous aider à financer nos productions créatives. T'sais, il y a eux qui ont fait ça. Il y a probablement d'autres entreprises qui ont développé aussi des choses en interne, des entreprises de contenu si on veut dans les disciplines « traditionnelles » qui pourraient bénéficier d'un nouveau, pas nécessairement un nouveau modèle d'affaires, mais d'une nouvelle façon de générer des revenus. Veut veut pas, je pense qu'on sait que l'industrie culturelle, créative, il y a aussi une problématique de génération de revenus dans plusieurs cas. »</p> |
|----|---|

Quant au problème d'augmentation de la part du temps dédié à la recherche de financements, il est associé d'une part, à la forme dominante du financement public culturel, soit le financement par projet imposant un travail perpétuel et une incertitude financière constante. C'est ce que met de l'avant par exemple cette chargée de projet dans un incubateur-accélérateur :

[...] ça me fait penser beaucoup à des questions qu'on a souvent avec les « incubés », qui reviennent souvent. On sent, des fois, autant pour les artistes que pour les OBNL ou d'autres modèles d'entreprises, des coopératives... On sent, on a des chercheurs, on a une coopérative, on a deux artistes et trois OBNL. Je sens un peu un épuisement... t'sais, c'est des gens qui ont fait carrière, comme je te disais, il y a des gens qui sont en fin de carrière. On sent un épuisement de ce modèle culturel qui est supporté, qui est basé sur le projet. Toute leur vie, ils ont développé un projet, demander des sous, développer... ils ont pas le temps de finaliser le projet qu'ils sont déjà en train de réaliser un autre projet pour demain, ils demandent des sous, ils demandent des sous, cherchent des sous, pour à la fois maintenir leur mission parce qu'il y a une partie du projet qui fait qu'ils peuvent payer leurs employés et maintenir une équipe juste au niveau administratif. On sent un épuisement

de ce modèle-là qui est au projet. Je pense, ce qu'un incubateur peut développer aussi pour le milieu culturel, c'est de réfléchir à la pérennité d'une mission et pas seulement d'un projet. Ça, c'est vraiment quelque chose qui est important. C'est des discussions qu'on devrait avoir avec les bailleurs de fonds, mais avec d'autres personnes qui soutiennent la culture. C'est très large ce que je te dis là. Ça sort un peu de [l'organisme], mais c'est vraiment de réfléchir à comment en fait, juste donner un peu d'oxygène aux entreprises culturelles, aux obnl, aux artistes qui sont sans arrêt, sans arrêt... des fois, c'est même pas le besoin ou la passion ou l'envie de développer un projet. C'est juste, OK, il faut que j'aie cherché 15 000\$ parce qu'il me faut ce coussin-là pour maintenir mon administrateur, j'en sais rien. Des fois, c'est ça, c'est ce modèle-là essouffle les travailleurs culturels. Je pense que de penser différemment leur financement, c'est-à-dire de varier leur financement et de s'assurer qu'à chaque fois qu'ils vont chercher un financement, ils gardent une partie pour leur fonctionnement. (OG)

D'autre part, ce problème est perçu comme découlant du manque de connaissances entrepreneuriales et gestionnaires des artistes professionnel·le·s et des travailleur·e·s culturel·le·s qui sont « forcés » dans des structures pour l'obtention des subventions gouvernementales. C'est ainsi que l'expriment une fonctionnaire et une fondatrice de programme :

Ils [les incubateurs-accélérateurs] t'accompagnent, parce que t'apprends pas dans les, ça c'est un autre problème, dans les écoles, ils apprennent zéro comment être des entrepreneurs. Ils apprennent à créer. [...] C'est vrai qu'un des enjeux majeurs au niveau de l'entrepreneuriat, c'est que les écoles d'art forment très peu. Très très très peu, pour pas dire pas du tout. (A3)

Dans la croissance, le problème c'est que, généralement, tu vas monter une structure. Je suis chorégraphe. J'ai monté une compagnie de danse parce que je veux développer ma propre vision de la danse, pour être chorégraphe. C'est plus pour soutenir mon art que je vais faire ça. Sauf que mon organisation grossit et là, j'me retrouve à gérer plein de choses. Je gère un *business* quoi. Pour le coup, la raison d'être pour laquelle j'ai monté ça, d'un seul coup, ça s'amenuise parce que je suis plus à devenir entrepreneur et à gérer une organisation qu'à faire ma *job* de chorégraphe. (OD)

L'acquisition de compétences entrepreneuriales est donc posée comme nécessaire à la diversification des sources de financements de même qu'au maintien des organisations

culturelles, elles-mêmes créées pour la quête des financements publics. Suivant ces justifications, presque une quinzaine d'incubateurs culturels et/ou créatifs⁴⁰ se sont constitués à Montréal en quelques années.

⁴⁰ En plus des neuf avec lesquels nous nous sommes entretenue, il existe aussi à notre connaissance et au moment d'écrire ces lignes : Noublood, Artch, Lab_artenso qui s'adressent respectivement aux jeunes 18-35 ans, aux artistes visuel·le·s et à la médiation culturelle numérique. Certains programmes généraux sont aussi ouverts ux entreprises culturelles (à condition qu'elles respectent les conditions d'admissibilité). C'est le cas du Parcours Innovation PME pour entreprises à Montréal par exemple.

Tableau 6 Principales caractéristiques des incubateurs-accélérateurs rencontrés

| Noms / Descriptions | OA | OB | OC | OD | OE | OF | OG | OH | OI |
|--|---|---|--|--|--|--|---|--|--|
| Type d'initiative | Privée – don philanthropique | Privée et universitaire – Tourisme Montréal et UQAM | Privée – firme consultant-e-s | Privée – firme consultant-e-s | Publique – Service de développement économique de la Ville de Montréal | Parapublique – Culture Montréal | Publique – MCC Culture pour tous, Organisme de bienfaisance | Privée – travailleur-e-s culturels | Privée – artistes et travailleur-e-s culturels |
| Année de fondation | 2018 | 2017 | 2017 | 2017 | 2019 | 2020 | 2014 | 2017 | 2016 |
| Forme juridique ¹ | OBNL | OBNL | OBNL | • | • | • | • | OBNL (Organisme de services) | OBNL (Organisme de services) |
| Principales instances publiques qui participent au financement des activités ² | MEI; Innovation, science et développement économique; Service de développement économique | Ministère du tourisme, MEI, Service de développement économique | MEI | Services de développement économique, Services Québec, Emploi-Québec | Service de développement économique | Service de développement économique, Services Québec | MCC (PCNQ ³) | CAM, CALQ, PME Mtl, ministère des affaires municipales | CAM, CALQ, CAC PME Mtl, Ministère de la culture (PCNQ) |
| Clientèle cible | Entreprises technologiques et créatives | Entreprises technologiques et créatives | Entreprises culturelles et créatives montréalaises (inc, coop et obnl) | Entreprises culturelles et créatives montréalaises (inc, coop et obnl) | Entreprises culturelles et créatives montréalaises (inc, coop et obnl) | Entreprises culturelles et créatives montréalaises (inc, coop et obnl) | Artistes, organismes culturels du Québec | Artistes et organismes culturels montréalais (obnl) | Artistes et organismes culturels montréalais (obnl) |
| Spécialisation | Divertissement numérique (entertainment tech) et création de propriété intellectuelle | Tourisme (incluant culture et divertissement) | • | Entreprises en phase de croissance | Commercialisation à l'international | Adaptation du modèle d'affaire | Projet d'initiatives numériques en culture | • | Arts de la scène (danse et théâtre) |
| Contribution demandée | Gratuit | Gratuit ou 1000\$ (selon le programme) | 1499\$ | n.d. | 750\$ | Gratuit | Gratuit et bourse de 20 000\$ pour réaliser le projet | 300\$ | Services gratuits et tarifs à la carte |

1- S'il n'y a rien d'inscrit, c'est qu'il ne s'agit pas d'une entité autonome enregistrée.

2- La grande majorité des financements publics reçus sont par projet (et non « à la mission » ou au fonctionnement). Tous les programmes ont aussi des partenaires privés dont l'énumération serait trop longue.

3- Dans le cadre de la stratégie numérique du Québec, le MMC a créé en 2014 le Plan Culturel Numérique du Québec qui présente chaque année de nouvelles actions pour la transition numérique du milieu culturel.

5.1.3 Un écosystème montréalais pour soutenir l'innovation culturelle et créative

Les paramètres qui définissent précisément ce qui constitue ces organisations et guide ses services ne sont pas consensuels. Pour pallier le flou qui l'entoure, la littérature managériale renouvelle d'ailleurs sans cesse le lexique⁴¹ et les définitions en plus de produire des typologies (voir par exemple Galbraith *et al.*, 2022). En résulte un milieu où les acteurs sont à la fois très tatillons sur la terminologie servant à définir leurs activités et fluctuants dans leur propre utilisation, comme en témoigne cet extrait d'entretiens qui révèle l'un des nombreux moments lors duquel notre vocabulaire a été corrigé :

Les incubateurs? En fait moi ce n'est pas un incubateur, c'est un programme. On appelle ça un accélérateur à l'exportation. En fait, je pense qu'aussi, le terme incubateur/accélérateur est extrêmement employé, galvaudé, en ce moment. Je pense qu'on pourrait plus parler de programmes accélérant. (OE)

« Incubateur », « accélérateur », « programmes accélérant », « plateformes d'incubation », « services entrepreneuriaux », « parcours entrepreneuriaux », et « programmes d'accompagnement articulés sur la croissance » sont employés tour à tour lors des entretiens pour catégoriser ce type de services. L'objectif n'est évidemment pas ici de convenir du meilleur vocable et d'une seule définition, mais de comprendre ce qui les unit et ce qui explique le foisonnement d'argot managérial qui entoure leur création récente.

Leurs services se caractérisent par de l'accompagnement et des formations destinées aux travailleur·e·s culturel·le·s et créatif·ve·s, dont les programmes sont étalés sur plusieurs mois et organisés en cohorte multidisciplinaire qui mêlent domaines d'activités (théâtre, créativité numérique, musique, danse, cinéma, cirque, mode, etc.), statuts et profils des acteurs et objectifs poursuivis. Pour y avoir accès, les artistes, entreprises ou organisations culturelles doivent soumettre leur candidature et être retenus par les membres d'un comité de sélection propre à chacun des programmes. Ces derniers contiennent généralement un diagnostic général de l'entreprise ou de l'organisme, un suivi avec un « guide » pour le développement d'un projet ou

⁴¹ Il existe également des lexiques professionnels et/ou de vulgarisation. Voir au Québec par exemple : <https://startupmontreal.com/lexique-startup-2019/>

d'un problème particulier et plusieurs formations avec divers consultant·e·s (un « réseau d'expert·e·s ») selon des thématiques particulières – marketing, ressources humaines, identité de marque, gestion de la croissance, communication numérique, mise en marché, propriété intellectuelle, etc. Bref, il s'agit de fournir des ressources et des connaissances à travers des programmes qui portent sur les méthodes entrepreneuriales (et jamais sur les processus de création) qui sont créés et coordonnés par une organisation de consultant·e·s, à la fois à l'interne de l'incubateur et à travers un réseau de contacts externes.

5.1.3.1. Forme juridique et type d'initiatives

Les organismes offrant ces services sont créés avec un statut légal d'organisme à but non lucratif (OBNL) ou alors sont affiliés à un OBNL déjà existant. Ce statut est central au fonctionnement de la structure que la Ville contribue à mettre en place puisqu'il permet à ces organisations d'obtenir du financement public municipal et éventuellement provincial, en plus du financement privé⁴². Le financement public des incubateurs n'est pas une caractéristique nécessairement partagée par tous les territoires ayant développé ce type de stratégies politiques. En France par exemple où ces structures sont nombreuses, le financement est plutôt accordé directement aux entreprises et organismes culturels qui choisissent ensuite où ils iront se faire « incubé » ou « accélérer ». À Montréal et au Québec, ce sont plutôt les incubateurs qui sont éligibles au financement de leurs activités et qui offrent ensuite leurs services de consultation gratuitement aux entreprises culturelles ou avec une contribution minimale. Cela a pour effet de créer un ensemble hétérogène de structures et de sources de financement parmi les incubateurs.

Ces structures ont été créées sous l'impulsion d'initiatives variées et de ce fait, présentent des structures distinctes. Il existe des organismes autonomes fondés par des consultant·e·s et entièrement dédiés à ce genre de services (Zù, La Piscine), des parcours créés ou encadrés par la Ville de Montréal dont l'exécution est sous-traitée à des organismes consultants (Parcours C3, Cabinet créatif, Alliages), des programmes gérés par des organismes culturels déjà établis qui

⁴² Le statut juridique OBNL n'est pas réservé aux incubateurs culturels. Il s'agit de la structure la plus fréquente parmi l'ensemble des incubateurs au Québec. (Grandbois, 2020, p. 8)

agissent comme mandataire d'une enveloppe octroyée par une institution culturelle (OG) et finalement des organismes fondés par des travailleur·e-s et gestionnaires culturel·le-s qui sont reconnus comme organismes de services⁴³ auprès des Conseils des arts.

5.1.3.2. Financement et soutien institutionnel

Le financement public se décline en plusieurs réalités selon la structure de l'organisation, son port d'attache à une instance publique et son éligibilité aux diverses sources étatiques. Il peut ainsi s'agir de subventions pour lesquelles il faut faire des demandes, d'enveloppes préétablies ou de contrats de sous-traitance et il peut provenir des instances économiques ou culturelles. Ce qui apparaît évident à cet effet, c'est d'une part que les organismes d'accompagnement pour entreprises culturelles et créatives sont majoritairement financés par les instances économiques (municipales et provinciales). D'autre part, une distinction se trace entre les organismes d'accompagnement bénéficiant de financement de l'un ou l'autre des types d'instances.

Comme l'explique cette personne travaillant dans un incubateur-accélérateur, plusieurs d'entre eux ne parviennent pas à se faire considérer comme des acteurs culturels par les bailleurs de fonds de la culture :

On collabore avec le ministère de la Culture, mais il ne nous soutient pas. Il ne nous voit pas comme des acteurs culturels et ça, ça été un défi et ce l'est encore d'une certaine façon. D'où la raison pour laquelle on est tourné vers le ministère de l'Économie et de l'Innovation maintenant. C'est qu'on n'est pas reconnu comme un organisme artistique ou un ... donc pour eux, on fait de l'économie plus. Ça c'est plus difficile parce qu'on va collaborer avec eux, on va échanger avec eux. Des fois, ils vont être sur des groupes d'échanges qu'on a avec des entrepreneurs, des fois, je leur réfère des entrepreneurs, mais on n'est pas un organisme reconnu par le ministère de la Culture. [...] En termes culturels, je pense qu'il est un peu là le problème pour nous. Ça été ben... on n'est toujours pas reconnu comme un organisme qui peut

⁴³ Les organismes de services aux arts sont des organismes à but non lucratif gérés par leurs membres qui peuvent servir à la fois les intérêts des artistes et du public dans le secteur culturel. Ces organismes demeurent somme toute méconnus. Néanmoins, un premier rapport sur les réalités propres à ces organismes a été publié au Canada récemment (Campbell *et al.*, 2020).

recevoir du financement du ministère de la Culture. [...] c'est du côté économique. C'est le ministère de l'Économie et de l'Innovation au Québec. C'est, au niveau de la Ville de Montréal, c'est le service de l'entrepreneuriat. Ce n'est pas la culture. Au niveau fédéral, c'est développement économique Canada et pas patrimoine, à part pour la protection des lieux, mais t'sais fonctionnement, il n'y a pas d'aide de Patrimoine [canadien] ou du Conseil des arts. Encore une fois, on n'est pas un organisme admissible. Au CALQ, je ne suis pas admissible. On a vraiment tout essayé. [...] aussi, il y a beaucoup d'entrepreneurs avec qui on travaille que, même eux, ce ne sont pas des clientèles admissibles pour les Conseils des arts. Ce sont des entreprises à but lucratif. Elles ne sont pas admissibles dans aucun Conseils des arts. C'est pour ça que c'est plus difficile. On est vraiment dans l'entrepreneuriat créatif et non dans la... (OA)

La mise en place d'organismes d'aide à l'entrepreneuriat culturel et créatif est ainsi appuyée par un support institutionnel multiple qui témoigne d'une prise en charge marquée de la culture par des instances publiques économiques ou à tout le moins, du développement d'actions par les services économiques à destination du secteur culturel. Ce support poursuit néanmoins une distinction manifeste entre les objectifs d'ordre économique et les objectifs d'ordre culturel. Bien qu'ils aient « tout essayé », les organismes offrant des programmes axés sur la croissance et le développement de produits technologiques ne se qualifient pas pour des subventions auprès des bailleurs de fonds culturels, du moins jusqu'à présent. Les sources de financement respectif - le développement économique d'un côté et les conseils des arts de l'autre, de même que le type d'orientation des programmes suggèrent ainsi une forme de séparation encore en jeu entre les formes « INC. » et « OBNL » typique du milieu culturel québécois. Cette distinction ne se rapporte pas uniquement à celle-ci cela dit, mais s'exprime dans le langage courant des consultant·e·s et des fonctionnaires rencontré·e·s par une opposition entre le « créatif » et le « culturel ». L'extrait suivant issu d'un entretien avec un·e fonctionnaire culturel·le en témoigne : « Mais t'sais nous on n'était pas pour qu'on donne de l'argent à [nom d'un incubateur] mais dans le développement économique, oui. Des fois, on ne s'entendait pas. On disait, ce n'est pas de la culture, c'est de la créativité. » (A3).

De façon significative, l'appellation de la catégorie diffère aussi légèrement selon l'appartenance à l'un ou l'autre des services : « industries *culturelles* et créatives » pour le service de la culture et « industries *créatives* et culturelles » pour celui du développement économique. Le commentaire

de la fonctionnaire suggère par ailleurs qu'au-delà des nouvelles collaborations célébrées entre les services économique et culturel amorcées spécifiquement pour la réalisation de cette structure de soutien à l'entrepreneuriat culturel (Ville de Montréal, 2017, p. 40-41), des tensions émergent quant aux actions à prendre et aux acteurs à privilégier. La déssectorisation à l'œuvre qui fait de la culture une dimension des autres politiques, en particulier territoriales et économiques, et qui se réalise par des segmentations nouvelles de l'action publique fait de la culture un objet négocié à l'interne des structures publiques.

5.1.3.3. Spécialisation, clientèles et accompagnement

Dans cette négociation, le critère de départage sous-entendu est celui de la primauté accordée aux objectifs de croissance économique. La différenciation entre un financement des institutions culturelles et des institutions économiques dépend ainsi principalement de la spécialisation des programmes et des clientèles visées par les organismes d'accompagnement. Tel que présenté dans le tableau, ils se placent dans une sorte de continuum, allant d'un soutien exclusivement offert aux entrepreneurs qui visent à développer des technologies créatives propriétaires à un soutien aux artistes indépendants et aux OBNL culturels pour la gestion administrative par exemple ou alors simplement pour la rédaction de demandes de subvention.

À une extrémité, OA accompagne des entrepreneurs dans le divertissement technologique dont les activités ont le potentiel de créer de la propriété intellectuelle. L'incubateur-accélérateur tente aussi de créer un environnement avec des « sorties » potentielles pour les *startups*, et ce, de deux manières. La première est la constitution d'une sorte de catalogue des solutions technologiques développées par les « *alumni*⁴⁴ » et dont l'accès est payant :

On a un module qui s'appelle le cercle de validation [aussi défini comme un cercle d'innovation ouverte]. C'est un module qui est constitué d'entreprises culturelles et de divertissement, on a aussi l'association des hôtels. C'est tous des gens qui pourraient bénéficier de solutions qui sont développées par les startups. [...] C'est des entreprises avec qui on va faire du *matchmaking* ou qui vont avoir accès au catalogue si on veut, de solutions qui seraient développées par les startups. De faciliter la

⁴⁴ Un-e alumni est un-e incubé-e qui a terminé son parcours.

relation entre les deux. [...] Des fois, eux c'est plus long innover donc pour accélérer cette innovation-là... (OA)

La deuxième voie est la constitution prochaine d'un fonds d'investissement en capital de risque afin que les incubé·e·s aient accès à du financement pour la commercialisation de leurs produits – et éviter la « Vallée de la mort ».

À l'autre extrémité du tableau, OI est un organisme spécialisé en gestion des arts qui offre du soutien ou une prise en charge de certains aspects organisationnels des OBNL culturels et des carrières artistiques (administration, gestion, comptabilité, communications, développement stratégique, etc.) et dont la vision de l'accompagnement est toute autre :

[...] [T]out le monde me colle comme incubateur, hub créatif, on me donne tous ces tags-là. C'est correct, je le prends, mais moi, c'est pas comme ça que je m'identifie. Hub créatif, encore, oui plus... Pour moi un hub c'est vraiment ça. C'est en plein là d'dans. Je suis pas dans l'incubation, je suis pas... beaucoup des artistes qu'on accompagne ne se considère pas entrepreneurs. J'irai pas dire que j'accompagne des entrepreneurs artistiques parce que pour eux, leurs rêves, ce qu'ils veulent faire, c'est justement être délesté de tout le côté gestion, développement, tout ça. Aussi, pour moi, le terme, c'est peut-être ma méconnaissance, je sais pas, mais pour moi on connote beaucoup trop l'entrepreneuriat à un modèle unique de croissance, de développement. On est beaucoup dans une façon de faire, dans une méthode, dans une approche de la gestion. Et ça éthiquement, moi j'ai quelques réserves. Je te le disais tout à l'heure. On accompagne une artiste grecque, une artiste autochtone, qui vont être tellement dans des choses, comment dire... pour moi la priorité, ça vient des artistes, de ce qu'ils font, de leur pratique artistique et comme je t'expliquais, c'est de voir selon ce que tu fais, ce que tu veux développer, tes rêves comme artiste, c'est comment que tu dois t'organiser pour ça. Je veux pas... je veux faire vraiment attention de ne pas arriver avec la solution unique de voici comment tu dois gérer ta compagnie et ta carrière. [...] Si un artiste veut que j'incube un projet, je vais le faire, mais si un artiste veut juste renforcer ce qui est déjà là ou veut faire une décroissance artistique, c'est ça que je vais faire avec eux. C'est pour ça qu'au niveau de la terminologie, tu vois sur notre site web, partout, tu ne verras jamais le mot entrepreneur (OI).

Cet extrait met en lumière le poids symbolique du terme entrepreneur lui-même et de sa figure dominante actuelle – l'entrepreneur « *startupper* » avide de croissance rapide – qui n'intègrent pas toutes les couches du milieu culturel sans négociation, voire dans ce cas-ci avec le refus de

s’y accoler. Dans l’horizon de programmes qui existent entre les deux extrémités du tableau, on retrouve de fait des variations dans cette négociation de la promotion et du sens de l’entrepreneuriat. Dans les extraits suivants, le fondateur de programmes de formation destiné aux artistes et organismes des arts vivants explique sa manière d’utiliser le terme. Puis, la fondatrice d’un incubateur-accélérateur destiné aux entreprises culturelles et financé par des instances économiques s’exprime sur ce que devrait signifier le terme croissance dans la réalité du milieu culturel.

Tableau 7 Extraits d’entretiens témoignant de la négociation de l’entrepreneuriat

| | |
|----|---|
| OD | <p>Notre intention... peut-être déjà, cadrer, c’est-à-dire que nous, on parle de croissance, mais il y a quelque chose qui est très important et qui est pour moi fondamental, c’est comment tu appréhendes la question de la croissance. Ça veut dire quoi? Très souvent, au niveau des services de développement économique et au niveau des ministères de l’Économie, eux, ils entendent très souvent croissance = croissance en termes d’emplois et en termes de chiffres d’affaires. C’est souvent ça qu’ils vont chercher à promouvoir. [...] Pour moi, c’était super important qu’on comprenne que la croissance, surtout pour des organismes culturels, ce n’est pas seulement de l’emploi et du chiffre d’affaires. La croissance, ça peut être aussi, améliorer la qualité de ton organisation, la qualité de ce que tu fais. Ça peut être essayer d’avoir un meilleur équilibre vie perso/vie pro. Ça peut être tout ça. En toute transparence, le terme croissance, je ne suis pas très à l’aise avec. Je préférerais parler de développement, de soutien au développement de l’organisation, plutôt que croissance. On a une vision de cette notion de croissance qui est très diversifiée, qui est aussi sur du qualitatif, qui n’est pas que sur du quantitatif. Si un fondateur me dit « moi je veux pas croître dans le sens, je ne veux pas devenir plus gros, mais je veux être mieux » Ça c’est super! [...] Accélérer dans un mur, c’est pas ce dont tu as envie en fait. Quand t’es dans une phase de croissance, t’as pas envie d’accélérer. C’est pas ça que l’organisation a besoin. L’organisation, au contraire, elle a besoin de se poser et de prendre un pas de recul, prendre de l’air, comprendre un peu ce qu’il se passe. Poser les jalons, pour après, croître, potentiellement. On est dans un second temps. Tu vas mieux croître en fait. C’est pas croître plus vite, c’est mieux. Tout ça, c’est des jalons qui sont pour nous super importants en termes de posture et qui d’une certaine façon, nous différencient. On est pas les seuls à l’avoir, mais qui peut aller à contre-courant de la vision traditionnelle de l’entrepreneuriat, à contre-courant de certaines attentes en termes de politiques. Il faut quand même qu’on défende un peu cette vision.</p> |
|----|---|

| | |
|----|---|
| OH | <p>Quand on en parle, c'est vrai. En fait, si tu veux c'est très drôle parce que nous on a décidé d'embrasser ce mot-là [entrepreneuriat] et de dire, tant pis là, on va faire... Nous on est là au soutien de l'artiste-entrepreneur et du travailleur culturel entrepreneur parce qu'on... ça dépend de la définition qu'on a de l'artiste-entrepreneur mais il y a certains Conseils des arts qui ne le voient pas comme ça. Pis il y a surtout certains artistes, quand tu leur parles, « moi je ne suis pas entrepreneur ». Il y en a... en même temps, ça dépend de la vision que t'as de l'entrepreneuriat parce qu'il y a certains artistes qui disent « oui mais moi j'ai pas envie de servir à juste être un produit économique, que mes créations soient juste à tourner partout, juste créer pour un moyen économique. » Moi, je dis mais non. C'est dans ta gestion que t'as en tête. Ta façon... nous, pour nous, c'est notre vision. L'artiste-entrepreneur c'est de t'aider dans ta propre gestion de carrière, développement de carrière, etc. non pas le point de vue économique de ton œuvre parce qu'<i>anyways</i>, il faut bien que ça génère des revenus. Si ça en génère pas, tant pis! Je veux dire, c'est gérer, il y a toujours une billetterie ou <i>whatever</i>, en tout cas dans notre milieu à nous. Souvent, dans les demandes de sub, il faut que tu aies quand même un revenu autonome, <i>whatever</i> fek billetterie et tout ça. Ouais donc ça été un choix. C'est vrai qu'on l'utilise pas. Le point de vue entrepreneur, en tout cas, on essaie de plus en plus. De dire, de démystifier. Dans le cadre de certains programmes, on a justement une formation qu'on va commencer dans deux semaines, lancement d'une entreprise. Là, on vulgarise beaucoup ce que c'est l'entrepreneuriat culturel, l'artiste-entrepreneur, et l'entrepreneur. C'est vrai que oui, c'est pas encore quelque chose qu'on parle tant que ça. On le dit beaucoup dans nos communications. Dans les demandes de sub, je te dirais que c'est encore un autre monde. On fait un peu attention comment on le présente. Oui, on parle de l'artiste-entrepreneur parce qu'<i>anyways</i>, de toute façon, le CALQ pourra pas dire « C'est quoi ça? » parce que c'est dans la politique culturelle <i>anyways</i>. Il faut toujours faire un peu attention comment on le présente.</p> |
|----|---|

Pour comprendre comment la vision startup de l'entrepreneuriat est encouragée, adaptée et résistée, il faut s'attarder au-delà du discours direct, aux technologies de savoir des incubateurs-accelérateurs, à travers lesquelles les acteurs culturels sont amenés à réfléchir autrement à leurs activités et à construire des savoirs pour leur réussite. La prochaine section est dédiée à cette analyse.

PARTIE 2 : DES CLIENTS À CONQUÉRIR ET DES ARTISTES À DISCIPLINER

5.2.1. La pensée design : technologie de savoir et posture entrepreneuriale

Les programmes de formation où interviennent les « *coachs* », les « guides » et les « mentors » suivent généralement les étapes des méthodologies et des techniques développées dans le cadre des théories entrepreneuriales sur l'innovation. L'une des plus répandues actuellement s'appelle la « pensée design [*design thinking*] ». Popularisée au milieu des années 2000, elle est désormais enseignée dans la plupart des Écoles de commerce de l'Amérique du Nord et de l'Europe (Péché *et al.*, 2016), y compris aux HEC de Montréal. Elle est aussi au cœur de formations professionnelles sur la créativité, comme celles offertes par la *Factry*, *école des sciences de la créativité*, et à la base des programmes de formation des incubateurs-accélérateurs.

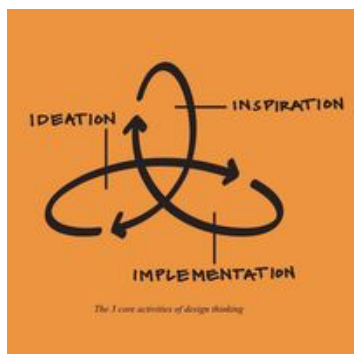
Originaire de la Silicon Valley et de l'Université Stanford, comme le reste des éléments de cette culture entrepreneuriale⁴⁵, la pensée design est attachée à ce qui est devenu l'une des plus grosses agences internationales de consultation sur l'innovation (Péché *et al.*, 2016, p. 88). Le CEO de l'agence IDEO, Tim Brown, publie en 2009 l'ouvrage *Change by Design* qui devient la principale référence de cette théorie et contribue à la diffuser, en plus de nombreuses conférences, d'écrits publiés avec Stanford et Harvard notamment, et de cours en ligne. La pensée design est une méthode de gestion par projet qui suppose de penser comme un *designer*, c'est-à-dire de réfléchir durant la conceptualisation du projet ou du produit aux personnes qui en feront usage, tout en considérant la faisabilité technique et la viabilité économique. Adaptée au monde des affaires, les « utilisateur·ice·s » dont il faut répondre aux besoins, sont en fait simplement les client·e·s visé·e·s. Se mettre à la place des client·e·s et résoudre leurs problèmes est vu comme un moyen de stimuler la création d'idées et d'en vérifier la pertinence. Outre les trois critères de validation d'une idée (désirabilité, faisabilité et viabilité), la pensée design a aussi comme prémisses que l'innovation et la créativité ne sont pas le fruit d'illuminations soudaines, mais

⁴⁵ Les fondements de la pensée design sont même parfois associés à Herbert Simon, chercheur mythique de l'Université Stanford reconnu pour ses travaux sur l'intelligence artificielle. Il aurait été le premier à présenter le design comme un mode de pensée plutôt que de l'associer simplement à la création d'objets physiques. (Gamba, 2017, p. 30)

suivent un processus qu'il est possible de schématiser en étapes et de répliquer. Le nombre d'étapes varie selon les versions et les tenants. Dans la théorie de Brown, l'innovation se décline en trois phases itératives :

Une phase d'inspiration, dans laquelle on rassemble des informations issues de toutes les sources possibles ; puis l'idéation, où ces données sont traduites en idées ; enfin la réalisation, autrement dit la concrétisation des idées les plus porteuses en plans d'action rigoureusement définis. (Gamba, 2017, p. 31)

Figure 4 Schéma des étapes de la pensée design tiré du site web de IDEO



Il s'agit en quelque sorte d'intégrer le marketing (grâce à des données recueillies via des sondages ou des données d'utilisation) dès le tout début du processus de design d'un projet, d'un service ou d'un produit pour s'assurer non seulement de sa désirabilité auprès des clientèles visées, mais aussi de l'efficacité du processus (Péché *et al.*, 2016, p. 84). Les incubateurs-accélérateurs, dont les programmes de formation reprennent ces étapes, encouragent ainsi les « incubé·e·s » à trouver la manière dont la technologie ou le projet répond aux besoins des client·e·s et ce, avant même de le développer. Le succès que cette méthode est supposée garantir apparaît de l'ordre de la croyance pour certaines des personnes rencontrées, comme c'est le cas pour celle-ci qui a créé un programme de formation : « j'ai inventé une programmation qui... à chaque journée, on est sur une étape spécifique de la pensée design pis honnêtement, je suis assez fière de ce bout-là. Moi, j'y crois beaucoup à la pensée design » (A6).

Dans le déroulement de cet accompagnement, passer à travers les étapes de la pensée design est posé de façon explicite comment allant de pair avec l'adoption d'une posture entrepreneuriale

par les acteurs culturels. Autrement dit, les étapes de la pensée design, en tant que technologies de savoir, ont pour objectif de faire exister l'entrepreneur·e· culturel·le tout comme les manières d'en mesurer le succès. Plus spécifiquement, les acteurs culturels participant aux formations sont amenés en premier lieu à formuler leur « proposition de valeur », ce qui veut dire de réfléchir aux apports de la proposition culturelle par rapport à celle de la « compétition » et en fonction de la clientèle cible. Pour faire ça, ils et elles doivent identifier leur public ou clientèle cible et collecter des « données » à leur sujet, comme l'explique cette gestionnaire de projet d'un incubateur culturel :

C'est aussi dès le départ de penser à, quelles données? Quel impact tu veux avoir? Quel objectif tu vises, mais aussi quelles données tu veux récolter dès le départ, en fait. C'est pas à la fin d'un projet qu'on se questionne sur « ha ok, je vais aller chercher combien il y avait de places assises. Combien j'ai de témoignages, je vais demander des témoignages. » Non, non. C'est vraiment dès le départ d'un projet qu'on se questionne sur les données qu'on veut avoir parce que c'est ça qui va faire que ton projet va avoir un succès ou il va avoir une pérennité. Il va pouvoir se reproduire. Si c'est quelque chose qui a fonctionné, on est capable de le documenter. On devrait tous être capables de parler de son projet en termes de données, de données d'impact, de données qualitatives, quantitatives, de données numériques aussi parce qu'avec le numérique, on est capable d'aller chercher justement le nombre de vues, l'engagement des utilisateurs, etc. Ça, c'est vraiment je pense que c'est quelque chose qui débute dans le milieu culturel. On est vraiment au début de quelque chose, mais qui est hyper hyper hyper important. Je pense que ça va l'être de plus en plus cette capacité de comprendre finalement, de développer une culture des données. (OG)

À partir des données recueillies, les participant·e·s doivent créer un « prototype », soit une première ébauche de leur projet qui doit ensuite traverser une « phase test » d'apprentissage auprès d'un échantillon de clientèle. L'intention derrière les multiples phases est d'ajuster le projet à chaque fois afin qu'il corresponde le plus possible aux attentes du public visé et d'ainsi en valider le succès à l'avance. Finalement, en fin de parcours, les exercices et formations portent généralement sur les manières de « pérenniser » le projet ou de « passer à l'étape supérieure », c'est-à-dire d'obtenir du financement pour sa réalisation. C'est ici que la diversification des financements est abordée et encouragée avec notamment des discussions sur la philanthropie culturelle et le sociofinancement de même que des indications pratiques sur comment faire du réseautage et bien *pitcher* un projet. C'est ce qu'explique la gestionnaire de projet :

On essaie d'ouvrir les portes, les sortir un peu de leur zone de confort sur le financement. Souvent, ils vont, autant les artistes que les OBNL, ils vont aller vers ce qu'ils connaissent au niveau du financement. Ils vont aller surtout vers ce qu'ils savent qui va fonctionner. Bon, tel programme m'a déjà subventionné donc je vais aller leur redemander. Mais là, vraiment, on est challengé sur une autre manière d'aller chercher de l'argent. De dire, dans la phase pérenniser, sur le *pitch*, vous allez adapter votre *pitch* selon la personne à qui vous vous adressez, c'est-à-dire si vous vous adressez à un programme gouvernemental, vous avez une manière de rédiger les choses. Si vous faites une commande avec une entreprise privée, alors là, vous allez rejoindre leurs objectifs à eux. Il faut aussi avoir cette empathie de dire, OK, eux ont des objectifs, est-ce qu'on arrive à se rejoindre? Ou comment je vais les convaincre? C'est d'adapter son discours à la personne qu'on a en face de soi. (OG)

On voit bien comment ces formations inspirées de la pensée design constituent des technologies de savoir qui agissent dans la formation de la catégorie d'entrepreneuriat culturel. Elles produisent, adaptent et transmettent des manières de penser les problèmes de la culture de même que les meilleures solutions à mettre en place en fonction d'une gestion entrepreneuriale et individualisée - par organisation et par projet) de l'incertitude basée sur le clientélisme et le marketing. Dans ce cadre, le succès d'un projet doit être mesurable ou à tout le moins documenté. Ainsi, ces dispositifs développent le besoin de produire des données et de constituer des savoirs à même les organisations culturelles qui doivent servir à améliorer la gestion et le taux de succès des projets.

Jusqu'à présent, nous avons vu la production structurelle de ces technologies de savoir qui matérialise, fait exister l'entrepreneuriat culturel et fait circuler des savoirs qui lui sont propres, non seulement auprès des acteurs politiques et de la fonction publique, mais aussi directement auprès des acteurs culturels. Il apparaît désormais nécessaire de s'attarder à la participation de ces derniers à ces dispositifs de formation.

5.2.2. Des acteurs culturels indisciplinés face aux technologies de savoir des incubateurs-accélérateurs

La première dimension à aborder pour saisir la participation des acteurs culturels est sans doute : qui sont-ils? Autrement dit, qui participe aux programmes de formation des incubateurs-accélérateurs? Les activités et les bilans de ces organisations ont rapidement révélé qu'un

nombre important d'entreprises culturelles de petite taille existant déjà depuis un certain nombre d'années et provenant de secteurs culturels financés y participaient : des maisons d'édition, des compagnies de théâtre, des maisons de disque, des centres d'arts, etc. Et cela vaut non pas seulement pour les organismes de soutien en gestion des arts, mais pour tous les incubateurs-accélérateurs offrant des programmes ouverts à la fois aux entreprises culturelles et créatives (au centre du Tableau 6 – OC, OD, OE, OF). Les entretiens ont permis de comprendre cela dit que celles-ci entretiennent un rapport à cet univers distinct de celui des nouvelles entreprises de la créativité numérique. Les entretiens avec les gens de ces milieux – théâtre, musique, édition, etc. – étaient spontanément de beaucoup plus courte durée. Ils et elles ne sentaient pas nécessairement concerné·e·s par l'existence nouvelle de cette structure d'accélérateurs-incubateurs puisqu'elle n'était pas nécessairement perçue comme telle. La plupart des participant·e·s de ces secteurs ne connaissaient en effet que l'incubateur-accélérateur du programme de formation qui avait été suivi. Et la prise de connaissance du programme n'avait pas été directe, mais dépendante d'un relai d'information par une institution culturelle familière comme la SODEC ou l'ADISQ.

À l'inverse, les entreprises de la créativité numérique rencontrées identifiaient les incubateurs-accélérateurs à un milieu organisé orchestré par des acteurs spécifiques. Non seulement elles connaissaient la grande majorité des incubateurs-accélérateurs montréalais, elles avaient aussi participé à plus d'un programme de même qu'à des activités parallèles comme des activités de réseautage. N'ayant pas eu accès à des soutiens financiers de l'État avant l'année 2022, les formations dispensées sur l'entrepreneuriat culturel et créatif se présentaient comme la seule forme d'aide à laquelle elles pouvaient avoir accès, en plus de la seule source potentielle de financement (privé).

Ce schisme dans la participation et la perception des incubateurs-accélérateurs fait en sorte que les organismes des secteurs culturels financés ne se sentent pas nécessairement toujours interpellés par le contenu des formations. Ils m'ont partagé ne pas être « les meilleur·e·s participant·e·s » ni les « plus assidu·e·s » de même qu'avoir eu l'impression que leur présence servait davantage à confirmer la vocation culturelle de l'incubateur-accélérateur que leurs

apprentissages. C'est le cas par exemple d'une responsable de la diffusion dans une compagnie de théâtre :

C'est vraiment pas notre milieu. Nous, c'est vraiment les arts vivants. Je pense, moi, j'me sentais vraiment... à la première rencontre, j'me suis vraiment dit OK, on n'est vraiment pas dans le même milieu. Je sentais qu'on n'avait pas les mêmes codes. [...] Je pense que c'est bien justement qu'il y ait peut-être des PME qui sont, qui ont accès à beaucoup moins de subventions... qu'il puisse y avoir des programmes pour les aider. Après, c'est peut-être le mélange des deux où là, je ne suis pas sûr qu'on répond tant que ça. Je suis contente et j'en bénéficie, mais j'ai l'impression d'avoir perdu certaines heures parce que finalement, c'est pas vraiment moi qu'on vise. Je ne sais pas pourquoi ils doivent cocher cette case-là « arts vivants » (A13).

L'éventail des secteurs culturels et des formes juridiques (INC., OBNL, coop) visé par les formations leur apparaît surtout comme une restriction provenant des bailleurs de fonds publics dont les incubateurs-accélérateurs reçoivent leurs financements. D'emblée, la figure entrepreneuriale dominante que tendent à construire les savoirs des incubateurs-accélérateurs ne s'impose donc pas aux acteurs culturels de manière unilatérale. Elle est travaillée, voire directement critiquée. Cette réception critique peut se synthétiser en trois formes principales que nous présenterons maintenant.

5.2.2.1. Critique des savoirs

La première critique concerne directement les savoirs véhiculés par les incubateurs-accélérateurs et leurs effets performatifs, ou la manière dont ils encouragent à penser le développement des œuvres et des projets culturels. Elle se manifeste à plusieurs niveaux, incluant d'abord une certaine réticence au « vocabulaire », au « langage » et aux « concepts » mobilisés par les consultant·e·s tel que l'expriment deux personnes travaillant dans le milieu des arts visuels (A1 et A7) et une de celui du théâtre (A13) :

J'ai eu de la misère à même comprendre un peu, en tout cas, il y a quelque chose dans le *design thinking* qui me perd un peu. [...] Le vocabulaire est très, en tout cas, moi ce que j'en voyais, je trouvais que c'était très commercial et économique, enfin dans le sens, aller chercher l'efficacité quoi. Alors que l'efficacité, c'est une notion. C'est une construction sociale-là. Il n'y a pas vraiment, forcément de résultats, enfin il y a différents rythmes et il faut les respecter dans un sens. (A1)

C'est juste que moi, parfois, des fois, je dirais que je ne me retrouvais pas nécessairement dans les concepts qui étaient apportés. Je ne me reconnaissais pas toujours dans les concepts qui étaient approchés par le programme ou par les intervenants du programme, dans la dynamique, dans la dynamique dans laquelle ils étaient. Moi je ne m'y retrouvais pas toujours. [...] Non, je te dirais que c'est plus général. C'est plus le langage général. (A7)

C'est un peu anecdotique, mais la première rencontre, j'ai pas de mots en particulier mais la première rencontre, ils avaient engagés quelqu'un. Vraiment, elle a fait un genre de *speech* et c'était vraiment en français. Je me suis sentie, mais vraiment-là, vraiment. J'étais juste comme, je la regardais, j'étais fascinée. Je sentais, j'ai 36 ans mais je sentais un clash générationnel. Je sentais que j'étais pas, oui, que c'était vraiment tout un milieu de, écoute, je saurais pas de dire précisément mais oui. C'était pas mon milieu-là. (A13)

Un des concepts de la pensée design qui suscite particulièrement l'embarras est celui de « persona ». Comme il a été mentionné plus tôt, cette méthode de gestion de projet incite les « incubé-e-s » à se mettre à la place de la clientèle durant le développement du projet pour s'assurer qu'il soit adapté à ses besoins. Cette démarche est caractérisée par les consultant·e-s comme de l'empathie et définie comme la capacité à imaginer le monde en adoptant le point de vue d'autrui. L'exercice pour y arriver consiste à créer des « personas », c'est-à-dire de définir environ trois personnes fictives avec un profil sociodémographique spécifique et de tisser leur histoire respective à partir d'habitudes de consommation, de préférences, etc. Pour une personne rencontrée travaillant dans le milieu du cinéma, cet exercice s'insère difficilement dans la réalité quotidienne du travail culturel :

Ben honnêtement, dans le quotidien on ne parle pas de « persona ». Moi j'utilisais jamais ce terme-là. En même temps, on avait une stagiaire en philanthropie pis elle, elle trouvait ça super intéressant. Dans ses cours au HEC, ils parlaient de ça mais moi j'étais comme, moi je parle jamais, j'essaie pas de définir, de trouver trois, de définir trois personnes genre « Julie, jeune professionnelle de 25 ans fait ci... » J'avais jamais fait ça dans ma vie jusqu'à maintenant. Ça, je pense que c'est très marketing... pis « elle est célibataire et elle sort à telle fréquence et elle utilise tels médias sociaux pour s'informer ». C'est ridicule-là. Au [nom de l'organisme], on avait 35 000 billets vendus par année. Pourquoi tu veux que je te définisse trois personnes parmi 35 000? (A2)

Une chargée de projet dans un incubateur précise également que cette façon de faire et de réfléchir ne cadre pas avec les valeurs des acteurs culturels de même qu'avec leurs manières d'aborder leur public :

L'ancienne chargée de projet avait fait appel à une personne qui était vraiment pas du tout du milieu culturel en fait et qui leur parlait justement du public cible, mais elle n'utilisait pas le mot public cible, elle utilisait le mot persona parce que dans le monde numérique, quand on réfléchit à nos utilisateurs, nos données utilisateurs, on établit des persona. Donc, c'est en fait de dire, qui va cliquer? Qui va être mon public cible? Qui va regarder mon projet? Ça va être une femme de 40 ans qui vit dans tel secteur qui a tel et tel, bon. On raconte une histoire autour de ce persona-là qui est notre public cible. Ça en fait, on a vu vraiment un échec dans la manière dont le message qu'elle a voulu passer et la manière dont elle l'a présenté. Alors que c'est vraiment très acquis dans le domaine *startup*, le persona, dans le domaine numérique. C'est pas du tout passé avec notre cohorte cette année ici. Ils ont dit « mais moi, je veux pas aller, je veux pas mettre les gens dans des cases, je veux pas aller là-dedans ». Enfin, ce vocabulaire et cette manière de réduire finalement, ça ne fonctionnait pas. [...] C'était intéressant de voir comment finalement, c'est important, c'est hyper important de choisir des formateurs et des personnes qui vont quand même venir du domaine culturel même si, on parle d'entrepreneurs, même si on parle de données, de découvrabilité. C'est quand même des gens qui connaissent les réalités d'un porteur de projet issu du milieu culturel. Sinon, ça ne fonctionne pas, on n'arrive pas à travailler ensemble ou à se rencontrer vraiment. (OG)

Si « ça ne fonctionne pas » pour les acteurs culturels de travailler à partir de ces notions, c'est aussi en raison d'une différence marquée entre d'un côté, la vision généralisée de l'entrepreneur-e créatif-ve véhiculée par les savoirs des incubateurs-accélérateurs et de l'autre, l'organisation socio-économique propre à chaque secteur culturel. La complexité de cette organisation et la diversité des positions des acteurs ou groupes d'acteurs qui existent à l'intérieur de chaque secteur de production culturelle ne peuvent se réduire à la triade schématique entrepreneur-produit-clients qu'offrent comme cadre les théories managériales. Les citations suivantes offrent deux exemples de ce décalage entre la simplification des exercices de la pensée design et les réalités de la production culturelle dans deux secteurs, ceux de la musique et du théâtre :

Nous autres, notre particularité qu'on avait peut-être, ben qu'on a toujours c'est que, c'était difficile, c'est toujours difficile un peu d'identifier nos clients. Nos clients sont...

il y a comme trois axes si on veut c'est-à-dire que, autant [la boîte] offre des services à des artistes comme *booking*, gérance, tout ça donc c'est un peu les clients de la coop. En même temps, nos clients, des fois, c'est le grand public selon les projets d'artistes. Pis des fois, c'est ceux qui achètent des spectacles donc c'est des diffuseurs. Donc, des fois, c'est difficile d'avoir une façon d'identifier notre offre client, t'sais à qui on parle? C'est qui nos clients? Versus c'est qui nos... Souvent, c'est ça, quand on revient aux clients ou la marque, notre marque par rapport à qui? Par rapport aux artistes? Ou par rapport au public? Ou par rapport aux diffuseurs? (A11)

Je veux dire oui, je fais de la vente mais je veux dire mes clients, c'est des artistes aussi. C'est des diffuseurs. C'est pas, c'est sûr que les gens qui font des installations aussi, c'est pas non plus comme une paire de souliers mais il y a comme quelque chose dans le modèle d'affaires qui est différent. C'est vraiment tout un, c'est tout un réseau et c'est beaucoup des relations. Oui, c'est de la vente mais, c'est ça, j'ai l'impression que c'est comme un système à part. Ceux qui vendent des livres aussi, c'est un système à part. C'est sûr que chacun a ses spécificités. C'est juste que toute la partie générale, je peux écouter mais, c'est... moi je le sais qu'en fait, ce qu'il faut c'est que je connaisse les réseaux pis que je connaisse telle, telle personne pis qu'on me présente telle, telle personne. C'est pas magique-là. [...] Je pense à t'sais, il y en a, je pense aux gens dans la cohorte, c'est ça les industries créatives. Ils ont vraiment comme des produits, des produits à vendre. Nous, c'est vraiment quelque chose d'immatériel. Oui, c'est un produit aussi pis je pense aussi que le milieu des arts vivants des fois se voile la face un peu parce que oui, on vend quand même un produit qui est un spectacle-là. Il y a toute... des fois, il y a des sensibilités par rapport à ça. C'est sûr que de rentrer là-dedans, t'es dans une logique très marketing. En même temps, c'est correct pis c'est super intéressant de rentrer là-dedans, de dire, est-ce que mon marketing est approprié pour la France? Mais est-ce que je me considère comme une entrepreneure? Non. J'ai aussi, moi aussi, mon poste c'est à la diffusion, je suis très tributaire d'une direction artistique donc de... c'est pas moi qui suis en position de pouvoir. Moi j'arrive, les pièces sont ce qu'elles sont. Je peux faire un marketing autour de ça, c'est sûr, mais après, c'est ça. J'ai pas trop de contrôle. Je travaille autour de ce que j'ai. Ce que je peux faire c'est de travailler sur mes relations avec les diffuseurs. (A13)

En plus d'illustrer comment même réfléchir en termes de clientèle ne correspond pas aux processus socioéconomiques propres à ces secteurs, les extraits cités rendent aussi évident que la majorité des positions assumées par les acteurs dans cette organisation ne permettent pas une identification à la figure de l'entrepreneur-e. Cette dernière implique en effet un aplanissement des relations socioéconomiques qui ne s'arriment pas à l'interdépendance des différents nœuds de la production culturelle (création, production, diffusion, etc.) de même qu'aux tâches et aux pouvoirs distribués dans ce type d'organisme. Il s'agit d'une limite significative des technologies

de savoir à ré-imaginer tous les acteurs culturels en entrepreneur·e agissant de manière individuelle et prêt·e-s à assumer tous les risques pour innover.

Il faut finalement insister sur le statut de la création artistique vis-à-vis les méthodes entrepreneuriales. Comme A13 le souligne à la fin de son commentaire, les pièces sont créées avant que toute forme de marketing ou de mise en marché n'entre en jeu. Le fondement de la pensée design, à savoir la « co-construction » du produit avec les consommateur·ice-s, ne peut donc pas s'appliquer simplement à la production culturelle. Cette idée d'adapter la création aux désirs du public constitue une contrariété évidente pour les acteurs culturels, en particulier pour les artistes. Un·e directeur·ice de centre d'art s'exprime clairement en ce sens dans le passage cité qui suit :

Non, ça ne marche pas les incubateurs pis le milieu culturel. C'est radical ce que je vais dire. Ça peut pas fonctionner. [...] C'est que c'est un nivellement par le bas. C'est pas vrai que George Brassens – ou pour prendre d'autres artistes d'aujourd'hui qui pogne super gros, je sais pas qui on pourrait sortir qui est vraiment, qui reste indépendant, peu importe, Robert Lepage – a fait sa carrière parce qu'il a pensé à un public. C'est faux. C'est pas ça. Le public est venu. Les artistes créent leur public. Ils vont créer leur clientèle. Quand tu montes un BMC, t'es là tu te questionnes, c'est qui ma clientèle? C'est quoi ma proposition de valeur? C'est quoi mes canaux de communication avec-ci? C'est qui mes partenaires? [...] Les artistes, ils s'en torchent de ça. Ça pas rapport avec ça. Ce que ça fait, les amener dans cette dynamique-là, c'est que tout d'un coup, ils pensent à qui va s'adresser leurs œuvres au lieu de se poser des questions fondamentales. Se dire OK, mon œuvre s'intègre dans quel continuum de création. C'est-tu en théâtre? C'est tu en littérature? Pis si oui, c'est quoi que ça veut dire pour le théâtre? Pourquoi je rajouterai une œuvre théâtrale qui est celle-là? C'est quoi sa parenté avec les autres œuvres? Pourquoi on irait voir ça? Qu'est-ce qu'elle apporte cette voix-là de plus dans l'histoire théâtrale? Ça, c'est des questions artistiques. D'amener des questions entrepreneuriales là-dedans, c'est pas une mauvaise idée mais c'est comme, c'est secondaire. Après ça, rendu là, c'est le gestionnaire du Théâtre Diamant qui va faire, qui va avoir besoin de ça. C'est la personne qui va faire la mise en marché. C'est pas les artistes. [...] « Ben là, il faut développer plus de public fek là les œuvres faut qu'elles répondent encore plus à un public pour qu'on soit compétitif. » Ça vient complètement pervertir le truc. (A8)

Il apparaît ainsi évident que les acteurs culturels placent certains freins à l'intégration des outils de gestion entrepreneuriale proposés par les incubateurs-accélérateurs, en particulier lorsqu'il

est question de la production des œuvres dont l'adaptation est difficilement envisageable, que ça soit en raison de l'organisation du travail culturel ou du refus idéologique de considérer la création artistique sous le seul angle de ses possibilités de marchandisation.

5.2.2.2. Critique de la « licorne »

La seconde forme de critique à émerger des entretiens avec les acteurs culturels est relative aux objectifs de croissance rapide qui sous-tendent les méthodes et théories des incubateurs-accélérateurs. Le modèle entrepreneurial généralement enseigné dans les structures d'accompagnement pour startups est en effet basé sur la volonté d'accélérer la valorisation de l'entreprise grâce à du financement en capital-risque d'abord, qu'il faut ensuite rentabiliser rapidement. Plus que le développement des activités des entreprises, c'est ainsi la croissance qui occupe une place centrale dans ce modèle. Or, il apparaît de manière claire pour les acteurs culturels rencontrés que la croissance économique ne constitue pas une visée en soi, mais un passage obligé pour la réalisation de certains projets. Une gestionnaire de projet dans un des incubateurs culturels explique en ce sens que cette dimension a dû faire l'objet d'une adaptation pour les acteurs culturels participant :

Une startup va viser un impact monétaire, va viser un succès monétaire alors qu'un projet culturel pas nécessairement. C'est pas le nombre d'entrées qui détermine si ton projet a eu un succès, pas seulement. C'est une donnée importante et intéressante à avoir, mais c'est pas l'essentiel d'un projet artistique. L'impact va être à un autre niveau. C'est d'adapter aussi son vocabulaire et puis les objectifs à leur réalité. C'est des gens passionnés, c'est des gens qui veulent que leur projet soit porteur d'un changement ou porteur d'une évolution, d'une innovation, mais pas forcément porteur d'un succès financier. Ça, c'est vraiment la plus grosse adaptation qu'il a fallu avoir dans la terminologie et dans les formateurs avec lesquels on collabore. (OG)

Deux participant·e·s, l'un·e du secteur de la musique et l'autre de l'édition, précisent également ne pas se reconnaître dans la volonté de croissance promue par les incubateurs-accélérateurs :

Il y a une gestion de croissance qui est inévitable parce qu'on est plus de monde. Il y a plus d'artistes tout ça, mais je leur avais dit. Je suis pas dans un mode... parce que je sais qu'il y avait les questionnaires. C'est quoi ton chiffre d'affaires au début de

parcours pis à la fin, pis y'a-tu une croissance? Moi j'étais comme pis je lui avais expliqué. Ce que j'avais dit au début même, je suis pas tant sûr que c'est pour nous le fait que justement, on n'est pas dans cette optique-là. [...] Tout ça pour dire, je sais que c'est un accélérateur pour la croissance mais nous, c'est ça, on n'était pas tant dans un mode « on veut croître ». En fait, on devait croître pour mieux accompagner nos projets, mais c'était pas, c'était un moyen, c'était pas une fin. C'était pas comme OK, on veut croître financièrement. C'était pas ça du tout. Il y a ce côté-là que j'ai peut-être moins parce que justement on est tellement collé sur... ce qu'on veut c'est livrer la vision de l'artiste. Pis c'est souvent pas nécessairement, c'est souvent pas lié à... économiquement des fois ça tient pas la route tout seul. Il faut aller chercher justement les bonnes subventions, les bons appuis pour être capable de livrer. Le côté de gérer l'organisme, ça j'ai pas le choix t'sais. Il y a un *payroll* aux deux semaines, il y a...ça, on n'a pas le choix que ça marche pis qu'en bout de ligne, tout fonctionne. Nos revenus pis nos dépenses. (A11)

Quand j'étais justement à ce cocktail jeudi dernier, j'ai dit à la dame qui s'occupe des ressources humaines avec qui j'étais allé. J'ai dit ouin, je pense j'ai dit, je trouve ça très intéressant... Il y avait le gars de Lite, un des hommes de LiteSpeed qui était là et qui présentait. Je t'avoue que je savais même pas c'était quoi Litespeed. Il a fallu que je cherche. Mais ça l'air que ça vaut de l'argent pis qu'ils sont cotés en bourse et tout et tout. Ben, j'écoutais ce gars-là pis je sentais que beaucoup de ce qu'il disait était lié justement à cette notion de l'entrepreneurship qui est les résultats financiers, le succès, pis j'ai donc dit à la personne, j'ai dit, « je pense que je suis pas un entrepreneur » [rires] [...] C'est parce que ça m'allume pas. Moi j'ai dit, c'est pas ça qui m'allume. Ultimement, je présume que l'entrepreneur... il faudrait savoir ce que veut dire le mot entrepreneur. Si moi avoir comme objectif c'est de bâtir de ponts, de créer, de tisser des liens avec les humains, d'assurer la présence du livre dans les mains d'enfants d'ici mais aussi qui sont en Égypte, au Liban, en Syrie, en Chine ou en Corée et que les enfants puissent avoir accès à des livres qui vont les émerveiller, les questionner, les informer, les faire rire. Bon. Pour moi, c'est mon succès. [...] Ça me vient pas à l'esprit de dire OK, là, il faut que je vise un objectif de tant en milliers de dollars. C'est pas ça. À la limite, je te dirais même que quand je fais les budgets, je les fais pas pour moi. Je l'ai fait parce que quelqu'un à la SODEC ou au Fonds du livre me les demande. Je fais toujours à peu près le même calcul. J'me dis OK, ça va me coûter à peu près ça. Dépenser ça pis je vais augmenter de ça. Je pourrais mettre d'autres chiffres pis pour moi... je travaille, c'est pas que je dépense l'argent sans regarder-là. Je suis vraiment consciencieux de mes dépenses mais je me dis toujours que le succès n'est pas basé sur mon budget. Il est basé sur le travail que je vais faire sur le terrain. [...] je me lève pas en me disant qu'il faut que je fasse de l'argent. (A12)

La centralité de la croissance économique n'est pas intégrée d'emblée par les acteurs culturels malgré leur participation aux programmes et aux activités des incubateurs-accélérateurs culturels.

Comme explicité ci-haut, pour les acteurs culturels, la dimension économique de leurs activités apparaît comme une obligation pour la réalisation des projets ou encore, pour satisfaire les exigences des bailleurs de fonds institutionnels. La finalité de croissance et de gain rapide du modèle entrepreneurial des startups fait ainsi l'objet d'une négociation. De deux choses l'une : ou les consultant·e·s et les activités des programmes d'accompagnement sont adaptés pour correspondre à la vision économique des acteurs culturels, ou les acteurs culturels y participent sans y accorder d'importance ou de valeur quant à leurs propres intentions.

Cette négociation de la volonté de croissance n'est pas le propre des acteurs culturels de secteurs « traditionnels » subventionnés, mais se retrouvent aussi au sein des discours des entreprises à but lucratif de créativité numérique plus récentes, tel qu'en témoigne par exemple un·e fondateur·ice de studio de scénographies multimédias :

[...] Des spécialistes de l'entreprise, c'est une chose pis eux, quand ils nous guident, ils nous guident avec une entreprise qui va fructifier, qui va faire plein de profit. Nous, oui, oui on veut être rentable. Oui, on veut qu'il y ait une croissance, mais on veut pas croître à tout prix. On veut pas... on n'est pas les entrepreneurs typiques si je peux me permettre qui veulent avoir la plus grosse courbe de croissance pis après 8 ans, 10 ans, ils vendent et font des millions et des millions de dollars de profits. Nous, on veut pas vendre nos parts à moins qu'on décide de fermer la compagnie mais je veux dire, en tout cas, on n'a pas le but nécessairement. Il y aura peut-être des opportunités mais on n'a vraiment pas le but de vendre. Nous, on est plutôt des artisans qui se sont dotés d'une structure pour pouvoir créer, pour pouvoir faire des projets qui nous allument, qui nous intéressent. Des projets qui sont rentables. Se payer des salaires qui seront le mieux possible évidemment. Pour nous et pour l'équipe. Mais c'est pas une croissance à tout prix pis vendre ça pis faire plein de cash. Ce qui est quand même un *goal* et un chemin qui est assez favorisé disons chez plusieurs *startups*. En fait la startup traditionnelle c'est ça. C'est vraiment de partir le plus vite possible, le plus fort possible et vendre à des *venture capitalists* à un moment et faire de l'argent. Nous, on n'a aucun intérêt à faire ça. Tout ce monde-là de startup, cette philosophie de startup, ça nous rejoignait plus ou moins. Il y a quand même certains *coachs*, certains guides... c'est quand même un peu inspiré de ça les accélérateurs. Il y en a que c'est pour vraiment accélérer le développement justement pour prendre cette courbe-là. Nous c'est plutôt pour se structurer pour être solides, avoir des bonnes bases, continuer à croître mais à croître tranquillement. [...] C'est sûr que là dans notre parcours, on se faisait quand même des fois un peu pousser vers cette philosophie-là. Finalement, ça nous a pris du temps à se rendre compte que c'est pas la nôtre. C'est pas ça qu'on veut faire, mais c'était ça un peu la norme. (A4)

Au sein de ce type d'entreprises qui, comme il a été dit, fréquentent davantage les incubateurs-accélérateurs, ce n'est pas seulement la distanciation de la volonté de croissance rapide de la culture *startup* qui se manifeste, mais aussi des doutes quant à la possibilité même de cette croissance. Un·e participant·e dont le projet est encore en développement raconte par exemple avoir gravité dans le monde des incubateurs-accélérateurs faute de financement suffisant et de rencontres possibles durant la première année de la pandémie COVID-19. Il souligne dans un premier temps les difficultés vécues dans ce milieu du fait de l'inadéquation entre son projet et le type de rentabilité visée par les incubateurs-accélérateurs puis, dans un deuxième temps, sa désillusion par rapport à l'aspect séducteur de ce milieu dont les promesses ne se réalisent pas nécessairement :

En toute transparence, la plupart des incubateurs, ça m'intéressait moyen parce que, notre modèle d'affaires est très singulier. On lève beaucoup d'argent pour construire un bâtiment, avoir une opération très classique entre guillemets. On a un café, un bar, de la location de salles. D'une part, ça intéresse pas les incubateurs parce que c'est pas du TenX. On fait pas, comme on développe un produit pis trois ans plus tard, on vaut dix fois plus cher. On va avoir 3 millions de chiffres d'affaires pendant dix ans. [...] Les gens qui participent, les gouvernements qui payent, les investisseurs, tout le monde veut comme que ça se passe vite, genre, sort nous la licorne de demain. C'est juste, c'est pas facile de même. [...] On n'a pas de *scalability*. On n'a pas de mise à l'échelle. Je leur ai dit, nous on fait ça pis après ça, ils étaient comme, oui mais est-ce que vous voudriez en faire d'autres ailleurs? On était comme, ben t'sais, c'est plus difficile à changer mais oui, on pourrait exporter le concept [...], mais wow, bonne chance. Comparé à quelqu'un qui a un produit qui s'applique à tous les musées du monde. C'est sûr que ça, ça plus de mise à l'échelle. Je changerai pas mon projet pour *fitter* dans un incubateur. Théoriquement, j'aurais dû si j'avais voulu rentrer dans ce milieu-là [...] (A10)

Tu rencontres des gens. On te dit que t'es bon, on te dit que t'es beau, on te dit que t'es l'fun, que ta patente va percer, on te fait *pitcher*. Il y a du monde qui sont comme, oh oui, ça m'intéresse, je pourrais mettre un million. Ils te font rêver en tabarnouche. C'est sûr que ce milieu-là est l'fun pis quand tu ressors de ça pis que t'es pris au dépourvu pis que t'as pu d'accompagnement. Il faut que tu fasses ton propre chemin. Tu dis ha ben je vais rentrer dans une autre affaire. Jusqu'à temps qu'il y ait vraiment de l'investissement qui rentre chez vous. Là, c'est plus le même rapport. T'es pu juste beau pis bon pis fin, là il faut que tu livres. La pression rentre. C'est souvent là où est-ce qu'il y en a qui meurent. C'est pour ça qu'il y a plus de choses en croissance t'sais, c'est plus facile de dire j'ai pris une startup de pas grand-chose pis je l'ai amené à un

premier lot d'investissement ou je l'ai amené à faire un pitch que de dire j'ai pris une startup qui avait son premier million pis de l'amener à 30 millions. Tous les enjeux de croissance, c'est ben plus complexe pis *tough*. Il y a ben plus de pression que quand t'es de l'idée à ... le premier démo t'sais. Il y a pas grand monde que ça dérange quand tu te plantes-là mais quand tu te plantes quand t'investis plusieurs dizaines de millions dans une compagnie, ça, ça fait chier plus. Pis que t'as *slacké* 50 personnes, tu brises la vie de plus de gens. C'est vrai. C'est ça qu'on se rend pas compte pis c'est ça qui est dangereux avec le milieu des incubateurs, c'est qu'on vend ça comme « rentre chez nous, tu ressors milliardaires » genre. C'est pas dit de même mais en gros, c'est, on va t'accompagner pis peut-être que tu vas être la prochaine licorne. Une licorne, c'est milliardaire. Après ça, c'est pas nécessairement toi qui va le devenir. C'est ta compagnie. Ça, les gens, il faut qu'ils fassent la différence. Quand tu penses avec ce *mindset*-là, tout ce que tu veux faire, c'est gagner, réussir. À la limite, ton produit, le pourquoi tu l'as commencé, il *shift* tellement que tu te retrouves 3-4 ans *down the line* pis t'es comme, ha ben je fais pas *pantoute* ce que j'ai voulu faire à la base. Si tu le fais juste pour le *cash*, t'es juste un écrou dans un gros engrenage. T'as rien à voir là-dedans. (A10)

La production de savoirs des incubateurs-accélérateurs ne réussit pas forcément à imposer le parcours de croissance typique des *startups* comme la norme entrepreneuriale puisque d'une part, les valeurs promues sont en discordances avec celles des organisations culturelles et d'autre part, les bénéfices qui y sont associés sont perçus comme de l'ordre de la « fausse promesse ». Le témoignage de A10 suggère, pour finir, que suivre la voie encouragée de « la mise à l'échelle » rapide ne se fait que rarement au profit des jeunes entrepreneur·e·s qui participent aux programmes. Les participant·e·s rencontré·e·s ont souligné qui plus est les bénéfices que tirent plutôt les consultant·e·s de l'institutionnalisation de ces structures d'incubation et d'accélération d'entreprises. C'est ce qui fait l'objet de la dernière forme de critique.

5.2.2.3. Critique du pouvoir des consultant·e·s

La troisième et dernière critique formulée à travers l'ensemble de discours des acteurs culturels et créatifs rencontrés a trait aux consultant·e·s et aux pouvoirs qui leur sont accordés grâce à l'organisation récente des incubateurs-accélérateurs. D'emblée, les entretiens avec les participant·e·s ont mis en lumière les fonctions de cette organisation pour les consultant·e·s, à savoir la structuration et la multiplication d'opportunités d'emplois ou de « vente de services ». Comme l'explique A2, travailleur·e culturel·le dans le milieu de la diffusion cinématographique

qui a travaillé avec de nombreux·ses consultant·e·s : « C'est qu'ils [les incubateurs-accélérateurs] ont un *pool* de consultants, ils ont un *pool* d'experts. C'est plus facile qu'un consultant qui doit vendre ses services à toute sorte d'entreprises. C'est plutôt ce concept-là de regrouper sous un même parapluie toute sorte d'expertises différentes. » (A2) Si cet extrait spécifique apparaît surtout descriptif, la « vente de services » à laquelle s'adonnent les consultant·e·s auprès des participant·e·s aux programmes d'accompagnement lors de séance de formation suscite aussi la critique lorsqu'elle devient trop évidente. A2 ajoute plus tard dans l'entretien par exemple ne pas avoir apprécié un consultant invité en placement publicitaire « vraiment déconnecté du milieu [culturel] » parce qu'« [on] sentai[t] qu'il voulait juste [leur] vendre ses services » (A2). Les acteurs culturels qui participent aux programmes des incubateurs-accélérateurs voient bien les bénéfices que tirent ceux qui les portent et y travaillent, bénéfices qui ne sont pas toujours raliés aux leurs. C'est ainsi que le pose A6 qui travaille dans de la production de balados :

C'est une *gang* de monde qui veut vivre de leur projet, [nom de l'incubateur], donc, ils ont des modèles d'affaires. Leur expertise est top mais la réalité c'est que, ils sont un petit peu en compétition avec les gens qui... leurs intérêts ne sont pas tout à fait alignés avec les personnes qu'ils accompagnent parce que c'est un petit peu un jeu à somme nulle. Tout ce qu'ils donnent en termes de, soit somme d'argent ou accompagnement supplémentaire ou quoi que ce soit, ça sort un petit peu de leur poche. (A6)

A6 réfère ici à la dynamique créée par le fait que les gouvernements qui subventionnent les programmes octroient les fonds directement aux incubateurs-accélérateurs qui sont par la suite chargés d'offrir les services aux entrepreneur·e·s culturel·le·s. Cela fait en sorte qu'il existe un écart potentiel entre la maximisation des revenus de l'organisme et celles des services offerts aux acteurs culturels. A4, fondateur·ice d'un studio multimédia, considère également que le modèle de financement public des programmes des incubateurs-accélérateurs sert les entrepreneur·e·s-consultant·e·s plutôt que les entrepreneur·e·s culture·le·s :

Je trouve qu'il y a un certain danger c'est qu'en ce moment... ça c'est peut-être un point intéressant, les accélérateurs, on s'entend, c'est des *business* aussi. Ils sont à but non lucratif mais je veux dire eux, leur but c'est d'avoir le plus d'entreprises possibles pour avoir le plus de subventions possibles pour grandir. [...] Faut pas se le cacher. C'est des *business*. Je trouve que, des fois, ils prennent trop de monde. Ils

prennent n'importe quel *dude* qui sort de son garage avec une bonne idée ou une bébelle qui se retrouve dans un incubateur. Le nombre de compagnies qui meurent après un an, deux ans d'activités, est énorme. J'ai pas vu beaucoup de nouvelles entreprises depuis qu'on est sorti, j'ai pas entendu parler ben ben de... [...] Pour avoir du financement, il faut qu'il y ait des résultats. S'il n'y a pas un chat dans leurs programmes, ils ne recevront pas de financement l'année prochaine. Ils doivent rendre des comptes. Ils doivent aussi démarrer... il y a toujours un nouveau programme. Le Plouf, le Pif, le Ploutch, le ubu j'sais-tu! Le grand bain, le Deep dive. C'est drôle mais t'sais, il y a toujours un nouveau programme pour quelque chose. C'est des gens, c'est des entrepreneurs-là. [...] Oui, il y a un certain... ils font ça je pense d'une manière ou d'une autre pour partager leurs connaissances mais je veux dire, ils font pas ça bénévolement. C'est des hommes en plein milieu de carrières qui chargent pas des pinottes. D'après moi, quand ils sont *coachs* là-dedans... ils doivent se payer des gros salaires aussi. (A4)

De façon généralisée, les acteurs culturels, les artistes et mêmes les fonctionnaires rencontrés questionnent la position intermédiaire des incubateurs-accélérateurs qui permet aux consultant·e·s de capter des financements destinés à la culture et qui plus est, de disposer de revenus et de salaires beaucoup plus importants que ceux des organisations culturelles. Dans les trois exemples suivants, les participant·e·s l'expriment de manière directe : « Je sais juste qu'il se faisait payer vraiment cher de l'heure pis moi j'étais comme *mannn*, c'est tellement de l'argent qu'on aurait pu utiliser autrement. » (A6) ; « [...] cette logique-là d'incubateur ou toute cette mécanique-là, ça sert pas tant les incubés que ceux qui transitent ces enveloppes-là finalement. » (A5); « On a plein d'argent du gouvernement pour se transformer mais on prend tout cet argent-là et on le donne à des consultants qui sont pas *pantoute* dans le milieu. Il n'y a jamais d'argent qui revient. » (A8) Soulignons en plus que l'organisation du travail des consultant·e·s à l'intérieur de cette structure d'incubateurs-accélérateurs est caractérisée par de multiples couches d'externalisation, ce qui décuple évidemment les occasions de capture des financements. À titre d'exemple, la Ville de Montréal n'ayant pas les capacités internes pour gérer son programme, OE, elle en confie la gestion par voie de sous-traitance à OC qui, de son côté, embauche des expert·e·s contractuel·le·s pour offrir les divers ateliers qui composent le programme de formation. Sous cet angle, l'institutionnalisation des incubateurs-accélérateurs, appuyée par les gouvernements, apparaît comme un processus de consolidation du marché local des consultant·e·s qui bénéficient

désormais de nouvelles sources de revenus pour leurs activités, les subventions gouvernementales.

En plus de s'imposer relativement rapidement comme intermédiaires capables de capter des financements publics à destination du milieu culturel, les consultant·e·s, par l'entremise de la structuration des incubateurs-accélérateurs, gagnent aussi en pouvoir symbolique. A10 craint par exemple que leurs programmes deviennent un passage obligé pour l'obtention des financements et la réalisation des projets : « Si le milieu des incubateurs devient incontournable, t'auras pas le choix. [...] Tu vas aller voir du monde. Ils vont faire « ha mais as-tu été incubé? Tu devrais aller chercher de l'accompagnement ». » (A10) Son appréhension est d'autant plus révélatrice qu'il·elle admet parallèlement avoir participé à un programme d'accompagnement spécifiquement pour la visibilité et la légitimité que cela allait procurer à son projet :

Je sais comment les incubateurs fonctionnent. Quand t'es incubé, après ça, ils t'amènent avec eux *pitcher* à du monde. Ils te font rencontrer des gens. Ils te gardent dans leur portfolio de startups. Moi je voulais être là. J'avais ben de la misère à rencontrer des gens. Ce que je faisais d'habitude [avant la pandémie] c'est que je me pointais dans un 5 à 7. Je parlais à tout le monde qui était là. Je me faisais introduire. »
(A10)

L'analyse de la réception critique par les acteurs culturels et créatifs du discours et des savoirs sur l'entrepreneuriat permet de mettre en lumière à la fois les lignes de force des dispositifs de consultant·e·s et les limites de leur intégration. Ces savoirs entrepreneuriaux induisent des manières de penser non seulement l'organisation du travail culturel et ses objectifs, mais aussi le rôle de la culture dans la vie sociale, en cadrant notamment le rapport au public dans une vision marketing clientéliste. Les acteurs culturels sont amenés à reproduire ce cadre dans les différentes étapes et les exercices des formations de même que dans les pratiques qui sont encouragées à plus long terme comme celle de récolte de données numériques sur les impacts des projets culturels et artistiques. Néanmoins, les diverses formes de critiques issues des entretiens tendent à montrer que la participation des travailleur·e·s culturel·le·s à la production et la circulation de savoirs entrepreneuriaux sur la culture ne se traduit pas par leur « conversion entrepreneuriale » radicale ni même par l'intégration d'un discours spécifique. Le vocabulaire

entrepreneurial spécialisé et les objectifs de croissance rapide ancrés dans les dispositifs de connaissance agissent comme signifiants d'un autre monde social qui ne s'articule pas nécessairement aux réalités et aux valeurs de leurs milieux. Les bénéfices symboliques, politiques et financiers que tirent les consultant·e·s de cette nouvelle structure leur apparaissent aussi clairement et restreignent leur propre identification à la posture d'entrepreneur.

5.3. Conclusion

La littérature sur les politiques urbaines de la créativité a mis en évidence deux particularités, à savoir la place prépondérante des consultant·e·s, et de leurs dispositifs de savoirs, dans la production symbolique et l'orientation des politiques de même que la figure hégémonique de l'entrepreneur créatif. Dans le présent chapitre, nous nous sommes intéressés à l'articulation entre les deux en questionnant la manière dont la production des savoirs sur l'entrepreneuriat par les consultant·e·s orientait les acteurs culturels. Cette question émergeait non seulement de la littérature, mais aussi d'une nouvelle conjoncture qui rendait concrètement possible cette mise en relation spécifique. La politique culturelle de la Ville de Montréal (2017) avait en effet appuyé le développement d'une nouvelle structure de formations professionnelles destinée aux acteurs culturels, calquée sur le modèle d'incubation et d'accélération d'entreprises numériques.

La perspective d'économie politique culturelle développée dans le cadre de cette thèse (chapitre 2) nécessitait d'analyser non seulement les technologies de savoir, mais aussi leur intégration dans un contexte structurel spécifique et leur interaction avec divers groupes d'acteurs. Ainsi, dans un premier temps (partie 1), le chapitre a abordé les tensions institutionnelles entourant la structuration de cet « écosystème » en appui à l'entrepreneuriat culturel. Il a permis de montrer les variations dans l'intégration des objectifs économiques selon les instances impliquées, les diverses organisations et les « passeurs » locaux qui s'approprient à différents niveaux l'injonction à l'entrepreneuriat. Il a aussi mis en lumière le discours particulier qui permet de justifier et légitimer les transformations structurelles liées à cette notion dans le contexte des réalités culturelles spécifiques au Québec et à Montréal.

L'analyse a ensuite porté, dans un deuxième temps (partie 2), sur les orientations produites par les savoirs mobilisés par les consultant·e·s dans ces programmes de formation – en particulier les méthodes de la pensée design – de même que sur leur réception par les acteurs culturels. En incluant les acteurs visés par les technologies de savoirs entrepreneuriaux, nous avons été en mesure de faire voir le caractère partiel de l'intégration de la figure de l'entrepreneur créatif « *startupper* » dont certaines dimensions demeurent en opposition franche avec les valeurs et les pratiques des acteurs culturels rencontrés.

L'analyse des différents aspects de leurs critiques a aussi permis de mettre en évidence l'appui officieux de cet « écosystème » à la consolidation d'un réseau local de consultant·e·s. La notion d'entrepreneuriat culturel et les savoirs affiliés ont surtout servi à légitimer l'expertise des consultant·e·s et partant, le soutien étatique nouveau dont ils bénéficient. Dans ce cadre, on peut poser que la participation des entreprises et organismes culturels s'intègre à la production de savoirs des consultant·e·s, au sens où le nombre et le type « d'incubés » (leur « portfolio ») participent à accroître leur position de pouvoir à la fois symbolique (la visibilité et la légitimité qu'ils procurent) et politique. En effet, après à peine quelques années d'existence, les dirigeant·e·s des deux plus importants incubateurs-accélérateurs culturels et créatifs (OA et OC) sont invité·e·s dans le cadre de diverses discussions sur les politiques culturelles, à la fois par la Ville de Montréal et le gouvernement du Québec. Ils-elles sont présent·e·s par exemple à la commission numérique de Culture Montréal de même qu'à la table stratégique créée par le MCC dans le cadre de l'élaboration de la stratégie destinée aux industries culturelles et créatives (discutée au chapitre 4). Étant désormais considérés comme des « acteurs de terrain », leur rôle s'étend au-delà de la production d'études et de recommandations habituelle pour devenir des interlocuteur·ice·s direct·e·s dans le développement et la mise en place des politiques de la créativité (économiques et culturelles).

Cette légitimité politique ne peut que renforcer leur pouvoir économique (l'accroissement de leurs sources de financement) et ainsi, la construction d'une certaine économie tirant profit de la culture. Dans ce mouvement émanant des politiques culturelles, il reste aux artistes et aux

travailleur·e·s de la culture de s'assurer d'articuler et de conserver un processus créatif en dépit des financements priorisant une vision spécifique de ses conditions de réalisation.

CONCLUSION

Cette thèse s'est intéressée aux transformations des politiques culturelles et au paradigme de la créativité en situant leur mise en œuvre dans le contexte spécifique de Montréal. Le début de cette étude a correspondu avec le renouvellement de la politique culturelle montréalaise (2017) qui faisait intervenir de nouvelles catégories et présentait de nouvelles modalités d'intervention marquées par le vocabulaire « créatif ». Cette conjoncture s'est présentée comme l'occasion d'analyser les influences locales qui informent le processus, la production et l'appropriation des politiques culturelles ou plus spécifiquement, des politiques de la créativité. La thèse visait ainsi à comprendre comment les institutions et les acteurs locaux développent et négocient la « ville créative » à travers leurs propres pratiques, discours et politiques.

L'économie politique de la culture et des communications a, depuis le début des années 2000, mis en lumière les intérêts politiques et économiques motivant ces transformations de l'action publique culturelle en poursuivant un travail de déconstruction idéologique des notions, des catégories et des thèses de la créativité (Bell et Oakley, 2014 ; Bouquillon, 2012a, 2012b ; Campbell, 2013a ; Garnham, 2005 ; Moeglin et Tremblay, 2012 ; Oakley, 2009 ; Peck, 2005 ; Tremblay, 2008). Ces analyses de la production symbolique entourant les politiques de la créativité se sont également intéressées à leur circulation dans de nombreux pays et institutions supranationales, révélant ainsi leur constitution comme « grand discours » mondial. Avec le déploiement privilégié des stratégies créatives dans les métropoles à des fins de revitalisation économique et territoriale, la géographie culturelle (Ambrosino et Guillon, 2018b ; Leslie et Rantisi, 2012 ; Ley, 2003 ; Markusen, 2006 ; Peck, 2005 ; Rantisi et Leslie, 2010b, 2017 ; Scott, 2010 ; Vivant, 2009, 2013 ; Zukin, 1982) et les études sur le travail culturel (Banks, 2007 ; Campbell, 2018 ; Cohen, 2012 ; de Peuter, 2011 ; de Peuter *et al.*, 2017 ; Dreyer *et al.*, 2020 ; McRobbie, 2016 ; Menger, 2009) ont aussi investi les objets et les politiques de la créativité. Elles ont respectivement entrepris d'étudier les inégalités issues des dynamiques sociospatiales et les conditions précaires du travail créatif en contexte urbain. Ce faisant, elles ont apporté un éclairage sur les dimensions matérielles des discours et le caractère situé des enjeux posés par l'injonction à la créativité tout comme des résistances. Avec l'objectif de créer un pont entre les

deux approches et les deux dimensions – symboliques et matérielles – qu’elles permettent d’analyser, la présente étude a cherché à comprendre l’intervention des dimensions matérielles du contexte culturel et sociopolitique local dans le processus de formation et d’appropriation des politiques de la créativité.

Notre démarche de recherche s’est appuyée sur des théories matérialistes de la culture, en particulier l’approche dite d’économie politique culturelle développée par Bob Jessop et Ngai-Ling Sum (Jessop, 1997, 1998, 2004 ; Jessop et Oosterlynck, 2008 ; Jessop et Sum, 2010 ; Sum, 2009a, 2015) et renouvelée par Van Heur (van Heur, 2010a, 2010c, 2010b). En insistant sur les dimensions sémantiques de l’économie politique – des modes de régulation politique et des stratégies d’accumulation du capital –, cette approche théorique nous a amenés à conceptualiser les politiques urbaines de la créativité comme l’objectivation provisoire d’un imaginaire qui les dépasse, que nous avons appelé l’imaginaire de la créativité. Inspirée par cette perspective, nous avons posé que cet imaginaire au carrefour de la culture et de l’économie impliquait une mise en cohérence sélective des réalités sociales complexes qu’il tente d’organiser, au sens où il privilégie des pratiques, des objets et des relations parmi un ensemble plus vaste. L’économie politique culturelle nous permettait qui plus est d’ouvrir l’analyse aux dimensions extradiscursives puisqu’elle s’intéresse aux dimensions sociales et matérielles qui agissent dans le processus sélectif de formation des imaginaires. Elle nous a ainsi guidés vers une analyse de l’imaginaire de la créativité qui se construisait sur la base de son contexte social, culturel et politique particulier, matérialisé dans les structures sociales et les modes d’organisation d’acteurs sociaux spécifiques.

L’implication d’acteurs, de pratiques, d’institutions et de politiques culturelles (et non seulement économiques) dans l’imaginaire de la créativité amenait des enjeux théoriques auxquels l’économie politique culturelle de Jessop et Sum pouvait toutefois difficilement répondre, voire auxquels elle refusait de répondre. Les « choses » de la culture sont particulièrement propices aux luttes définitionnelles et aux controverses vu l’investissement symbolique qui les traversent de même que ses acteurs. Les remaniements des définitions de la culture par l’État sont facilement remis en cause, d’autant plus que l’intervention étatique dans le champ culturel s’est construite avec l’idée d’une certaine forme d’autonomie, incitant à voir les directions trop

précises ou contraignantes comme de l'ingérence (Dubois, 2001). Pour pallier ces spécificités et allier les deux niveaux conceptuels de la culture – la culture comme dimension symbolique de la vie sociale et la culture comme pratiques et objets spécifiques –, notre perspective théorique a bénéficié d'un retour aux travaux fondateurs de Raymond Williams (Williams, 1981, 1988, 1989, 2010, 2022). Le matérialisme culturel de Williams nous a donné l'occasion d'élaborer une économie politique culturelle capable de saisir l'articulation entre la médiation symbolique des dynamiques politico-économiques et les pratiques et les acteurs culturels. Il nous a menés à considérer les institutions, les organisations et les formations culturelles à la fois selon leurs trajectoires temporelles et les rapports hégémoniques qui les traversent. La thèse a ensuite été en mesure de cerner l'implication des institutions culturelles et des formations d'acteurs spécifiques propres à l'histoire montréalaise et québécoise récente dans la médiation de l'imaginaire de la créativité à Montréal. Ce faisant, elle a cherché à mettre en lumière le champ de tension au cœur de l'imaginaire de la créativité pour mieux comprendre les articulations qui le structurent de même que les limites de son intégration.

Grâce à une perspective théorique souple qui orientait les paramètres d'étude tout en ne présupant d'aucune conclusion, l'enquête a pu s'adapter au terrain de la recherche et suivre une méthode itérative. À partir des perceptions de ceux et celles qui sont impliqué·e·s de près dans la structuration des stratégies et des projets reliés aux politiques, incluant les acteurs supposés en être les premiers bénéficiaires, elle a identifié les structures locales, les acteurs sociaux, les technologies et les discours, à la fois résiduels et émergents, dominants et alternatifs ou oppositionnels, en jeu dans ces politiques, qui plus largement, formaient l'imaginaire de la créativité spécifique au contexte local. Elle a mis en évidence la manière dont ces quatre modes sélectifs agissaient dans la formation de deux objets de gouvernance spécifique issus des politiques : la créativité numérique et l'entrepreneuriat culturel et créatif.

En ce qui concerne la créativité numérique, l'enquête de la thèse a permis d'interroger l'un des points de mire des premières critiques idéologiques des politiques de la créativité, c'est-à-dire l'éclatement des distinctions entre art, industries culturelles et industries numériques. En analysant les tentatives de regroupement des acteurs liés à ces trois catégories distinctes, elle a

d'une part, questionné les distinctions institutionnelles historiques dont elles font l'objet. Elle a ainsi montré que l'implication de plusieurs instances municipales (les services économiques et culturels de la Ville de Montréal, le Conseil des arts de Montréal et l'organisme *Culture Montréal* notamment) encourageait une certaine forme d'assouplissement des frontières entre les pratiques artistiques et les industries culturelles et créatives grâce à des stratégies particulières comme des programmes de subventions destinés aux « maillages art-affaires » et l'intégration d'acteurs industriels dans les processus décisionnels destinés aux arts. Bien que les instances locales soient plus permissives en regard de ces distinctions, les institutions québécoises dont le poids des interventions culturelles est plus important demeurent légalement encadrées. Les artistes professionnel-le-s, tels que définis par la loi sur le statut professionnel des artistes, peuvent être bénéficiaires du Conseil des arts et des lettres du Québec alors que les entreprises sont admissibles aux programmes de la SODEC. L'analyse a ainsi mis en lumière les contraintes structurelles qui se posent face à l'adoption des orientations économiques des politiques de la créativité, soulignant le rôle du principe d'autonomie qui engage le soutien public à la culture et en particulier aux arts, qui se voit brandi par les artistes comme défense.

L'analyse a, d'autre part, porté le regard sur l'interrelation entre ces éléments structurels et les divers acteurs culturels qui s'y appuient pour leurs actions. En cela, il a mis en lumière deux mouvements inverses : 1) les capacités des acteurs rassemblés autour d'une nouvelle forme culturelle – les producteur-ice-s d'expériences numériques – à mobiliser les institutions en contextualisant les discours de la créativité afin d'orienter les politiques vers leurs intérêts particuliers et 2) la résistance active des artistes médiatiques pour préserver l'indépendance de la création et le monopole symbolique de la catégorie d'artiste. Comme l'a montré l'analyse, cette lutte est inextricablement liée à l'organisation historique qui caractérise une part du milieu des arts contemporains fondée sur l'autodétermination et l'autonomie (les centres d'artistes autogérés) de même qu'elle prend forme à travers une restructuration à la fois symbolique et matérielle de leur modalité de regroupement. En éclairant les inégalités entre les divers groupes d'acteurs culturels, l'analyse remet aussi en question la vision dualiste opposant les politiques « par le bas » aux politiques « descendantes [*top-down*] ». Elle propose de considérer l'élaboration des politiques comme un processus multiple et relationnel impliquant plusieurs

instances et différents acteurs avec des intérêts, des perspectives et des positions de pouvoir différentes.

Le deuxième pan de l'analyse s'est attardé à la notion d'entrepreneuriat culturel et créatif qui révélait des changements dans le système d'acteurs de la politique culturelle locale de même que dans le type d'interventions culturelles publiques préconisées. Il a montré en cela comment les formations à l'entrepreneuriat des incubateurs-accélérateurs destinées aux acteurs culturels étaient légitimées sur le plan discursif dans le contexte politique et culturel propre à Montréal et au Québec. La logique entrepreneuriale incitant à l'innovation dans les « modèles d'affaires » de la culture s'y dessine comme une solution face à la précarité des travailleur·e·s de la culture et à l'insécurité des organisations culturelles découlant du modèle dominant du financement par projet. La mise en valeur et la transmission de compétences entrepreneuriales transfèrent ainsi vers les artistes et les travailleur·e·s de la culture la responsabilité de la prise en charge de leur précarité. En s'attardant à la manière dont cette logique entrepreneuriale était structurée, la thèse a aussi mis en lumière une variété d'instances, d'organisations et d'acteurs qui se l'approprient et l'adaptent de différentes manières, révélant des remaniements et des tentatives concrètes de redéfinition des limites de la culture et de l'économie.

L'attention portée aux technologies de savoir des incubateurs-accélérateurs, en particulier les méthodes de la « pensée design » et les pratiques de production et d'analyse de données numériques sur l'impact des projets culturels, nous a permis de saisir la vision clientéliste et utilitaire du rôle social de la culture qu'elles induisent. Le rapport des acteurs culturels à ces technologies de savoir et les diverses formes de critique qu'ils ont formulées à leur égard, comme aux acteurs qui les portent, ont finalement rendu compte de deux dynamiques. En effet, si cette analyse a relativisé l'intégration d'un discours et de pratiques entrepreneuriales chez les acteurs culturels, elle a aussi appuyé l'idée que leur adhésion idéologique n'était pas forcément nécessaire à la consolidation des pouvoirs symboliques, politiques, économiques d'un circuit local de consultant·e·s. Comme bénéficiaire officielle de cette structure d'incubateurs-accélérateurs culturels, cette « coalition épistémique » revêt finalement beaucoup plus les traits de l'entrepreneur dont la créativité est dédiée à la création de son propre emploi.

Un regard transversal sur la démarche et les conclusions de cette recherche permettent de souligner trois apports significatifs par rapport : 1) aux connaissances sur les politiques et les villes créatives, 2) à l'approche théorique spécifique de l'économie politique culturelle et finalement 3) aux politiques culturelles en contexte québécois. Cela nous donnera également l'occasion de souligner les limites de ces contributions de même que les pistes de recherches futures auxquelles elles ouvrent la voie.

D'abord, la thèse participe à faire la démonstration que les politiques de la créativité sont incarnées dans des horizons spatiotemporels spécifiques et qu'elles sont donc socialement mises en œuvre et expérimentées, et ce, en relation avec des pratiques culturelles situées, des structures et des histoires internes. Elle participe en cela à l'ouverture d'un mouvement récent de la recherche sur les villes et les politiques de la créativité qui cherche à ancrer leur analyse critique dans leurs contextes sociaux de même qu'à considérer les premiers visés par ces politiques, les artistes et les travailleur·e·s de la culture, notamment leurs actions de résistance (Borén et Young, 2017 ; Campbell, 2013b ; Chang, 2019). À ce titre, la thèse met notamment en lumière de manière inédite que les résistances aux politiques de la créativité sont aussi modelées par les luttes historiques et les formations culturelles locales propres à celles-ci. La relation entre les revendications historiques des artistes et des acteurs de la culture, les modes d'organisation et les modalités de la résistance à l'injonction créative pourrait certainement faire l'objet d'études similaires dans d'autres contextes sociopolitiques.

De manière plus spécifique, la thèse contribue à la recherche en sciences sociales portant sur le travail créatif en montrant comment les artistes médiatiques se mobilisent non seulement pour améliorer leur auto-organisation et préserver l'indépendance de la création artistique, mais aussi pour remettre dans le champ institutionnel étatique la responsabilité de la précarité des conditions du travail créateur. Il nous apparaît important de souligner toutefois que les mobilisations concernant la précarité du travail artistique et créatif, prédominantes dans les résistances aux politiques de la créativité, ne sortent pas la culture des préoccupations économiques. Étant principalement orientées vers les travailleur·e·s, les formes de la résistance laissent poindre une certaine difficulté à forger une contre-hégémonie claire à celle du

développement économique par la culture ou à tout le moins, à formuler une autre forme de légitimité politique à la culture.

Ensuite, sur les plans théorique et méthodologique, la thèse participe à l'actualisation de l'économie politique culturelle en adaptant sa posture vis-à-vis les acteurs sociaux et ses outils conceptuels à l'analyse d'imaginaires à la fois économiques et culturels. Elle souligne l'importance de composer avec les différents sens et acceptations de la culture, à la fois dans la théorisation et dans l'analyse. Le positionnement ontologique de la culture (ou du symbolique) dans l'économie politique et plus largement, dans la réalité sociale, n'est pas en contradiction avec la reconnaissance des spécificités des objets culturels. De même, s'intéresser aux dimensions matérielles (aux acteurs, aux institutions, aux technologies de savoir) des remaniements des catégories de la culture sous le paradigme de créativité nous révèle davantage sur les rapports sociaux et les relations de pouvoir effectives que de simplement les rejeter comme « idéologiques ». En cela, la thèse montre le potentiel de cette approche pour la recherche empirique de même que son utilité politique. Ancrée dans les dynamiques, les luttes et les critiques des acteurs sociaux, elle est susceptible d'avoir un impact sur eux et sur leurs milieux. Dans le contexte de tensions qui persistent entre les acteurs industriels et les acteurs artistiques de même que des financements publics croissants à certains incubateurs-accélérateurs ciblés, elle contient des informations riches sur les besoins des artistes et des travailleur·e-s de la culture en matière d'intervention et révèle avec clarté l'inadéquation entre ces besoins exprimés et les directions des actions et des financements.

En privilégiant la voix des acteurs sociaux et leur organisation, la thèse doit reconnaître certaines limites quant aux autres dimensions potentiellement mises à l'étude, en particulier en ce qui concerne l'analyse des différentes structures institutionnelles. Ces dernières ont été considérées principalement à l'aune de leurs relations avec les différents groupes d'acteurs qui s'y appuyaient ou en critiquaient certaines dimensions. Les méthodes de l'économie politique culturelle gagneraient en ce sens à développer avec plus de précisions des moyens d'analyse des transformations institutionnelles.

Pour le Québec et pour Montréal, des analyses plus spécifiques des transformations internes (discours, programmes de subvention, actions, modes de gouvernance, acteurs, etc.) par exemple du CAM, du CALQ ou de la SODEC en relation avec la créativité et l'entrepreneuriat mériteraient d'être poursuivies. La thèse met d'ailleurs en évidence de multiples couches d'organisation nouvelle de la culture, non seulement des orientations structurelles renouvelées dans les institutions étatiques et des organisations de consultant·e·s agissant comme intermédiaires entre les institutions et les acteurs culturels, mais aussi de nouvelles formes d'organismes de services aux artistes. Comme il a été souligné, le rôle de ces organismes et la teneur de leurs transformations commencent tout juste à être étudiés.

Finalement, la thèse apporte un éclairage en filigrane sur la place politique actuelle de la culture au Québec et à Montréal. Déjà, l'analyse permet de révéler que dans le contexte des États marqués par l'exception culturelle comme le Québec, la mise en place des politiques et des stratégies créatives avec ces axes spécifiques – entrepreneuriat, numérique, marchés internationaux – et ses objectifs de développement économique par la culture continue de croiser la promotion d'une culture nationale dont on trouve les traces dans les discours des acteurs créatifs et dans le maintien d'un soutien exclusif aux entreprises de propriété québécoise. Plus largement, la recherche témoigne de certaines formes de dépolitisation de la culture ou à tout le moins, de sa place relativement effacée dans les enjeux publics actuels. À la différence par exemple de l'époque de l'instauration par Bernard Landry du soutien au jeu vidéo, les tensions et les résistances aux nouvelles directions prises récemment par les politiques culturelles n'ont pas rejoint les débats publics ni même politiques et sont restées entre les seules mains des acteurs directement concernés. Les politiques de la créativité n'ont pas non plus été associées à un parti politique particulier par les artistes et les travailleur·e·s de la culture rencontré·e·s qui n'ont que rarement évoqué des politicien·ne·s. Une participante s'exprimait d'ailleurs ainsi à propos de la plus récente politique culturelle québécoise :

Écoute, c'est vide. C'est langue de bois. Il n'y a pas, on ne sent pas vraiment qu'il y a une vision [...] Ils ont dit, on va donner de l'argent aux choses qu'il faut donner de l'argent parce que c'est politiquement non-acceptable d'arrêter de financer la création. On veut évidemment que les artistes essaient de se trouver leurs propres

argents parce qu'il ne faut pas qu'ils soient juste subventionnés. Ce qui est aussi comme un bien-pensé politique qui prédate la politique. [...] Ils ont juste donné des nouveaux argents, mais la réalité c'est que je pense que ça aurait pris une vision. (A6)

La culture, et par conséquent ses institutions et ses réseaux d'acteurs, se situe dans une position hautement ambiguë, à la fois au cœur des stratégies entourant le développement économique et territorial et absente des enjeux et débats phares qui articulent une vision de société. Cela pose des questions pour la recherche critique, en l'occurrence sur son rôle politique et social. Pour faire valoir des visions alternatives de la culture et de la créativité, les recherches sur la ville créative croisant études culturelles, économie politique et géographie culturelle gagneraient à élargir leur portée pour s'intéresser de front aux fonctions sociales des pratiques culturelles et artistiques dans la ville et aux cultures urbaines dans les quartiers marginalisés. Se tourner vers les cultures et les arts communautaires à l'aune du paradigme de la créativité serait l'occasion d'en faire valoir les mécanismes inclusifs et les pratiques diversifiées, ce qui pourraient informer en retour l'élaboration de politiques et la création de milieux de travail créatifs orientés davantage vers la justice sociale et l'équité.

ANNEXE A
DOCUMENTS CONSULTÉS

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

CCMM. *Les industries créatives: réussir dans un environnement en mutation rapide*. Chambre de commerce du Montréal métropolitain, 2018.

Québec, Ministère de la culture et des communications. *Partout, la Culture: Politique Culturelle du Québec*. 2018. *Open WorldCat*, <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/3476686>.

Ville de Montréal. *Conjuguer La Créativité et l'expérience Culturelle Citoyenne à l'ère Du Numérique et de La Diversité. Politique de Développement Culturel 2017–2022*. Montréal, 2017.

Xn Québec. *Premier Profil de l'industrie de La Créativité Numérique Du Québec*. 2018, <https://www.xnquebec.co/portrait-industrie/>.

ANNEXE B

ACTEURS RENCONTRÉS, COURRIEL ET FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

ACTEURS RENCONTRÉS DANS LE CADRE DES ENTRETIENS SEMI-DIRIGÉS

Fonctionnaires : A3, A23

Incubateurs-accélérateurs et organismes de services : OA, OB, OC, OD, OE, OF, OG, OH, OI

Artistes numériques / centres d'artistes autogérés : A1, A5, A7, A8

Participant·e·s à des formations données par les incubateurs-accélérateurs : A2 (diffusion cinéma), A4 (Expériences numériques), A6 (Baladodiffusion), A10 (Espace culturel), A11 (production musique), A12 (Édition), A13 (Théâtre).

Commission numérique : A9, A14.

EXEMPLE DE COURRIEL DE SOLLICITATION

Objet : Recherche UQAM « Montréal Créative : acteurs, politiques et entrepreneuriat »

Bonjour à vous,

Dans le cadre de ma recherche doctorale en communication réalisée à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), je travaille sur les politiques culturelles québécoises et montréalaises liées aux industries créatives. Ce projet de recherche est encadré par le professeur Maxime Ouellet et financé par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSHC). Il porte spécifiquement sur le type de soutien qui a été mis en place dans les dernières années pour appuyer le développement de l'entrepreneuriat culturel et créatif à Montréal.

Je vous contacte parce que j'aimerais beaucoup vous rencontrer pour réaliser un entretien avec vous d'une durée d'environ 60 minutes au sujet de la constitution de votre organisation, de ses objectifs et de votre expérience auprès des jeunes entreprises culturelles et créatives de Montréal. Je sollicite votre collaboration pour une rencontre qui peut avoir lieu en présentiel si les normes et les règles sanitaires en vigueur le permettent toujours au moment choisi ou alors en ligne par le biais du logiciel Zoom. Le jour et l'heure de la rencontre sont laissés à votre convenance.

Dans le cas d'une réponse positive de votre part, je vous donnerai bien sûr plus de détails sur l'entretien envisagé et votre participation éventuelle. N'hésitez pas d'ailleurs à me demander pour tout supplément d'informations.

Je vous remercie grandement de l'attention que vous porterez à ma demande.

EXEMPLE DE FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT

«Montréal créative : acteurs, politiques et entrepreneuriat »

PRÉAMBULE:

Vous êtes invité(e) à participer à un projet de recherche doctoral qui vise à étudier les nouvelles formes de soutien à l'entrepreneuriat créatif à Montréal et au Québec. Avant d'accepter de participer à ce projet, il est important de prendre le temps de lire et de bien comprendre les renseignements ci-dessous. S'il y a des mots ou des sections que vous ne comprenez pas, n'hésitez pas à poser des questions.

IDENTIFICATION:

Doctorante responsable du projet : Joëlle Gélinas Duquette
Tél : 438-881-7077
Département, centre ou institut : Université du Québec à Montréal
Adresse courriel : gelinas-duquette.joelle@courrier.uqam.ca

Professeur en charge de l'encadrement du projet : Maxime Ouellet
Tél : (514) 987-3000 poste 5291
Département, centre ou institut : École des médias, UQAM
Adresse courriel : ouellet.maxime@uqam.ca

OBJECTIFS DU PROJET :

Vous êtes invité(e) à prendre part à ce projet visant à mieux comprendre le développement du soutien à l'entrepreneuriat créatif au Québec et en particulier à Montréal, les intérêts spécifiques qui le sous-tendent, les relations qui le structurent, le type de projets qu'il encourage ainsi que son articulation aux réseaux de production culturelle et artistiques. Cette recherche est financée par le CRSHC (Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada).

PARTICIPATION:

Nous vous invitons à participer à une entrevue individuelle qui durera environ une heure. Les thématiques soulevées lors de l'entretien porteront sur vos motivations et votre démarche pour la constitution de votre organisme, son fonctionnement et ses objectifs. Cette entrevue aura lieu en personne (dans la mesure où les normes et règles sanitaires en vigueur le permettent) ou alors via un logiciel de visioconférence (Zoom) selon votre préférence. Avec votre accord, elle fera l'objet d'un enregistrement audio. Le lieu et l'heure de l'entrevue sont à convenir selon vos disponibilités.

AVANTAGES et RISQUES POTENTIELS :

En participant à cette recherche, vous aiderez à l'avancement des connaissances sur les politiques culturelles québécoises et montréalaises ainsi que sur certaines transformations récentes des formes

de soutien public aux arts et à la culture. Pour vous, l'entrevue peut favoriser un retour réflexif sur votre parcours, la mission, les objectifs et le fonctionnement de votre organisme ou entreprise, ce qui peut générer des retombées positives sur votre organisation et faire évoluer votre vision. En participant à cette recherche, vous ne courez pas de risques particuliers. Vu la nature du sujet, les questions posées ne devraient pas compromettre votre bien-être. Les principaux inconvénients que nous sommes en mesure d'identifier sont liés à la durée de l'entretien et à l'inconfort que peut créer l'enregistrement audio. Tel que spécifié ci-dessous, vous pouvez, à n'importe quel moment et sans avoir à donner de raisons spécifiques, interrompre l'enregistrement et/ou l'entrevue.

ANONYMAT ET CONFIDENTIALITÉ :

Avec votre accord, votre nom et le nom de l'organisme auquel vous êtes affiliés seront inscrits dans les publications liées à la recherche (thèse, articles scientifiques, communications dans des colloques). Par ailleurs, plusieurs données non nominatives recueillies au cours de la recherche ne sont pas considérées confidentielles, c'est-à-dire que des extraits pourront être publiés pour documenter notre analyse et les résultats de la recherche dans le contexte de la diffusion des résultats de la recherche.

Tout le matériel de recherche ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés en lieu sûr (sous clé) au domicile de la chercheuse responsable pour la durée totale du projet. Les enregistrements audio numériques, eux, seront détruits dès leur retranscription. Toutes les données liées au projet seront conservées pour une période de cinq ans après la fin de projet.

PARTICIPATION VOLONTAIRE et DROIT DE RETRAIT :

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure et que, par ailleurs, vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche, sans préjudice de quelque nature que ce soit et sans avoir à vous justifier. Dans ce cas, et à moins d'une directive contraire de votre part, les documents vous concernant seront détruits.

Votre accord à participer implique également que vous acceptez que la chercheuse puisse utiliser aux fins de la présente recherche les renseignements recueillis avec des informations permettant de vous identifier.

CLAUSE DE RESPONSABILITÉ :

En acceptant de participer à ce projet, vous ne renoncez à aucun de vos droits ni ne libérez la chercheuse, le commanditaire ou les institutions impliquées de leurs obligations légales et professionnelles.

RECHERCHES ULTÉRIEURES :

Au terme du présent projet, nous aimerions conserver sur une période de 5 ans les données recueillies auprès de vous pour conduire d'autres projets de recherche. Les règles d'éthique du présent projet s'appliquent à cette conservation à long terme de vos données. Vous êtes libre de refuser cette utilisation secondaire.

- J'accepte que mes données puissent être utilisées pour des projets de recherche ultérieurs
- Je refuse que mes données puissent être utilisées pour des projets de recherche ultérieurs

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS?

Pour des questions additionnelles sur le projet, sur votre participation et sur vos droits en tant que participant.e de recherche, ou pour vous retirer du projet, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet :

- Maxime Ouellet, ouellet.maxime@uqam.ca
- Joëlle Gélinas Duquette, gélinas-duquette.joelle@courrier.uqam.ca

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE : cerpe-pluri@uqam.ca.

REMERCIEMENTS :

Votre collaboration est importante à la réalisation de notre projet et nous tenons à vous en remercier. Si vous souhaitez obtenir une synthèse de la thèse issue de cette recherche, veuillez ajouter vos coordonnées ci-dessous.

SIGNATURES :

Enregistrement audio :

J'accepte que cet entretien fasse l'objet d'un enregistrement audio.

- Oui, j'accepte que l'entretien soit enregistré.
- Non, je refuse que l'entretien soit enregistré.

Par la présente :

- a) je reconnais avoir lu le présent formulaire d'information et de consentement;
- b) je consens volontairement à participer à ce projet de recherche;
- c) je comprends les objectifs du projet et ce que ma participation implique;
- d) je confirme avoir disposé de suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer;
- e) je reconnais aussi que la responsable du projet a répondu à mes questions de manière satisfaisante; et
- f) je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner.

Signature du participant :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

Je, soussigné, déclare :

- a) avoir expliqué le but, la nature, les avantages, les risques du projet et autres dispositions du formulaire d'information et de consentement;
et
- b) avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature de la chercheure responsable du projet ou de son, sa délégué(e) :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

**Un exemplaire du formulaire d'information et de consentement signé doit être remis à la personne participante.*

ANNEXE C
GUIDE D'ENTRETIEN

EXEMPLE : INCUBATEURS-ACCÉLÉRATEURS

| Thématiques | Sous-thématiques | Questions-consignes (>), exemples de questions (-) et de sous questions de relance (...) |
|--|--|--|
| <p>➤ <i>Je propose de partir du point de départ, c'est-à-dire de parler d'abord de votre parcours pour en arriver à XXXX (nommez l'organisme)...</i></p> | | |
| <p>1. Représentations du parcours, des motivations et des démarches pour constituer l'organisme</p> | <p>Motivations</p> <p>Inspirations</p> <p>Perception/définition de la créativité</p> <p>Perception/définition de l'entrepreneuriat</p> <p>Art et culture vs entrepreneuriat et gestion</p> | <p>- Vous avez participé à fonder l'organisme [nommez l'organisme]. Pouvez-vous me raconter comment vous en êtes venus à ce que c'est aujourd'hui?</p> <p>... D'où est venue l'idée de faire un incubateur pour entreprises culturelles et créatives à Montréal?</p> <p>... Aviez-vous un modèle pour vous inspirer?</p> <p>... Aviez-vous pris connaissance de quelque chose de similaire ailleurs?</p> |

| | | |
|--|--|--|
| | | <p>... y avait-il un « problème » auquel vous vouliez apporter une solution?</p> <p>- Pourquoi c'était important pour vous de soutenir la création et la créativité montréalaise de cette façon-là?</p> <p>... qu'est-ce qui, selon vous, favorise la créativité ou au contraire la freine?</p> |
| | <p>Démarches, expériences préalables</p> | <p>- Comment vous y êtes vous pris pour concrétiser cette idée en projet?</p> <p>... Avez-vous eu besoin d'aide?</p> <p>... Qui avez-vous approché pour vous aider?</p> <p>... Comment avez-vous réussi à avoir les fonds nécessaires?</p> <p>... Qu'est-ce que vous aviez comme expériences qui vous ont aidé pour mettre sur pied ce projet?</p> <p>- Quelles ont été les premières réactions des investisseurs et des instances</p> |

| | | |
|--|--|--|
| | | <p>publiques? (à la Ville de Montréal, au Gouvernement du Québec)</p> <p>... Est-ce que ça fait une différence d'être connu dans les milieux montréalais, ceux de l'entrepreneuriat et de la culture?</p> <p>- Qu'est-ce qui vous motivait le plus à travers ces démarches?</p> |
| <p>➤ <i>Maintenant, si on parlait de votre travail, de vos activités quotidiennes...</i></p> | | |
| <p>3. Représentations de l'organisme et de ses programmes d'aide</p> | <p>Conditions d'exercice des activités</p> <p>Travail collaboratif</p> <p>Partenariats public-privé</p> <p>Financement</p> | <p>- Comment décririez-vous les activités de l'organisme?</p> <p>... Disons que je fais partie d'une organisation qui aimerait participer à l'un de vos programmes, quelles sont les différentes étapes par lesquelles je vais passer?</p> <p>- Avec qui travaillez-vous quotidiennement mis à part les participants et participantes à vos programmes?</p> <p>... Quels sont vos liens avec les institutions déjà en place de soutien aux arts et à la culture?</p> |

| | | |
|--|---|--|
| | | <p>- Quels sont les coûts liés à vos services? Pour les participant.es? Pour vous?</p> <p>... Quelles sont les modalités financement de l'organisation et de ses activités?</p> <p>... Est-ce qu'il y a des difficultés particulières considérant que c'est un nouveau modèle?</p> |
| <p>➤ <i>Pour terminer, j'aimerais que vous me parliez de votre vision des artistes et des entrepreneurs culturels et du soutien dont ils ont besoin...</i></p> | | |
| <p>4. Représentations du soutien nécessaire aux arts et à la culture</p> | <p>Perception/définition des besoins des travailleur-e-s artistiques et culturel-le-s</p> <p>Perception de leur rôle</p> <p>Perception du changement et de l'innovation</p> <p>Représentations du futur</p> | <p>- De façon générale, que croyez-vous que les participant.es viennent chercher avec vos programmes de soutien?</p> <p>... Quels sont les besoins les plus fréquents?</p> <p>... Qu'est-ce que ça prend pour les soutenir adéquatement?</p> <p>- Qu'est-ce que vous apportez comment changement dans notre manière de soutenir la culture et la création?</p> |

| | | |
|--|--|--|
| | | <p>... Comment situez-vous ce genre d'aide par rapport à celle qui est offerte par les institutions culturelles traditionnelles?</p> <p>- Qu'est-ce qui vous rend le plus fier.e par rapport à [<i>nommer l'organisme</i>] et à son rôle pour Montréal?</p> <p>- Est-ce qu'il vous manque encore quelque chose pour accomplir la mission que vous vous êtes donnée?</p> <p>... Qu'est-ce qui vous serait utile maintenant et pour l'avenir?</p> <p>... Comment vous envisagez les prochaines années?</p> |
|--|--|--|

ANNEXE D

DOCUMENTS RELATIFS À LA CERTIFICATION ÉTHIQUE

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

| | |
|-------------------------|---|
| Titre du projet: | Montréal créative: acteurs, politiques et entrepreneuriat |
| Nom de l'étudiant: | Joëlle GÉLINAS-DUQUETTE |
| Programme d'études: | Doctorat en communication |
| Direction de recherche: | Maxime OUELLET |

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Raoul Graf
Président du CERPE plurifacultaire
Professeur, Département de marketing

AVIS FINAL DE CONFORMITÉ

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPÉ plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet : Montréal créative: acteurs, politiques et entrepreneuriat

Nom de l'étudiant : Joëlle Gélinas-Duquette

Programme d'études : Doctorat en communication

Direction(s) de recherche : Maxime Ouellet

Merci de bien vouloir inclure une copie du présent document et de votre certificat d'approbation éthique en annexe de votre travail de recherche.

Les membres du CERPÉ plurifacultaire vous félicitent pour la réalisation de votre recherche et vous offrent leurs meilleurs voeux pour la suite de vos activités.



Raoul Graf, Ph.D.

Professeur titulaire, département de marketing

Président du CERPÉ plurifacultaire

RÉFÉRENCES

Adorno, T. W. et Horkheimer, M. (2007). La production industrielle des biens culturels. Dans *La dialectique de la Raison: Fragments philosophiques* (p. 129-176). Gallimard.

Allor, M. et Gagnon, M. (1994). *L'État de culture: généalogie discursive des politiques culturelles québécoises*. GRECC.

Ambrosino, C. et Guillon, V. (2018a). L'organisation sociale de la créativité métropolitaine. Du milieu des arts numériques à la scène du faire. *Géographie, économie, société*, 20(1), 63-88. <https://doi.org/10.3166/ges.20.2017.0029>

Ambrosino, C. et Guillon, V. (2018b). L'organisation sociale de la créativité métropolitaine. Du milieu des arts numériques à la scène du faire. *Géographie, économie, société*, 20(1), 63-88. <https://doi.org/10.3166/ges.20.2017.0029>

Bachand, R., Agnaëff, M., Adamczyk, G., Corbo, C., Forget, M., Fournier, M. et Verthuy, M. (2003). *Cadre, principes directeurs et énoncé de la politique culturelle. Rapport du Groupe-Conseil*. Ville de Montréal.

Banks, M. (2007). *The politics of Cultural Work*. Palgrave MacMilan.

Banks, M. et Hesmondhalgh, D. (2009). Looking for Work in Creative Industries Policy. *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), 415-430.

Bardin, L. (2013). *L'analyse de contenu*. Presses universitaires de France.

Bastien, F. (2007). Les relations internationales de Montréal depuis 1945. *Relations internationales*, n° 130(2), 5. <https://doi.org/10.3917/ri.130.0005>

Becker, H. S. (2002). *Les ficelles du métier: comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Éditions La Découverte.

Beckman, G. D. (2011). *Disciplining the Arts : Teaching Entrepreneurship in Context*. Lanham, MD, Rowman and Littlefield.

Bélanger, A. (2006). Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain. *Sociologie et sociétés*, 37(1), 13-34. <https://doi.org/10.7202/012274ar>

Béliveau-Paquin, G. (2009). La place des acteurs politiques dans les processus de politiques culturelles municipales : une autre conception de la médiation culturelle. *Lien social et Politiques*, (60), 75-89. <https://doi.org/10.7202/019447ar>

Bell, D. et Oakley, K. (2014). *Cultural Policy*. Routledge.

Bellavance, G. (2000). *La démocratisation, et après ?*, 15.

Berland, J. (1999). Space at the margins: Critical Theory and Colonial Space after Innis. Dans C. R. Acland et W. J. Buxton (dir.), *Harold Innis In The New Century: Reflections and Refractions*. McGill-Queen's University Press.

Bertrand, A. (2015). Canada – Les centres d'artistes autogérés : un espace politique. *Inter*, (119), 4.

Bérubé, G. (1997, 15 mars). Multimédia québécois. *Le Devoir*, C2.

Boltanski, L. (2009). *De la critique: Précis de sociologie de l'émancipation*. Gallimard.

Boltanski, L. et Chiapello, È. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard.

Borén, T. et Young, C. (2017). Artists and creative city policy: Resistance, the mundane and engagement in Stockholm, Sweden. *City, Culture and Society*, 8, 21-26. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2016.05.002>

Bouquillon, P. (2012b). Les industries et l'économie créatives : transformations radicales des politiques publiques culturelles ? Dans P. Bouquillon (dir.), *Creative economy, creative industries:*

des notions à traduire (p. 241-258). Presses universitaires de Vincennes.

Bouquillon, P. (2012a). Les industries et l'économie créatives, un nouveau grand projet ? Dans P. Bouquillon (dir.), *Creative economy, creative industries: des notions à traduire* (p. 5-46). Presses universitaires de Vincennes.

Bouquillon, P. et Combès, Y. (2007). *Les industries de la culture et de la communication en mutation*. L'Harmattan.

Campbell, M. (2013a). Creative Britain and the Canadian Context: Youth, Education and Entrepreneurship. Dans *Out of the basement: Youth cultural production in practice and in policy* (p. 296). McGill-Queen's University Press.

Campbell, M. (2013b). Montreal, City of Strife? Agitation, Negotiation, and Visions of the Scene. Dans *Out of the basement: Youth cultural production in practice and in policy* (p. 296). McGill-Queen's University Press.

Campbell, M. (2018). "Shit is Hard, Yo'": Young People Making a Living in the Creative Industries. *International Journal of Cultural Policy*, 524-543.

Campbell, M., Evans, C. et Wowk, L. (2020). *Un Portrait du secteur des organismes de service des arts au Canada*. Université Ryerson.

Casemajor, N., Lamoureux, È. et Racine, D. (2016). *ART PARTICIPATIF ET MÉDIATION CULTURELLE : TYPOLOGIE ET ENJEUX DES PRATIQUES*, 10.

CCMM. (2013, novembre). *Les industries créatives: catalyseurs de richesse et de rayonnement pour la métropole*. Chambre de commerce du Montréal Métropolitain.

Chang, J.-Y. (2019). State participation and artistic autonomy in creative city making. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 51(1), 226-243. <https://doi.org/10.1177/0308518X18786724>

Chapain, C., Emin, S. et Schieb-Bienfait, N. (2018). L'entrepreneuriat dans les activités créatives

et culturelles : problématiques structurantes d'un champ d'étude encore émergent: *Revue de l'Entrepreneuriat*, Vol. 17(1), 7-28. <https://doi.org/10.3917/entre.171.0007>

Clerval, A. et Van Criekingen, M. (2022). Politiques de gentrification. *Métropoles*, (31).

Cochrane, A. (2007). *Understanding Urban Policy: A critical Approach*. Blackwell.

Cohen, N. et de Peuter, G. (2020). *Ne Media Unions: Organizing Digital Journalists*. Routledge.

Cohen, N. S. (2012). *Cultural Work as a Site of Struggle: Freelancers and Exploitation*, 15.

Cohen, N. S. (2019). At Work in the Digital Newsroom. *Digital Journalism*, 7(5), 571-591. <https://doi.org/10.1080/21670811.2017.1419821>

Cohendet, P., Grandadam, D. et Simon, L. (2010). The Anatomy of the Creative City. *Industry and Innovation*, 17(1), 91-111.

Conseil des arts de Montréal. (2015). *Rapport annuel du Conseil des arts de Montréal*.

Conseil des arts de Montréal. (2017, 17 mars). *Mémoire du Conseil des arts de Montréal Déposé dans le cadre des consultations du projet de politique de développement culturel 20172022 de la Ville de Montréal - Montréal, métropole culturelle, Savoir conjuguer la créativité et l'expérience citoyenne à l'ère du numérique*.

Conseil des arts de Montréal. (2018). *Plan stratégique 2018-2020*.

Cozzolino, A., Duverneix, T., Grenier, É. F., Lamarre, P. et Marquis-Rose, M. (2013). *MONTRÉAL, NOVEMBRE 2013*, 4.

CQAM. (2017, 13 mars). *MÉMOIRE DU CONSEIL QUÉBÉCOIS DES ARTS MÉDIATIQUES PRÉSENTÉ DANS LE CADRE DE LA POLITIQUE DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL DE LA VILLE DE MONTRÉAL*.

D. Dubuc, L. (2021). *De la précarité à la dignité : nouveaux regards pour améliorer le statut de l'artiste* [Mémoire]. Conseil des arts de Montréal.

Darchen, S. et Tremblay, D.-G. (2008). La thèse de la "classe créative: son incidence sur l'analyse des facteurs d'attraction et de la compétitivité. *Revue Interventions économiques*, (37).

De la Durantaye, M. (2002). Municipal Cultural Policies in Quebec. *Canadian Journal of Communication*, 27(2). <https://doi.org/10.22230/cjc.2002v27n2a1303>

de Peuter, G. (2011). Creative Economy and Labor Precarity: A Contested Convergence. *Journal of Communication Inquiry*, 35(4), 417-425. <https://doi.org/10.1177/0196859911416362>

de Peuter, G. et Cohen, N. (2015). Emerging Labour Politics in Creative Industries. Dans *The Routledge Companion to the Cultural Industries* (K. Oakley and J. O'Connor, p. 305-318). Routledge.

de Peuter, G., Cohen, N. S. et Saraco, F. (2017). The ambivalence of coworking: On the politics of an emerging work practice. *European Journal of Cultural Studies*, 20(6), 687-706. <https://doi.org/10.1177/1367549417732997>

de Peuter, G., Oakley, K. et Trusolino, M. (2022). The pandemic politics of cultural work: collective responses to the COVID-19 crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 1-16. <https://doi.org/10.1080/10286632.2022.2064459>

Diamanti, E. (2014). Formation et transformation de la place publique montréalaise. Dans *Formes urbaines: Circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal* (p. 66-75). Éditions Esse.

Dreyer, B. C., de Peuter, G., Sandoval, M. et Szaflarska, A. (2020). *The Co-operative Alternative and the Creative Industries*.

Dubois (et al.), V. (2017). *La politique, l'artiste et le gestionnaire: (Re)configurations locales et*

(dé)politisation de la culture (deuxième édition revue et augmentée). Éditions du Croquant.

Dubois, V. (2001). *Action publique et processus d'institutionnalisation: sociologie des politiques culturelle et linguistique et du traitement bureaucratique de la misère* [Université PanthéonSorbonne - Paris I].

Edensor, T., Leslie, D., Millington, S. et Rantisi, N. M. (2010). Introduction: rethinking creativity: critiquing the creative classe thesis. Dans *Spaces of Vernacular Creativity: Rethinking The Cultural Economy* (p. 1-16). Routledge.

Étude des crédits du ministère de la Culture et des communications. (1997, 1 mai). Journal des débats de l'Assemblée nationale 35e législature.

Étude des crédits du ministère de la Culture et des Communications. (2000, 13 avril). Journal des débats de la Commission de la culture, 36e législature.

Fairclough, N. (2013). Critical discourse analysis and critical policy studies. *Critical Policy Studies*, 7(2), 177-197.

Featherstone, D. (2005). Towards the Relational Construction of Militant Particularisms: Or Why the Geographies of Past Struggles Matter for Resistance to Neoliberal Globalisation. *Antipode*, 37(2), 250-271. <https://doi.org/10.1111/j.0066-4812.2005.00492.x>

Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class: and How it's transforming work, leisure, and everyday life*. Basic Books.

Florida, R. (2018). *The new urban crisis: how our cities are increasing inequality, deepening segregation, and failing the middle class- and what we can do about it*. Basic Books.

Florida, R., Stolarick, K. et Musante, L. (2005). *Montréal, ville de convergences créatives: perspectives et possibilités*. Catalytix.

Fontan, J.-M., Klein, J.-L. et Tremblay, D.-G. (2005). *Innovation socioterritoriale et reconversion*

économique: Le cas de Montréal. L'Harmattan.

Fraser, M. (1987). *Quebec inc., French-Canadian entrepreneurs and the New Business Elite.* Key Porter Books.

Galbraith, B., McAdam, R. et Cross, S. E. (2021). The Evolution of the Incubator: Past, Present, and Future. *IEEE Transactions on Engineering Management*, 68(1), 265-271. <https://doi.org/10.1109/TEM.2019.2905297>

Galbraith, B., McAdam, R. et Cross, S. E. (2022). Guest Editorial: Incubators and Accelerators: Integrating Evolving Incubator Models and Learning from the Past. *IEEE Transactions on Engineering Management*, 69(4), 1678-1681. <https://doi.org/10.1109/TEM.2022.3167953>

Gamba, T. (2017). D'où vient la « pensée design » ? *I2D - Information, données & documents*, 54(1), 30. <https://doi.org/10.3917/i2d.171.0030>

Garnham, N. (2005). From cultural to creative industries: An analysis of the implications of the “creative industries” approach to arts and media policy making in the United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy*, 11(1), 15-29. <https://doi.org/10.1080/10286630500067606>

Gélinas, J. et Bélanger, A. (2022). Creativity Policies and Districts: The Ambiguous Meaning of Creativity as a Source of Local Tensions in Montréal. Dans M. Campbell et C. Thompson (dir.), *Creative Industries in Canada* (p. 16-38). Canadian Scholars.

Gilbert, B. (2005). Trente ans d'autogestion artistique en art contemporain: exemple québécois. *Espace de liberté*, 29(2), 63-71.

Grandbois, V. (2020, 31 août). *Survol de l'écosystème startup du Québec: État des lieux et constats clés pour orienter la recherche terrain.* MAIN: Mouvement des accélérateurs d'innovation du Québec.

Grossberg, L. (2015). Cultural studies versus économie politique: qui d'autre en a assez de ce débat? *Réseaux*, 192(4), 67-85.

Groupe-Conseil sous la présidence des Affaires Culturelles du Québec. (1991, juin). *Une politique de la culture et des arts: Proposition présentée à madame Liza Frulla-Hébert, ministre des Affaires culturelles du Québec par le Groupe-conseil sous la présidence de Roland Arpin*. Québec.

Habo. (2022a, mai). *Étude sur le financement des arts et de la créativité numérique*. Culture Montréal.

Habo. (2022b, avril). *Étude sur le regroupement du secteur des arts et de la créativité numérique*. Culture Montréal.

Hall, S. (2011). The neoliberal revolution. *Soundings*, 48(48), 9-28.

Harvey, D. (1985). *The Urbanization of Capital*. John Hopkins University Press.

Harvey, D. (1989a). From Manganerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 71(1), 3-17.

Harvey, D. (1989b). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell.

Harvey, D. (1990). Flexible Accumulation through Urbanization Reflections on « Post-Modernism » in the American City. *Perspecta*, 26, 251-272.

Harvey, D. (1995). Militant Particularism and Global Ambition: The Conceptual Politics of Place, Space, and Environment in the Work of Raymond Williams. *Social Text*, (42), 69-98.
<https://doi.org/10.2307/466665>

Harvey, D. (2001a). Globalization and the “Spatial Fix”. *geographische*, 23-30.

Harvey, D. (2001b). THE ART OF RENT: GLOBALIZATION, MONOPOLY AND THE

COMMODIFICATION OF CULTURE. Dans *Spaces of Capital* (p. 18). Routledge.

Harvey, D. (2004). L'urbanisation du capital. *Actuel Marx*, 35(1), 41. <https://doi.org/10.3917/amx.035.0041>

Indiran, L., Nallaluthan, K., Baskaran, S. et Dalayga, B. (2021). Business Incubator: The Genesis, Evolution, and Innovation Invigoration. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 11(7), Pages 342-354. <https://doi.org/10.6007/IJARBSS/v11-i7/9940>

J. Jean, M. (2022). Ce que pourrait faire la loi 35 pour les artistes.... *Esse* (Montréal). https://esse.ca/compte-rendu/les-artistes-en-art-visuel-sont-encore-plus-pauvres-comment-la-nouvelle-loi-sur-le-statut-des-artistes-peut-elle-changer-leurs-conditions/?fbclid=IwAR25XAtPtX59hmryK0s6aJ_NLvoIwFZKzDNtgGJE6hXBtgAe1LKJfxBrECg

Jacob, L. (2015). Entre reproduction culturelle et dynamique des formes: que faire encore de l'imagination? Dans A. Bélanger et J.-F. Côté (dir.), *Raymond Williams et les sciences de la culture* (p. 71-96). PUL.

Jessop, B. (1997). A neo-Garmscian approach to the regulation of urban regimes. Dans M. Lauria (dir.), *Reconstructing Urban Regime Theory* (p. 51-73). Sage.

Jessop, B. (1998). The enterprise of narrative and the narrative of enterprise: place marketing and the entrepreneurial city. Dans T. Hall et P. Hubbard (dir.), *The Entrepreneurial City* (p. 7-99). Wiley.

Jessop, B. (2004). Critical semiotic analysis and cultural political economy. *Critical Discourse Studies*, 1(2), 159-174. <https://doi.org/10.1080/17405900410001674506>

Jessop, B. (2010). Cultural political economy and critical policy studies. *Critical Policy Studies*, 3(3-4), 336-356. <https://doi.org/10.1080/19460171003619741>

Jessop, B. et Oosterlynck, S. (2008). Cultural political economy: On making the cultural turn without falling into soft economic sociology. *Geoforum*, 39(3), 1155-1169. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2006.12.008>

Jessop, B. et Sum, N.-L. (2010). Cultural Political Economy: Logics of Discovery, Epistemic Fallacies, the Complexity of Emergence, and the Potential of the Cultural Turn. *New Political Economy*, 15(3), 445-451. <https://doi.org/10.1080/13563461003802051>

Lacroix, J.-G. (1990). *Les conditions de l'artiste: une injustice*. VLB éditeur.

Lamonde, P. et Polèse, M. (1984). L'évolution de la structure économique de Montréal 1971-1981 : désindustrialisation ou reconversion? *L'Actualité économique*, 60(4), 471-494. <https://doi.org/10.7202/601312ar>

Lash, S. et Lury, C. (2007). *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Polity.

Le Bel, P.-M. (2011). Choc des mémoires collectives et espaces thématiques dans ce qui reste du Red Light montréalais. *Globe*, 14(1), 197-213. <https://doi.org/10.7202/1005993ar>

Leslie, D. et Catungal, J. P. (2012). Social Justice and the Creative City: Class, Gender and Racial Inequalities: Social justice and the creative city. *Geography Compass*, 6(3), 111-122. <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2011.00472.x>

Leslie, D. et Rantisi, N. M. (2012). The Rise of a New Knowledge/Creative Economy: Prospects and Challenges for Economic Development, Class Inequality, and Work. Dans T. J. Barnes, J. Peck et E. Sheppard (dir.), *The Wiley-Blackwell Companion to Economic Geography* (1^{re} éd., p. 458-471). Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118384497.ch29>

Ley, D. (2003). Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification. *Urban Studies*, 40(12), 2527-2544. <https://doi.org/10.1080/0042098032000136192>

Lussier, M. (2015). Le quartier comme production culturelle: du développement économique

municipal au développement culturel des quartiers à Montréal. *Canadian Journal of Communication*, 40(2). <https://doi.org/10.22230/cjc.2015v40n2a2842>

Markusen, A. (2006). Urban Development and the Politics of a Creative Class: Evidence from the Study of Artists. *Environment and Planning A: Economy and Space*.

Massey, D. (1991a). A Global Sense of Place. *Marxism today*, June, 24-29.

Massey, D. (1991b). The Political Place of Locality Studies. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 23(2), 267-281. <https://doi.org/10.1068/a230267>

Massey, D. (1993). Power-geometry and a progressive sense of place. Dans J. Bird, B. Curtis et L. Tickner (dir.), *Mapping the futures: Local cultures, Global Change* (p. 60-70). Routledge.

Massey, D. (2005). *For Space*. SAGE.

Massey, D. (2007). *World City*. Polity.

Matz, K. (2017). La culture au service du développement économique ou la neutralisation de la politique. Dans *La politique, l'artiste et le gestionnaire: (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture* (deuxième édition revue et augmentée, p. 185-201). Éditions du Croquant.

McLean, H. E. (2014). Cracks in the Creative City: The Contradictions of Community Arts Practice: Contradictions of community arts practice in Toronto. *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(6), 2156-2173. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12168>

McRobbie, A. (2016). *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Polity Press.

McRobbie, A., Mazières-Vaysse, A., Mensitieri, G. et Tasset, C. (2019). Overview on a grounded précarité. *Emulations - Revue de sciences sociales*, (28), 139-146. <https://doi.org/10.14428/emulations.028.10>

McRobbie, A., Strutt, D. et Bandinelli, C. (2016). *Fashion micro-enterprises in London, Berlin, Milan*. University of London, CREATE Working Paper.

Meloche, J.-P. et Hammouda, K. (2017). *L'aide fiscale à l'industrie du jeu vidéo à Montréal: quelques éléments de réflexion*. CIRANO.

Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme*. Seuil.

Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur: S'accomplir dans l'incertain*. Seuil.

Menger, P.-M. (2011). *Les intermittents du spectacle: sociologie du travail flexible* (Nouvelle édition). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Moeglin, P. et Tremblay, G. (2012). Industries culturelles, politiques de la créativité et régime de propriété intellectuelle. Dans P. Bouquillon (dir.), *Creative economy, creative industries: des notions à traduire* (p. 191-214). Presses universitaires de Vincennes.

Oakley, K. (2009). The disappearing arts: creativity and innovation after the creative industries. *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), 403-413. <https://doi.org/10.1080/10286630902856721>

Paillé, P. et Mucchielli, A. (2021). L'analyse thématique. Dans *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (p. 269-357). Armand Colin.

Péché, J.-P., Mיעyeville, F. et Gaultier, R. (2016). Design thinking : le design en tant que management de projet. *Entreprendre & Innover*, 28(1), 83. <https://doi.org/10.3917/entin.028.0083>

Peck, J. (2005). Struggling with the creative class. *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4), 740-770.

Peck, J. (2011). Creative Moments: Working Culture, through Municipal Socialism and Neoliberal Urbanism. Dans E. McCann et K. Ward (dir.), *Mobile Urbanism: Cities and policy making in the Global Age*. University of Minnesota Press.

Picard, L. (1986). *Rapport du Comité consultatif au Comité ministériel sur le développement de la région de Montréal*. Ministère des Approvisionnements et Services Canada.

Plasse, M. (2008). La politique d'internationalisation de Montréal : une politique en devenir. *Politique*, (19), 37-65. <https://doi.org/10.7202/040681ar>

Poirier, C. (2015). Raymond Williams et les industries de la culture et des communications: culture, capitalisme et démocratie. Dans A. Bélanger et J.-F. Côté (dir.), *Raymond Williams et les sciences de la culture* (p. 44-70). PUL.

Poirier, C., Harvey, M., Martet, S., Tremblay-Boily, G., Roch, M.-H., INRS-Urbanisation, culture et société et CQAM. (2016). *Les arts médiatiques au Québec: portrait et analyse*. http://epe.lac-bac.gc.ca/100/200/300/inrs-ucs/arts_mediatiqes/poirier-2016-artsmediatiqes.pdf

Poirier, C. et Roy-Valex, M. (2010). *L'économie créative: bilan scientifique et analyse des indicateurs de la créativité*. Institut national de recherche scientifique, Centre-Urbanisation, culture société.

Poirier, J. (2022). *Montréal fantasmagorique, ou, la part d'ombre des animations lumineuses urbaines*. LUX.

Polèse, M. (1990). La thèse du déclin économique de Montréal, revue et corrigée. *L'Actualité économique*, 66(2), 133. <https://doi.org/10.7202/601525ar>

Polèse, M. (2009). *Montréal économique: de 1930 à nos jours. Récit d'une transition inachevée*, 48.

Pratt, A. (2011). The Cultural Contradictions of the Creative City. *City, Culture and Society*, 2(3), 123-130.

Québec. (1991a). *Pour un redressement durable, Plan stratégique du Grand Montréal*. Québec, Ministère du Conseil Exécutif.

Québec. (1991b). *Pour un redressement durable, Plan stratégique du Grand Montréal*. Comité ministériel permanent de développement du Grand Montréal, Ministère du Conseil exécutif.

Québec. (1992). *La Politique culturelle du Québec: notre culture, notre avenir*. Gouvernement du Québec, Ministère des affaires culturelles.

Québec. (2002, juin). *Déclaration conjointe du gouvernement du Québec et de la nouvelle ville de Montréal signée à l'occasion du Sommet de Montréal*.

Québec. (2019, mars). *Dépenses fiscales - Édition 2018*. Gouvernement du Québec.

Québec et Ministère de la culture et des communications (2012-). (2018). *Partout, la culture: politique culturelle du Québec*. <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/3476686>

Québec, Ministère des finances, Landry, B. et Québec (Province). Conseil du trésor. (1996). *Budget: 1996-1997*. Gouvernement du Québec, Le Ministère.

Rantisi, N. et Leslie, D. (2017). Le Mile End: Un quartier au carrefour de la vie culturelle et économique. Dans J.-L. Klein et R. Shearmur (dir.), *Montréal, la cité des cités* (p. 126-145). Presses universitaires du Québec.

Rantisi, N. M. et Leslie, D. (2010a). Creativity by design? The role of informal spaces in creative production. Dans *Spaces of Vernacular Creativity, Rethinking the cultural economy* (Tim Edensor, Deborah Leslie, Steve Millington, Norma M. Rantisi, p. 258). Routledge.

Rantisi, N. M. et Leslie, D. (2010b). Materiality and Creative Production: The Case of the Mile End Neighborhood in Montréal. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 42(12), 2824-2841. <https://doi.org/10.1068/a4310>

RCAAQ. (2017, 16 mars). *Les centres d'artistes autogérés: Des pôles de diversité et d'excellence en art actuel. Mémoire remis pour la Politique de développement culturel de la Ville de Montréal*.

Reid, W., Cyr, A.-A. et Legoux, R. (2015, octobre). *Training of Management in the Arts and*

Culture Sectors. SSHRC.

Rose, D. (2006). Les atouts des quartiers en voie de gentrification: du discours municipal à celui des acheteurs. Le cas de Montréal. *Société contemporaine*, (63), 39-61.

Ross, A. (2008). The New Geography of Work: Power to the Precarious. *Theory, Culture & Society*, 25(7-8), 31-49.

Roy-Valex, M. (2010). *Ville attractive, ville créative : la plus-value de la culture au* [Doctorat en études urbaines, INRS UQAM].

Scott, A. J. (2000). *The Cultural Economy of Cities: essays on the geography of image-producing industries*. Sage.

Scott, A. J. (2010). Cultural economy and the Creative Field of the City. *Geografiska Annaler Series B Geography*, 92(2), 115-130.

Stahl, G. (2001). Tracing Out an Anglo-Bohemia: Musicmaking and Myth in Montreal. *Public: Cities/scenes*, 22/23.

St-Pierre, D. (2001). *La politique culturelle du Québec de 1992: continuité ou changement? Les acteurs, les coalitions et les enjeux* [École nationale d'administration publique].

St-Pierre, D. (2004). Les politiques culturelles du Québec. Dans R. Bernier (dir.), *L'État Québécois au XXI^e siècle* (p. 231-259). PUQ.

Straw, W. (2018). visibility and conviviality in music scenes. Dans A. Bennett et P. Guerra (dir.), *DIY Cultures and Underground Music Scenes* (1^{re} éd., p. 21-30). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315226507>

Streeter, T. (2022). “Business Model” and “Monetisation”: On the Uses of Buzzwords. *tripleC*, 20(2), 195-212.

Sum, N.-L. (2009a). The production of hegemonic policy discourses: 'competitiveness' as a knowledge brand and its (re-)contextualizations. *Critical Policy Studies*, 3(2), 184-203. <https://doi.org/10.1080/19460170903385668>

Sum, N.-L. (2009b). The production of hegemonic policy discourses: 'competitiveness' as a knowledge brand and its (re-)contextualizations. *Critical Policy Studies*, 3(2), 184-203. <https://doi.org/10.1080/19460170903385668>

Sum, N.-L. (2015). Cultural political economy of competitiveness, competition, and competition policy in Asia. *Distinktion: Journal of Social Theory*, 16(2), 211-228. <https://doi.org/10.1080/1600910X.2015.1059771>

Thrift, N. (1999). Capitalism's Cultural Turn. Dans *Culture and Economy After the Cultural Turn* (Ray, L. et Sayer, A., p. 135-157). Sage.

Thrift, N. (2005). *Knowing Capitalism*. Sage.

Tremblay, D.-G. et Rousseau, S. (2005, janvier). *Le secteur du multimédia à Montréal: De la mobilisation à la gouvernance locale*. Chaire de recherche du Canada sur les enjeux socio-organisationnels de l'économie du savoir, TELUQ.

Tremblay, G. (2008). Industries culturelles, économie créative et société de l'information. *Global Media Journal - Canadian Edition*, 1(1), 65-88.

Tremblay, R. et Tremblay, D.-G. (2010). *La classe créative selon Richard Florida: Un paradigme urbain plausible?* Presses de l'université du Québec.

Turner, F. (2020). *L'usage de l'art: de Burning Man à Facebook, art, technologie et management dans la Silicon Valley*. C&F éditions.

van Heur, B. (2010a). Beyond Regulation: Towards a Cultural Political Economy of Complexity and Emergence. *New Political Economy*, 15(3), 421-444.

<https://doi.org/10.1080/13563460903290938>

van Heur, B. (2010b). *Creative Networks and the City: Towards a Cultural Political Economy of aesthetic Production*. Transcript.

van Heur, B. (2010c). Research and Relevance: Response to Jessop and Sum. *New Political Economy*, 15(3), 453-456. <https://doi.org/10.1080/13563461003789811>

Vaugeois, S. (2000). *Plein Futur: La prospérité du Québec à la vitesse du capitalisme électronique*. Dôme communications.

Ville de Montréal. (2002, 19 juillet). *Compte-rendu du sommet de Montréal 5 et 6 juin 2002*.

Ville de Montréal. (2005). *Réussir@Montréal: stratégie de développement économique 2005-2010 de la Ville de Montréal*.

Ville de Montréal. (2017). *Conjuguer la créativité et l'expérience culturelle citoyenne à l'ère du numérique et de la diversité. Politique de développement culturel 2017-2022*. Ville de Montréal.

Vivant, E. (2009). *Qu'est-ce que la ville créative?* Presses universitaires de France.

Vivant, E. (2013). Creatives in the city: Urban contradictions of the creative city. *City, Culture and Society*, 4(2), 57-63. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2013.02.003>

Vivant, E. et Charmes, É. (2008). La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes off en question: Gentrification and its pioneers. A reassessment. *Métropoles*, (3). <https://doi.org/10.4000/metropoles.1972>

Voirol, O. (2008). Idéologie: Concept culturaliste et concept critique. *Actuel Marx*, 1(23), 62-78.

Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. Penguin.

Williams, R. (1981). *The Sociology of Culture*. The University of Chicago.

Williams, R. (1988). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (Revised and Expanded edition). Fontana.

Williams, R. (1989). *Resources of Hope: Culture, Democracy and Society*. Verso.

Williams, R. (2010). *Culture et Matérialisme* (N. Calvé et J.-J. Lecerclé, trad.). LUX.

Williams, R. (2022). *Culture and politics: Class, Writing, Socialism*. Verso.

Xn Québec. (2020, février). *Mémoire recommandations consultations pré-budgétaires du gouvernement du Québec*.

Zukin, S. (1982). *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. The John Hopkins University Press.

Zukin, S. (1995). *The Cultures of Cities*. Blackwell publishing.

Zukin, S. (2008). CONSUMING AUTHENTICITY: From outposts of difference to means of exclusion. *Cultural Studies*, 22(5), 724-748. <https://doi.org/10.1080/09502380802245985>

Zukin, S. (2021). *The Innovation complex: Cities, tech and the New Economy*. Oxford Univeristy Press.

