

N° 44 Été 2014

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

« De quoi chanter, de quoi rêver » Jean-Pierre Saez / **Dépenses culturelles des collectivités : nouvel état des lieux** Dominique Sagot-Duvaurox, Helga Sobota / **L'expansion des professions artistiques et culturelles. Catégorisations et mécanismes** Pierre-Michel Menger / **À quoi servent les créateurs en régime démocratique ?** Nathalie Heinrich / **Travailler à tout prix. Les rétributions monétaires et non monétaires du travail artistique** Olivier Pilmis, Vincent Cardon / **L'avenir de la création artistique est en jeu** Bureau national du SYNDEAC / **Impuissance** Émilie Valantin / **Le régime d'indemnisation des intermittents du spectacle : exception culturelle ou modèle social ?** Chloé Langeard / **Vous êtes totalement libre de créer librement !** Caroline Obin / **Soutenir la solidarité interprofessionnelle : le rôle du CNV** Jacques Renard / **Résidences d'artistes au cœur des maisons d'opéra** Bernard Focroulle / **Du constat à l'analyse : le secteur culturel au risque de l'égalité entre hommes et femmes** Cécile Bonthonneau / **L'accès des femmes aux professions musicales. L'entrée dans les orchestres symphoniques** Hyacinthe Ravet / **Est-on du métier**

dossier coordonné par Lisa Pignot et Jean-Pierre Saez

VIES ET STATUTS DE L'ARTISTE

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

Jean-Pierre Saez

« DE QUOI CHANTER, DE QUOI RÊVER »

Il y a de multiples façons de vivre de son art, et de ne pas en vivre. Mais un parcours d'artiste ne ressemble jamais à un long fleuve tranquille. D'un projet artistique à un autre, il est intrinsèquement discontinu.

Les temps de l'artiste composent un entrelacs de plis et replis à travers lesquels on peut distinguer des phases de recherche et tâtonnements, de conception, de prospection, de négociation, de recomposition, de galère, le tout dans un ordre aléatoire. Avec la réalisation de l'œuvre, le point de repère le plus certain pour les intermittents du spectacle, c'est le contrat à durée indéterminée intermittent qui intervient en fin de processus. Un contrat de travail qui délimite les responsabilités, qui satisfait pour des raisons différentes l'artiste autant que l'employeur, et qui rappelle que l'avenir n'est pas assuré. Vraiment très flexibles les artistes ! Ils représentent même l'incarnation du travailleur flexible selon Pierre-Michel Menger. Cette vie haletante et stimulante est aussi stressante et incertaine quand il faut courir le cachet pour accumuler les droits.

Des privilégiés les artistes ? De qui parle-t-on exactement ? La moitié des *intermittents indemnisés* vivent avec un revenu de 1140 euros par mois. Moins que le SMIC, donc. Ils sont 130 000 à être indemnisés et presque autant hors d'un système basé, jusqu'ici, sur le principe de la solidarité interprofessionnelle. C'est dire que la très grande majorité des artistes, en premier lieu, et des techniciens – parmi les plus professionnalisés – vivent dans des situations précaires, jamais assurés d'engranger les fameuses 507 heures de travail sur dix mois ou dix mois et demi pour prétendre au versement de leur indemnité.

Certes, le nombre d'intermittents s'est accru de façon importante depuis la création de leur régime dans les années 1960 tandis que, parallèlement, la plupart des théâtres se séparaient de leurs troupes permanentes. Depuis le début des années 1980 à aujourd'hui, il a été multiplié par deux au cours de chaque décennie. Cependant, il s'est quasiment stabilisé depuis le début des années 2000. Cette évolution a été parallèle au développement des politiques culturelles nationales et locales et a été accélérée par celui des industries audiovisuelles. La tendance lourde est celle d'une « fragilisation accrue de la situation des individus en termes de volume de travail et de rémunération » souligne le député Jean-Patrick Gilles dans son rapport parlementaire. Des solutions existent pour améliorer les choses. L'accord intervenu le 22 mars dernier ne peut qu'aggraver les inégalités. La discussion doit donc reprendre, avec l'aide de l'État, pour reconsidérer en particulier l'accentuation du différé d'indemnisation, cette pénalisation supplémentaire, ou certaines idées avancées par la profession consistant notamment à limiter davantage le cumul salaires-indemnités des intermittents. Par ailleurs, il est grand temps d'impliquer les bénéficiaires du système que sont les grandes entreprises de l'audiovisuel dans un financement plus équitable des parcours professionnels, sans oublier les entreprises qui emploient des intermittents tout en dégageant des profits. Il n'est plus acceptable que ces questions soient éludées même si la mise en œuvre de ces principes représente une autre source de complexité. Au-delà de la question d'une réforme juste du régime d'assurance-chômage des intermittents, d'autres pistes de fond méritent d'être creusées pour améliorer l'économie artistique : construire des politiques de diffusion plus performantes¹, renforcer les stratégies de médiation également, développer des résidences de jeunes artistes dans les institutions... Dans le contexte actuel, la récente décision du gouvernement de maintenir le budget du ministère de la Culture pour les trois ans à venir est un signe attendu et essentiel, adressé à tous les partenaires nationaux et territoriaux pour ne pas baisser la garde financière et préparer l'avenir dans des conditions plus sereines.

N'oublions pas cependant à l'occasion de cette discussion que, dans d'autres champs esthétiques que le spectacle vivant, la situation des artistes est encore moins confortable. Dans le domaine des arts plastiques, les revenus sont sensiblement inférieurs à ceux que l'on constate dans le spectacle vivant. L'artiste plasticien est souvent un bénéficiaire du RSA, forcément assisté de son conjoint, ou un travailleur pluriactif. Avoir plusieurs vies professionnelles peut certes correspondre aussi à un choix de vie. On ne le dira jamais assez : vraiment très flexibles les artistes. Ici aussi d'ailleurs les injustices sont criantes. Le droit de présentation publique d'une œuvre ou le droit de suite est trop rarement assumé. Quand il gagne sa vie, l'artiste plasticien déjà reconnu, qui se partage aussi en négociateur et administrateur, parvient à gagner... le SMIC.

Si la région parisienne a longtemps concentré la majorité des métiers artistiques, de plus en plus d'artistes ou d'équipes artistiques vivent et travaillent en région. La structuration des politiques culturelles territoriales a été un facteur déterminant de cet ancrage régional. La construction d'un rapport patient au territoire représente une stratégie vitale. Le tout est de ne pas en rester à une appartenance à un unique lieu. Ce peut être soit le signe d'une légitimité charismatique, soit celui d'une fragilité, ou les deux. Il faut donc savoir accommoder ancrage et mobilité, signe que l'on est capable de tisser des liens multiples, des coopérations, des co-productions, donc que l'on sait faire voyager ses œuvres. C'est aussi tout un art, ou tout un savoir-faire. À ce propos, Jérémy Sinigaglia met en valeur le fait que « les carrières d'artistes se déroulent essentiellement dans leurs régions d'implantation »². Mais si l'on veut dynamiser l'économie artistique, il faut aussi ouvrir les portes et les fenêtres des territoires, et même viser l'international. Des dispositifs régionaux y incitent, ceux de l'ONDA également. Le réseau culturel français à l'étranger est aussi un pourvoyeur de tournées. Où l'on voit que son affaiblissement peut avoir des retentissements sur l'économie de la diffusion artistique.

De fait, les artistes intermittents qui œuvrent dans les territoires consacrent généralement beaucoup plus de temps à la réalisation de leurs projets que le seul volume d'heures correspondant à leur rémunération et cachet. L'économie artistique est une économie de la débrouille et du don. Pour beaucoup d'équipes, les budgets de production sont insuffisants. Il faut donc trouver des solutions pour faire exister un projet. Ainsi, les heures ouvrant droit à indemnisation s'avèrent un trompe-l'œil par rapport à la réalité du travail artistique et culturel. L'acte artistique est un acte généreux à bien des égards. Combien de fois les artistes répondent présent quand ils sont sollicités alors qu'il n'est pas question qu'ils soient rémunérés ?

La présence d'artistes dans une société démocratique est un bien commun, un signe de vitalité, de dynamisme et de créativité. Leur liberté est évidemment la nôtre. Certes, la liberté de créer ne dépend pas que de conditions économiques mais celles-ci jouent un rôle néanmoins décisif. En disant l'importance des artistes dans la société, il ne s'agit pas de diminuer celle des autres métiers de la culture. Opposer l'art et la culture comme certains sont tentés de le faire est une posture contre-productive. Parce que l'art et la culture ont partie liée. Parce que d'autres professions culturelles ou intellectuelles prennent aussi le risque de s'exposer dans l'espace public, qu'elles partagent aussi des dispositions critiques, l'esprit d'alerte, de résistance, voire de provocation, qu'elles participent à mettre en débat les normes d'une société, l'empêchant de s'assoupir, qu'elles travaillent au partage des biens artistiques et culturels en tant que biens symboliques. Comment dire alors ce qu'elles peuvent avoir de commun avec les artistes ? La force de l'esprit tout simplement, ce quelque chose de « l'esprit qui dit non » cher à Hegel et qui lui donne sa force créatrice.

Jean-Pierre Saez

Le titre de cet éditorial est emprunté au texte de La vie d'artiste, chanson de Léo Ferré.

« De quoi chanter, de quoi rêver »

NOTES

1- Voir Bernard Faivre d'Arcier, « Proposition pour résoudre la crise de l'intermittence », *Le Monde*, 26/06/2014.

2- Jérémy Sinigaglia, 2013, « Quel(s) territoire(s) pour les équipes artistiques de spectacle vivant », *Cultures études*, n°4, DEPS/ministère de la Culture.

DÉPENSES CULTURELLES DES COLLECTIVITÉS : NOUVEL ÉTAT DES LIEUX

Dominique Sagot-Duvauroux, Helga Sobota
Propos recueillis par Cécile Martin

Asthénie des budgets publics consacrés aux secteurs artistiques et culturels, incertitudes sur l'organisation et les compétences des collectivités en lien avec la mise en place de la réforme territoriale et de la loi Maptam¹, inquiétudes sur les conditions du maintien du statut de l'intermittence... En ces temps d'interrogations et de débats sur l'avenir du secteur culturel, la publication de données chiffrées et d'analyses factuelles constitue un support intéressant pour approfondir et renouveler la réflexion des acteurs et responsables publics confrontés à des perspectives incertaines.

La parution des résultats de l'enquête nationale sur les dépenses culturelles des collectivités territoriales, réalisée de façon régulière depuis les années 1970 par le Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication², permet d'observer la réalité des financements publics en faveur du secteur culturel ainsi que leurs évolutions. Quels enseignements peut-on en retirer afin de mieux comprendre les évolutions en cours et mieux orienter les politiques culturelles en fonction des enjeux à venir ?

L'Observatoire : Quelles informations marquantes peut-on retirer de cette enquête qui porte sur les comptes de l'année 2010 ?

D.Sagot-Duvauroux : L'étude du ministère de la Culture permet de situer l'effort financier des collectivités locales par rapport à celui de l'État. L'information selon laquelle les communes étaient le premier financeur public de la culture, souvent reprise dans des

colloques ou des débats publics est ici remise en cause. Certes, les communes réalisent l'effort financier le plus important par rapport à leur budget avec 8,2 % contre un pourcentage compris entre 2 et 3 % pour les autres collectivités. Mais l'État est le premier financeur public de la culture en France avec un effort évalué à 11,5 Mds€ (hors dépenses fiscales et dépenses sur taxes affectées) contre 7,6 Mds€ pour l'ensemble des collectivités locales



Dominique Sagot-Duvauroux

Économiste, professeur à l'université d'Angers, membre du Groupe de Recherche Angevin en Economie et en Management (UMR-MA n°49 GRANEM). Dominique Sagot-Duvauroux est spécialisé sur les questions d'économie culturelle. Il est membre du Conseil d'Administration du Fond Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire.



Helga Sobota

Directrice générale de la culture à la Ville de Rennes et Rennes Métropole, Vice-Présidente de l'Association des directeurs des affaires culturelles des grandes villes et agglomération de France (ADAC GVAF).

dont 5,6 Mds€ pour les communes et regroupements de communes. L'État reste donc l'acteur central de la vie culturelle, d'autant qu'à cet engagement financier s'ajoutent un pouvoir législatif et réglementaire et un pouvoir de labellisation. Ces remarques doivent cependant être relativisées par l'extrême concentration des dépenses de l'État sur l'agglomération parisienne, d'où le sentiment justifié d'un faible impact dans les régions.

Ces chiffres mettent finalement en évidence les deux pôles importants de financement public de la culture : les agglomérations d'un côté (communes et groupements de communes), l'État de l'autre. Régions et départements jouent un rôle budgétaire beaucoup plus modeste. Cette enquête montre aussi l'importance des subventions croisées entre collectivités territoriales dont les groupements de communes apparaissent les principaux bénéficiaires. Enfin, elle confirme le caractère contraint de nombreuses dépenses culturelles de fonctionnement, ce qui rend difficile une lecture politique de celles-ci.

H.Sobota : Avec une augmentation de près de 10 % des budgets consacrés à la culture, les collectivités territoriales s'inscrivent globalement sur la période 2006 - 2010 dans une tendance positive pour les politiques culturelles. L'engagement respectif des différentes strates de collectivité n'a donné lieu qu'à des recompositions à la marge. Les communes et regroupements restent ainsi le principal financeur de la culture à l'échelle territoriale en assumant, à un niveau d'intervention inchangé, 73 % des dépenses culturelles.

Le rééquilibrage entre la part des dépenses de fonctionnement et celle consacrée à l'investissement est un trait caractéristique de la période qui peut s'analyser de façon plutôt positive car il témoigne du réalisme des politiques conduites. Dans un contexte où le niveau d'équipement culturel du territoire est globalement satisfaisant, les enjeux essentiels se situent ailleurs, en particulier sur des dynamiques d'appropriation. En outre, la dépense culturelle ne peut guère être considérée plus vertueuse en investissement qu'en fonctionnement car la principale contrainte est de parvenir à (re)constituer les moyens pour la conduite de projets sans cesse en renouvellement. À l'heure de la réduction des dépenses publiques, c'est aussi une mauvaise nouvelle car le renoncement ou le report

d'investissements ne pourra plus être un levier très opérant.

Un fait saillant de l'étude est la mise en lumière de l'extrême disparité de l'effort culturel des collectivités territoriales. La dépense culturelle par habitant varie de 1 à 8 pour les grandes villes, de 1 à 7 pour les départements, et de 1 à 3 pour les régions. L'étude ne permet pas de discerner si des mécanismes de compensation se mettent en place sur les territoires entre les niveaux d'intervention des différentes collectivités, ni comment se joue la solidarité nationale via les financements de l'État. Mais l'importance des écarts interroge sur l'équité territoriale et sur l'accès aux ressources artistiques et culturelles, thèmes qui devraient faire l'objet d'un vrai débat.

L'enquête du DEPS a également le grand intérêt de quantifier les financements croisés. Au total, les flux croisés répartis entre collectivités territoriales s'établissent à 240 M€, et ceux à leur bénéfice en provenance de l'État et de l'Europe à 225 M€ (soit 6,1 % du total de leurs dépenses culturelles). Ils se situent donc à un niveau assez marginal, ce qui relativise fortement l'argumentaire sur l'illisibilité de l'action publique culturelle souvent associée à cet intense écheveau partenarial qui s'est imposé comme le cadre naturel des politiques culturelles et de leurs financements.

L'Observatoire : Quelles interprétations faites-vous de l'évolution des financements culturels des collectivités depuis l'enquête précédente ? Peut-on parler d'une montée en puissance des intercommunalités ?

H.S. : La période étudiée est marquée par un renforcement de l'implication des EPCI dans l'exercice de compétences culturelles mais dans des proportions bien moindres que sur la décennie précédente. Ils enregistrent le plus fort taux de progression annuelle des dépenses culturelles (+ 6 %). Toutefois, l'enquête ne permet pas de prendre

toute la mesure de cette évolution. Il n'est pas clairement établi l'existence d'une corrélation entre cette augmentation et le constat dans le même temps d'une relative stagnation des dépenses des communes. Selon qu'ils sont issus de transferts ou porteurs de dynamiques de mutualisation, les rééquilibrages entre communes et EPCI procèdent en effet de démarches bien distinctes et ne revêtent pas le même sens. Alors que les simples transferts de charges liés à la gestion d'équipements existants n'ouvrent pas en soi de perspectives nouvelles pour les politiques culturelles, l'objectif est tout autre avec la mutualisation de services ou d'actions puisqu'il s'agit d'œuvrer au rapprochement entre EPCI et communes pour agir en coresponsabilité sur des stratégies culturelles concertées.

Cependant, la fin de la montée en puissance de l'intercommunalité culturelle est perceptible dans toutes les données statistiques. On ne voit pas non plus poindre une spécialisation des EPCI sur des fonctions subsidiaires qui leur seraient propres. Le temps de la construction d'une intercommunalité fondée avant tout sur le changement d'échelle dans la gestion des compétences semble bien suspendu, momentanément en tout cas, puisque le sujet pourrait être réactivé par la réforme territoriale. Toute la question est de savoir s'il s'agit d'un signe encourageant pour qu'à l'avenir les EPCI s'affirment avant tout dans le champ culturel comme des espaces de coopération, de mise en réseau des acteurs, de collaboration entre les communes dans le cadre de projet de territoire aux conceptions renouvelées.

D.S-D : On ne diagnostique pas encore, en 2010, de repli net des dépenses culturelles des collectivités publiques. Néanmoins, le rythme de progression s'infléchit sensiblement à partir de 2006, notamment en terme d'effort par habitant. Par ailleurs, les groupements de communes (+23 %) et les régions (+18 %) se distinguent par une progres-

sion nettement supérieure à la moyenne (10 %). Concernant les premiers, le processus de métropolisation des dépenses culturelles est donc largement amorcé et devrait se prolonger dans les années à venir. Quant aux régions, même si leur contribution au financement de la culture reste marginale au regard de l'État et des communes, elles occupent un espace de plus en plus important sur les territoires en matière de concertation et de coordination des acteurs (collectivités publiques, institutions culturelles, acteurs associatifs). Elles concentrent par ailleurs leurs subsides sur les activités de création artistique, et à ce titre elles apparaissent comme essentielles au dynamisme de la vie culturelle locale.

L'Observatoire : Qu'apprend-on sur la nature des dépenses des collectivités ? Existe-t-il des points aveugles et des questions non abordées dans cette étude ?

D.S-D : L'évolution de la structure des dépenses des collectivités locales est assez contre-intuitive. L'enquête montre que les dépenses d'action culturelle baissent tandis que celles destinées au théâtre et aux arts plastiques augmentent sensiblement. Est-ce un problème de nomenclature ou bien un désintérêt pour les actions auprès des publics et des populations, qui n'intéresseraient guère les artistes et seraient finalement peu rentables électoralement ?

Cela dit, les différences de nomenclature d'une collectivité à l'autre empêchent une lecture fine de l'affectation des dépenses culturelles. Le développement de la transversalité des politiques culturelles n'est pas perceptible. Comment, par exemple, repérer dans ces chiffres les moyens consacrés aux politiques de soutien aux clusters créatifs, à l'activité de scénographie urbaine ?

L'étude, telle qu'elle est publiée dans *Culture Chiffres*, fournit très peu d'explications des différences constatées entre collectivités locales d'un même

niveau. Certes, elle souligne pour les communes les différences qui existent entre les villes centres d'agglomération, périphériques et isolées, mais au-delà de cette dimension géographique, on ne sait pas ce qui explique les fortes différences d'efforts d'une ville à l'autre ou d'une région à l'autre. Par exemple, quel rôle joue la couleur politique dans l'effort culturel des collectivités locales ? Les villes de droite consacrent-elles davantage de moyens à la conservation du patrimoine et les villes de gauche à l'animation culturelle comme les idées reçues le laissent penser ? Est-ce que la structure socio-économique de la population (PCS³, revenus, âge...) affecte le volume et la répartition des dépenses ? Finalement, on ne sait pas grand-chose des déterminants des dépenses culturelles publiques. Le ministère de la Culture pourrait alors avantageusement mettre à la disposition des chercheurs la base de données constituée pour qu'ils réalisent ce type d'analyses.

H.S. : En termes de méthode, l'absence des communes de moins de 10 000 habitants est un vrai problème. Cela ne permet pas de traiter correctement la question de l'action publique culturelle sur tout le territoire, et cela fausse les comparaisons puisque les intercommunalités sans ville de 10 000 habitants ne sont pas prises en compte alors que, par le niveau global de leur population, elles pourraient relever du cadre de l'étude. Par ailleurs, avec l'affirmation de la transversalité et la prise en compte de nouveaux pans d'actions comme le numérique par exemple, les collectivités engagent des dépenses à caractère culturel qui élargissent de plus en plus sur d'autres budgets (informatique, économie, développement durable, éducation, social, etc.). Il n'est pas certain qu'elles aient donné lieu à une consolidation effective au niveau de l'enquête.

Sur le fond, l'analyse par grandes masses et champs artistiques ne permet pas de prendre le pouls des évolutions artis-

tiques ou culturelles en cours telles que les initiatives interdisciplinaires, les projets passerelles, etc. De même, un éclairage sur l'emploi devrait être un complément indispensable car la masse salariale représente globalement 2,8 Mds€ soit 47 % des dépenses culturelles des collectivités (auxquelles s'ajoute une part importante des subventions qui, elles aussi, contribuent à financer des dépenses de ressources humaines).

De façon générale, les données sur les subventions mériteraient d'être plus fines afin de distinguer les interventions en faveur des structures les plus importantes bénéficiaires de financements conjoints et les concours pour les autres structures : la préservation d'un juste équilibre dans l'affectation des financements sera en effet l'une des grandes préoccupations de la période qui s'ouvre. La création d'EPCC pour des établissements précédemment en régie directe va également créer un niveau de complexité supplémentaire dans la bonne appréhension des flux financiers.

Enfin, la manière dont les dépenses culturelles sont comptabilisées dans les collectivités sont très dépendantes des représentations du mot « culture » et du périmètre pris en compte pour définir les politiques culturelles qui varient d'une collectivité à l'autre et dans le temps. L'enquête livre donc des données qu'il convient d'aborder avant tout comme la somme des conceptions que les collectivités ont sur ce sujet et comme la résultante de l'organisation interne de leurs politiques.

L'Observatoire : Si cette étude était réalisée aujourd'hui, quels en seraient les éléments marquants ? Quelle analyse faites-vous de la baisse des financements culturels constatée par beaucoup de professionnels ? Quelles pistes trouver pour les années à venir ?

D.S-D : Si l'étude était réalisée aujourd'hui, on devrait continuer à

assister à une progression des dépenses des groupements de communes. Mais il est possible qu'on mesure une diminution des dépenses de l'ensemble des collectivités, en particulier des départements et des communes. Par ailleurs, en période de crise, ce sont généralement les subventions qui sont touchées plus que les dépenses de fonctionnement. Or, ces dépenses se concentrent sur les activités de création artistique et d'action culturelle qui sont donc menacées.

La raréfaction prévisible des moyens budgétaires va inciter les acteurs culturels à diversifier leurs sources de financement et à développer des démarches davantage entrepreneuriales. Mais beaucoup n'y sont pas prêts ou n'y sont pas disposés.

H.S. : La dimension prospective de l'enquête est assez limitée d'autant que de nombreux paramètres sont en train de changer (niveau des budgets culturels en décélération depuis 2011, nouvelles équations budgétaires à résoudre dans le contexte contraint de réduction des dépenses publiques, incertitudes sur les évolutions liées à la réforme territoriale,

attentes de politiques culturelles moins institutionnelles, etc.).

L'étude met clairement en exergue, à partir de 2008, une perte de dynamisme des engagements culturels à tous les niveaux de collectivités. Les progressions budgétaires très significatives constatées entre 2002 et 2006 (+ 55% pour les dépenses des régions, + 14% pour celles des départements) ont laissé la place à des évolutions qui permettent tout juste de corriger les effets de l'inflation. Dans la même veine, l'effort culturel en baisse généralisée montre que les budgets publics ont déjà commencé à se rééquilibrer au profit d'autres priorités.

Cette situation ne peut qu'être une source d'inquiétude pour l'avenir du financement de la culture alors que les efforts d'ordre organisationnel réalisés ces dernières années dans le secteur culturel atteignent leurs limites et que la réalité économique des structures culturelles est d'ores et déjà marquée par une grande fragilité. La baisse des budgets culturels s'annonce en effet structurelle car, en dehors de l'impact des réductions propres à chaque collectivité, la rétractation des dépenses de

l'État et des autres collectivités produira des effets cumulatifs sur les structures et les projets culturels. Tout semble indiquer que l'on entre dans un nouveau cycle pour les finances publiques et que l'ampleur des baisses obligera à repenser en profondeur les politiques culturelles et leurs priorités.

Helga Sobota

Directrice générale de la culture de la ville de Rennes et de Rennes Métropole, vice-présidente de l'Association des directeurs des affaires culturelles des grandes villes et agglomérations de France.

Dominique Sagot-Duvauroux

Chercheur, professeur d'économie, Groupe de Recherche ANgevin en Économie et Management (GRANEM), université d'Angers.

Propos recueillis par **Cécile Martin**

Directrice des études, Observatoire des politiques culturelles.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

► Jean-Cédric Delvainquière et François Tugores (DEPS), Nicolas Laroche et Benoît Jourdan (SFL/Forum pour la gestion des villes et des collectivités territoriales), *Les dépenses culturelles des collectivités territoriales en*

2010 : 7,6 milliards d'euros pour la culture, Culture chiffres, ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, mars 2014.

Dépenses culturelles des collectivités : nouvel état des lieux

NOTES

1- Loi du 27 janvier 2014 de modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles, dite loi Mapam ou loi Maptam.

2- Les enquêtes précédentes portaient respectivement sur les comptes 2006 et 1996. Notons également l'existence de plusieurs enquêtes régionales sur la même période, en particulier celle réalisée de façon conjointe par les quatre agences régionales de Lorraine,

Poitou-Charentes, PACA et Rhône-Alpes, sur les financements publics de la culture dans le domaine du spectacle vivant en 2008, à l'initiative du ministère de la Culture (DGCA).

3- PCS : nomenclature des professions et catégories socioprofessionnelles définie par l'INSEE.

VIES ET STATUTS DE L'ARTISTE

Un dossier coordonné **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

L'artiste n'est plus cet individu hors du monde social, figure issue d'une vision réductrice du romantisme, mais il est souvent un travailleur précaire. Pour s'en sortir ou pour créer, il se démultiplie, devient hybride, parfois inclassable, jonglant avec de multiples activités et savoir-faire. L'artiste se tient à l'écoute du monde et ne cesse de convoquer notre capacité d'étonnement. Pour autant, est-il un travailleur comme un autre ?

C'est à cette question qu'est consacré ce dossier qui rassemble les propos d'artistes, de chercheurs et d'acteurs culturels autour des problématiques qui se posent aujourd'hui : comment définir la vie d'artiste ? Peut-on vivre de son art ? À quoi servent les créateurs en régime démocratique ? Comment évoluent les professions artistiques et culturelles ? Quelle place y occupent les artistes femmes ? La figure de l'artiste-entrepreneur dessine-t-elle un nouveau statut de l'artiste ? Quels sont les dispositifs d'accompagnement proposés par les collectivités ? etc.

p.8 : Pierre-Michel Menger

L'expansion des professions artistiques et culturelles. Catégorisations et mécanismes

p.20 : Nathalie Heinich

À quoi servent les créateurs en régime démocratique ?

p.24 : Olivier Pilmis, Vincent Cardon

Travailler à tout prix.
Les rétributions monétaires et non monétaires du travail artistique.

p.27 : Le Bureau national du SYNDEAC

L'avenir de la création artistique est en jeu

p.29 : Émilie Valantin

Impuissance

p.30 : Chloé Langeard

Le régime d'indemnisation des intermittents du spectacle : exception culturelle ou modèle social ?

p.34 : Caroline Obin

Vous êtes totalement libre de créer librement !

p.36 : Jacques Renard

Soutenir la solidarité interprofessionnelle : le rôle du CNV

p.38 : Bernard Focroulle

Résidences d'artistes au cœur des maisons d'opéra

p.40 : Cécile Bonthonneau

Du constat à l'analyse : le secteur culturel au risque de l'égalité entre hommes et femmes

p.45 : Hyacinthe Ravet

L'accès des femmes aux professions musicales. L'entrée dans les orchestres symphoniques

p.49 : Bruno Schnebelin

Est-on du métier par le costume ?

p.50 : Xavier Greffe

Les artistes-entrepreneurs

p.53 : Pierre Estève

Artiste entrepreneur. La troisième voie

p.56 : Philippe Henry

Modes d'organisation plus coopératifs : opportunités nouvelles ou contraintes accrues pour les artistes ?

p.60 : Éric Massé

La vie d'artiste aujourd'hui comme un grand territoire à parcourir

p.61 : Samuel Rousseau

Quand l'artiste entreprend l'avenir

p.65 : Alain Lovato

La MAPRA : une plateforme de référence au service des artistes

p.67 : Jean-Paul Fourmentraux

Aux arts, citoyens ! La création à l'épreuve de l'intérêt général

p.70 : Francis Gelin

Pour une stratégie de relation entre création, diffusion et médiation

p.73 : Mathieu Meunier

Favoriser l'échange de pratiques

p.75 : Christophe Rulhes

Jeu, amour, ordinarité : petite note pour moins de réification

L'EXPANSION DES PROFESSIONS ARTISTIQUES ET CULTURELLES

CATÉGORISATIONS ET MÉCANISMES

Pierre-Michel Menger

Les effectifs d'actifs classés dans les professions artistiques et culturelles ont connu, dans tous les pays développés, une croissance importante. En France, les professionnels des métiers artistiques sont deux fois plus nombreux en 2009 qu'au début des années 1990. Mesurer une croissance des effectifs suppose de stabiliser le contenu de la nomenclature des professions concernées, ici celle des « métiers artistiques », et de procéder à des mesures répétées de l'évolution des effectifs à l'aide de cette nomenclature stabilisée. La remarque est moins banale qu'il n'y paraît, en raison de la multiplication des définitions et des mesures du poids économique du secteur artistique et culturel et de son contenu en emploi.

J'examinerai d'abord diverses opérations de requalification des professions culturelles, avant de cerner l'évolution du noyau dur, dont la définition est stable. Puis j'analyserai l'effet de levier joué par l'organisation particulière du travail et de l'emploi dans le secteur professionnel démographiquement dominant, celui des arts du spectacle, après avoir mis son salariat atypique en contraste avec le risque d'activité des actifs indépendants. Je conclurai sur le seul cas des professionnels des arts du spectacle, dont l'emploi-chômage est régulièrement soumis à des tensions critiques, s'agissant du financement de la couverture assurantielle du travail au projet et de sa surexposition au risque de chômage.

EXPANSION ET REQUALIFICATION

Deux publications françaises de 2013 ont procédé à une redéfinition extensive du secteur. Dans un premier cas, celui

du *Premier Panorama des Industries Culturelles et Créatives* produit par le cabinet Ernst & Young en novembre 2013, il s'agit de multiplier les indices de l'importance économique de la filière ou des marchés des « industries créatives et culturelles » selon le principe du palmarès sectoriel, pour établir la puissance conquérante de ces industries et démontrer qu'elles recèlent nombre de champions nationaux en leur sein, une fois déployée la comparaison internationale par sous-secteurs. La comptabilité est plus spectaculaire que scrupuleuse puisqu'aucune des décisions méthodologiques exigées par un travail de recomposition du secteur des « industries créatives et culturelles » n'est renseignée précisément. Le produit relève d'une forme d'expertise propre aux cabinets de conseil et à sa logique de présentation par organisation visuelle de l'information au moyen de diapositives à forte intensité comparative et classante. Qu'y apprend-on ? Que l'emploi, dans les neuf « marchés culturels et créatifs » français, est estimé à

5 % de l'emploi intérieur (92 % en emploi direct, 8 % dans les activités connexes).

Au même moment (décembre 2013), un rapport produit par l'Inspection générale des Finances et l'Inspection Générale des Affaires Culturelles (Kancel, Itty, Weill, Durieux, *L'apport de la culture à l'économie en France*, Paris, IGF & IGAC) obtient, à partir d'une méthodologie très soigneusement documentée, un résultat deux fois moindre : 2,5 % de l'emploi total va aux activités culturelles. Dans les deux cas, mais avec des résultats qui varient du simple au double, l'emploi est déduit de la construction du périmètre de la culture. Ce périmètre a une élasticité dont la justification doit pouvoir être soumise à discussion dès lors qu'elle est précisément argumentée et étalonnée, comme c'est le cas du second mais non du premier document cité.

Disposons la totalité des emplois de façon concentrique autour du noyau des emplois artistiques entendus au sens le plus restrictif. La couronne extérieure,

TABLEAU 1

EFFECTIFS DANS LES MÉTIERS ARTISTIQUES EN 2009

PCS	Libellé de la profession	Effectifs
Artistes des spectacles		73 500
354B	Artistes de la musique et du chant	32 000
354C	Artistes dramatiques	29 600
354D	Artistes de la danse, du cirque et des spectacles divers	11 900
Professionnels technico-artistiques des spectacles		112 800
353B	Directeurs et responsables de programmation	22 700
353C	Cadres artistiques et technico-artistiques	24 400
465B	Assistants techniques	43 700
637C	Ouvriers et techniciens	13 000
227A	Indépendants gestionnaires de spectacles	9 000
Auteurs littéraires		10 600
352B	Auteurs littéraires, scénaristes, dialoguistes	10 600
Métiers des arts visuels		52 600
354A	Artistes plasticiens	34 100
465C	Photographes	18 500
Métiers des arts graphiques, de la mode et de la décoration		91 700
465A	Professionnels des arts graphiques, de la mode et de la décoration	91 700
Métiers d'art		23 600
214E	Artisans d'art	10 900
637B	Ouvriers d'art	12 700
Ensemble des métiers artistiques		364 880

Champ : France, ensemble des actifs en emploi dans les métiers artistiques.
Lecture : en 2009, on recense 32 000 artistes de la musique et du chant.
Sources : Insee, recensement de la population de 2009 ; Deps.

Source : Marie Gouyon, Frédérique Patureau, « Les métiers artistiques : des conditions d'emploi spécifiques, des disparités de revenus marquées », *France, Portrait social*, Édition 2013, Paris, INSEE, 2013.

de surface limitée, est constituée par les « professions indirectement culturelles, qui ne sont pas culturelles en elles-mêmes, mais dont l'activité est intimement et indissociablement liée à l'existence d'activités culturelles » (Kancel *et al.*, p. 3), soit un peu moins de 100 000 emplois.

La couronne intermédiaire comprend quelque 400 000 emplois « spécifiquement culturels » (voir Kancel *et al.*, p. 3, note 5). Quant au noyau, dont la composition apparaît tableau 1, il est formé de quelque 365 000 emplois artistiques, soit deux fois plus qu'au début des années 1990, selon les calculs réalisés par Gouyon et Patureau dans leur synthèse récente (*France Portrait Social*, 2013, p. 143-163).

Ce bref préambule illustre une situation bien décrite par les sociologues depuis qu'ils se sont intéressés aux opérations de construction des données statistiques, pour évaluer l'incidence des décisions de catégorisation sur l'identification des évolutions sociales considérées et sur l'estimation des quantités mesurées. Le dénombrement « offensif » des emplois opère à partir de redécoupages sectoriels qui étendent la définition de la culture et incluent par contiguïté des emplois et des métiers entretenant des relations indirectes avec la culture ou qui sont situés dans le « rayonnement » du secteur culturel. Il relève de ce qu'il faut appeler une économie politique de la catégorisation évolutive des arts et de la culture (Menger, 2010). L'une des

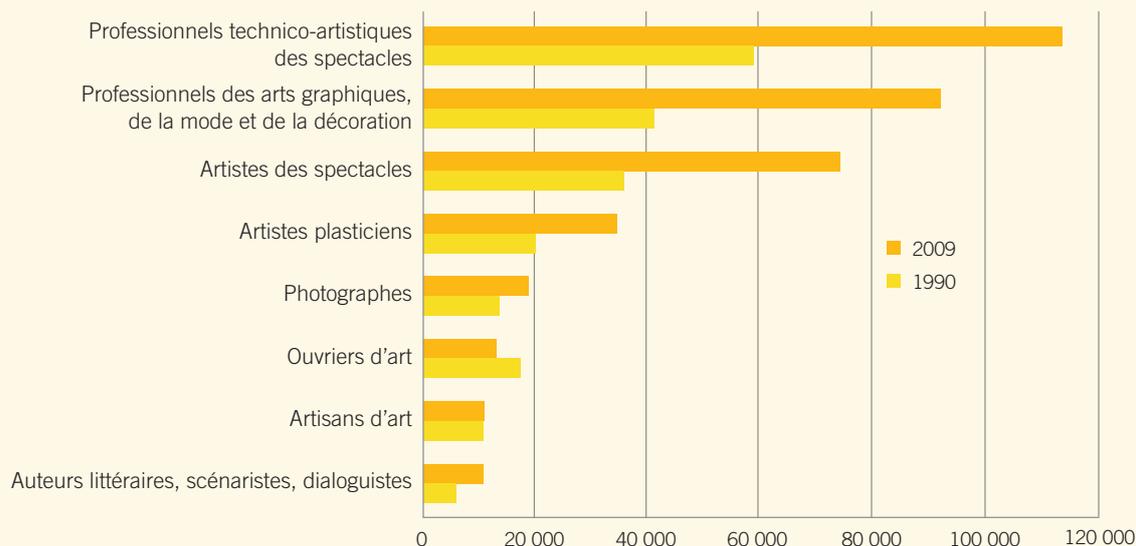
sources du gonflement des effectifs dans l'emploi culturel tient ainsi à la requalification des « affaires » et « industries » culturelles en « industries créatives », ce qui légitime une nouvelle comptabilité modelée sur la « chaîne de valeur ».

L'ANALYSE CONTRÔLÉE DE L'EXPANSION DÉMOGRAPHIQUE

Qu'advient-il du noyau professionnel de ce secteur d'activité, dont la composition est *a priori* plus stable ? Nous disposons, pour procéder à l'analyse de la croissance des emplois dans les professions artistiques et technico-artis-

GRAPHIQUE 1

EFFECTIFS DANS LES MÉTIERS ARTISTIQUES EN 1990 ET 2009



Champ : France, ensemble des actifs en emploi exerçant à titre principal un métier artistique.
 Lecture : en 2009, 73 500 personnes déclaraient occuper un emploi en tant qu'artistes des spectacles ; en 1990, elles étaient 36 000.
 Sources : Insee, recensements de la population de 1990 et 2009 ; Deps.

Source : Marie Gouyon, Frédérique Patureau, « Les métiers artistiques : des conditions d'emploi spécifiques, des disparités de revenus marquées », France, *Portrait social*, Édition 2013, Paris, INSEE, 2013.

TABLEAU 2

2. Répartition des professionnels des métiers artistiques selon le secteur d'activité en 2009 en %

	Art. des spect. ¹	Prof. des spect. ²	T.-A. Auteurs ³	Artistes plasticiens	Photographes	Prof. des arts graph., mode et déco. ⁴	Artisans d'art	Ouvriers d'art	Ensemble	
									métiers artistiques	actifs en emploi
Activités artistiques et connexes										
Presse	0,2	0,7	14,3	0,9	4,3	2,9	0,1	0,9	1,7	0,3
Autre édition écrite, traduction	0,2	0,2	11,8	0,6	0,5	1,4	0,4	0,3	0,9	0,1
Audiovisuel	8,4	33,1	12,7	2,1	2,3	3,5	0,4	0,4	13,5	0,4
Spéctacle vivant	38,1	20,1	10,2	8,2	1,4	1,7	3,0	1,1	15,6	0,4
Création relevant des arts plastiques	2,2	0,4	3,1	8,8	0,6	1,4	3,9	0,5	2,0	0,0
Autre création artistique ⁵	16,8	2,8	27,6	40,5	2,8	3,9	8,4	0,9	10,3	0,2
Activités photographiques	0,0	0,5	0,5	0,2	61,6	1,0	0,1	0,3	3,6	0,1
Activités spécialisées de design	0,1	0,1	0,1	1,7	0,4	3,5	0,3	0,1	1,1	0,0
Ensemble	65,9	57,9	80,3	62,8	73,9	19,3	16,6	4,5	48,7	1,5
Activités non artistiques										
Industrie manufacturière	1,7	2,2	1,5	5,5	2,8	24,6	62,8	49,7	11,5	12,5
Commerce	1,4	2,0	1,4	3,3	4,4	12,8	4,6	15,7	5,4	13,0
Publicité	0,8	2,0	0,7	6,5	1,8	12,0	0,4	1,2	4,6	0,4
Autres activités	30,2	35,9	16,1	21,9	17,2	31,3	15,5	28,8	29,9	72,6
Ensemble	34,1	42,1	19,7	37,2	26,1	80,7	83,4	95,5	51,3	98,5
Tous secteurs	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

1. Artistes des spectacles.

2. Professionnels technico-artistiques des spectacles.

3. Auteurs littéraires, scénaristes, dialoguistes.

4. Professionnels des arts graphiques, de la mode et de la décoration.

5. Activités des compositeurs de musiques, des journalistes et écrivains indépendants.

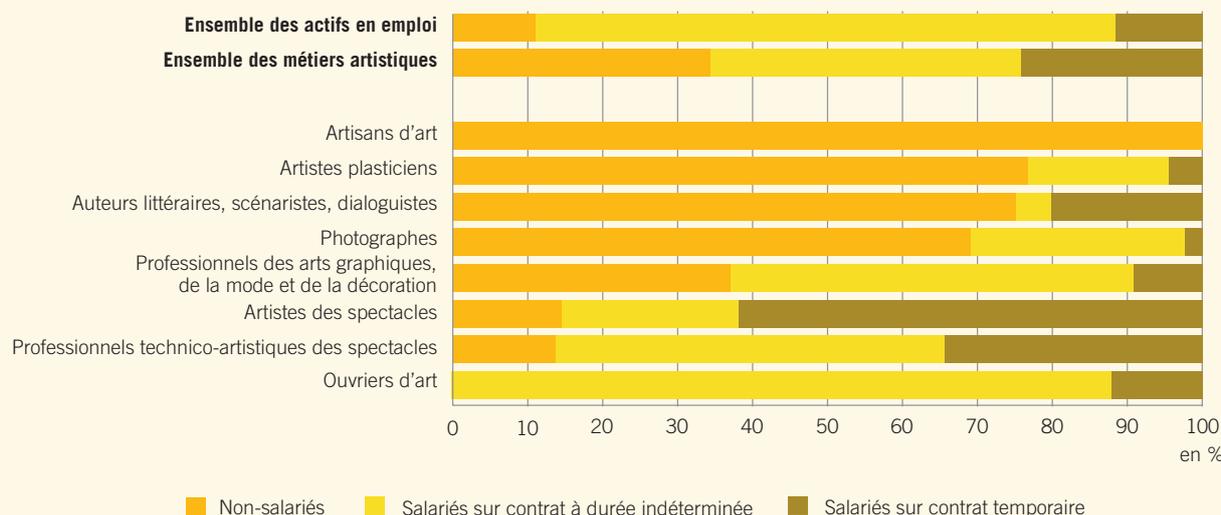
Champ : France, ensemble des actifs exerçant à titre principal un métier artistique et ensemble des actifs en emploi.

Lecture : en 2009, 8,4 % des artistes des spectacles travaillent dans l'audiovisuel ; ce secteur accueille 0,4 % de l'ensemble des actifs en emploi en 2009.

Sources : Insee, recensement de la population de 2009 ; Deps.

Source : Marie Gouyon, Frédérique Patureau, « Les métiers artistiques : des conditions d'emploi spécifiques, des disparités de revenus marquées », France, *Portrait social*, Édition 2013, Paris, INSEE, 2013.

RÉPARTITION DES PROFESSIONNELS DES MÉTIERS ARTISTIQUES SELON LE STATUT DE L'EMPLOI PRINCIPAL EN 2009



Champ : France, ensemble des actifs exerçant à titre principal un métier artistique et ensemble des actifs en emploi.
 Lecture : en 2009, 15 % des artistes des spectacles exerçaient leur métier en tant que non-salariés ; cette proportion atteint 35 % dans l'ensemble des métiers artistiques et 11 % dans l'ensemble des actifs en emploi.
 Source : Insee, recensements de la population de 1990 et 2009 ; Deps.

Source : Marie Gouyon, Frédérique Patureau, « Les métiers artistiques : des conditions d'emploi spécifiques, des disparités de revenus marquées », *France, Portrait social, Édition 2013*, Paris, INSEE, 2013.

La caractérisation des professions et groupes de professions artistiques selon le statut d'emploi apparaît dans le graphique ci-dessus.

Les deux groupes professionnels qui ont connu la plus forte expansion, et dont les effectifs sont prépondérants dans les arts, ont un taux de recours au salariat beaucoup plus élevé que les autres professions artistiques, les ouvriers d'art faisant exception mais avec des effectifs en recul. Les professionnels des arts graphiques, de la mode et de la décoration sont pour plus d'un tiers des indépendants, mais pour moitié des salariés ; quant aux artistes et professions technico-artistiques des spectacles, près de neuf sur

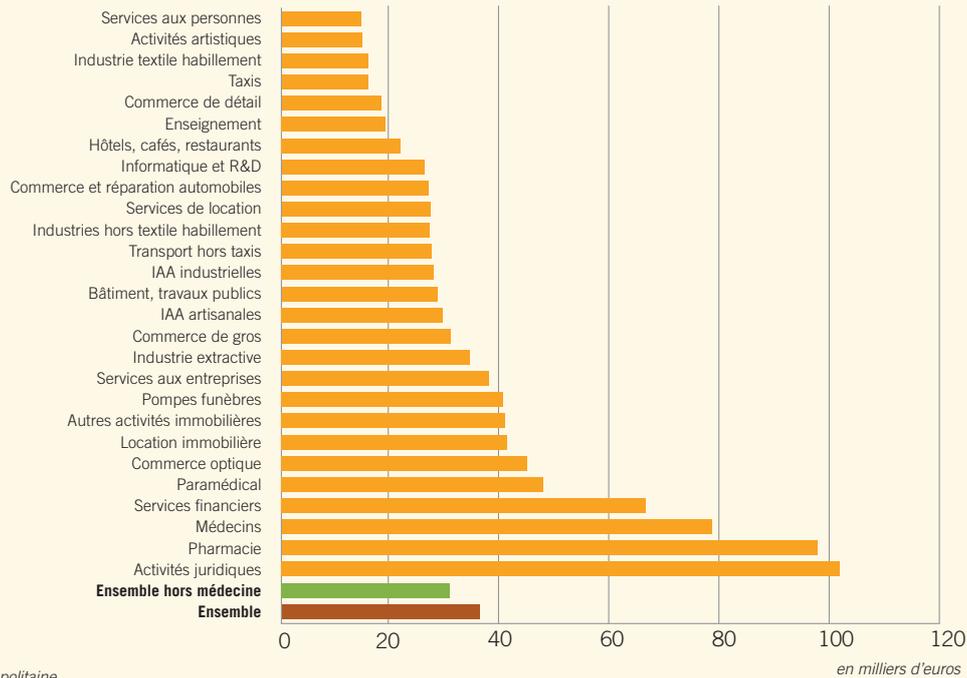
dix sont salariés. Sans que puisse être examinée ici la contribution propre du statut d'activité à l'expansion d'un groupe professionnel, ce graphique paraît confirmer un résultat classique des analyses de l'évolution séculaire du marché du travail : le reflux de l'indépendance et l'incidence considérable de la progression du salariat sur l'augmentation de la population active (Marchand, Thélot, 2000). Mais dans le cas des arts, l'hypothèse d'une relation causale directe doit être nuancée.

LES INDÉPENDANTS

Les trois graphiques 3 à 5 et le tableau 3 permettent de situer les revenus des

indépendants dans des professions artistiques au regard des différents métiers et secteurs de travail indépendant, en 2005 et en 2011. Dans les deux premiers graphiques est présentée l'échelle des revenus des différentes catégories d'indépendants, à la fois en coupe instantanée (la valeur moyenne est calculée sur l'ensemble des actifs indépendants, quels que soient leur âge et leur ancienneté – graphique 3) et au regard de l'effet de l'accumulation d'expérience sur les chances de gain (graphique 4). Les données plus récentes qui figurent dans le graphique 5 sur l'activité indépendante confirment que l'exercice indépendant dans les arts est générateur de revenus en moyenne plus faibles et beaucoup

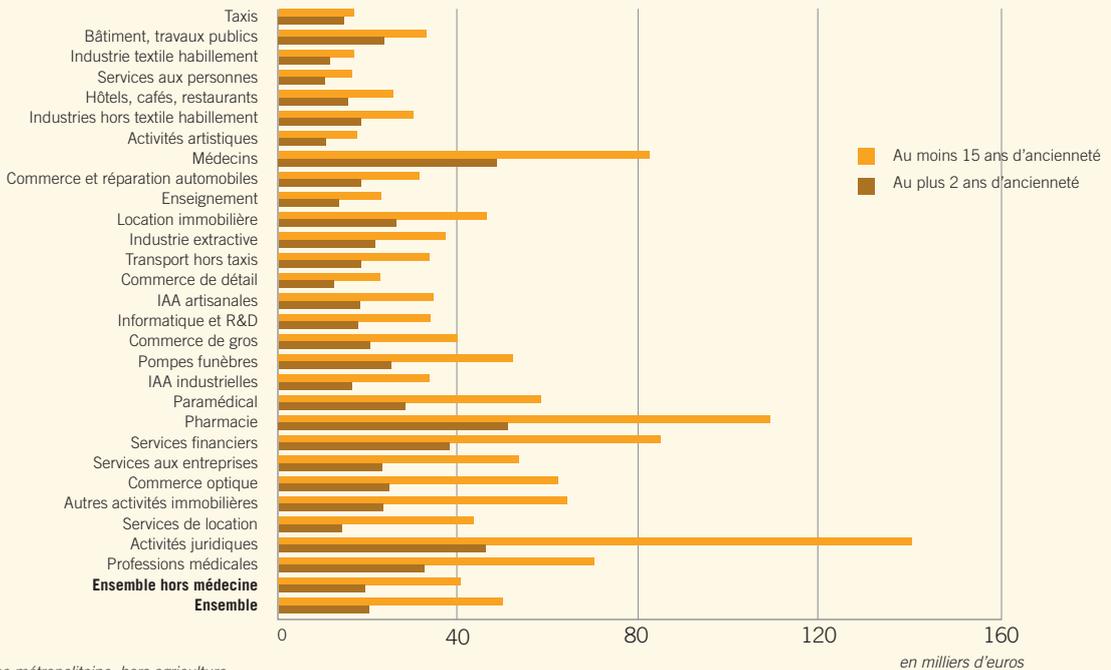
REVENU ANNUEL MOYEN DES NON-SALARIÉS NON AGRICOLES AYANT UN REVENU POSITIF EN 2005



Champ : France métropolitaine.
Source : Insee, base Non-salariés.

Source : Insee, Les revenus d'activité des indépendants, 2009, p. 14

REVENUS D'ACTIVITÉ DES NON-SALARIÉS AYANT UN REVENU POSITIF SELON L'ANCIENNETÉ



Champ : France métropolitaine, hors agriculture.
Lecture : dans les activités juridiques, le revenu annuel moyen des non-salariés ayant au plus 2 ans d'ancienneté se monte à 46,2 milliers d'euros contre 140,6 pour leurs collègues ayant au moins 15 ans d'ancienneté, soit un écart de 204 %. À l'opposé, dans le BTP, les non-salariés récemment installés déclarent en moyenne un revenu de 23,6 milliers d'euros contre 32,9 pour leurs collègues ayant au moins 15 ans d'ancienneté. Pour ce secteur, l'écart n'est que de 39 %.
Source : insee, base Non-salariés.

Source : Insee, Les revenus d'activité des indépendants, 2009, p. 17

2. NIVEAUX ET ÉVOLUTION
DES REVENUS D'ACTIVITÉ
PAR SECTEUR

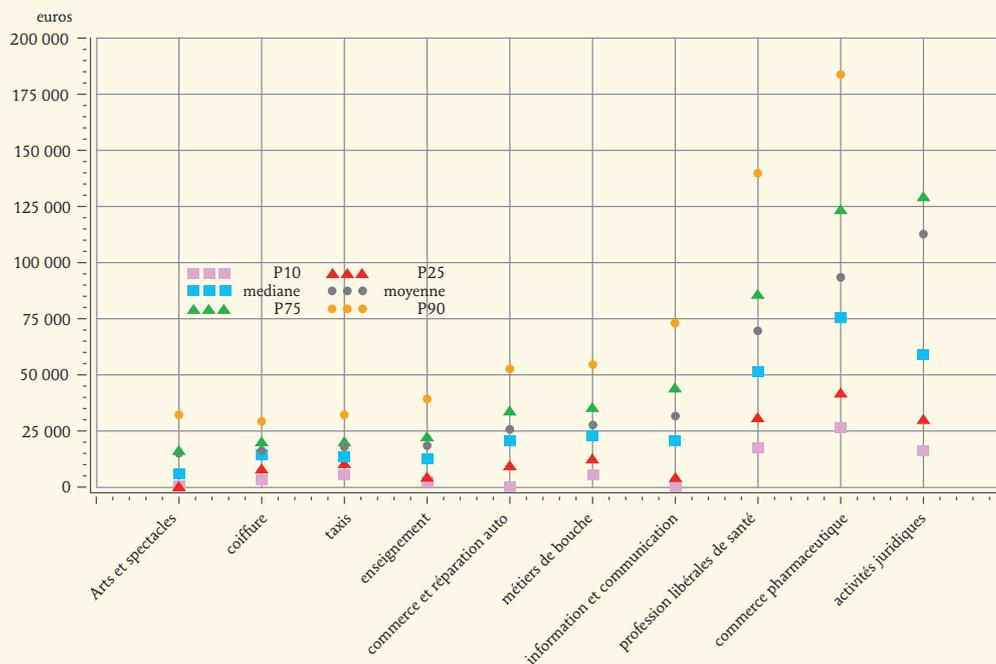
	Effectifs au 31 décembre		Revenu moyen		Proportion de revenus nuls (%)	Rapport interquartile
	Niveau en 2011 (milliers)	Évolution 2010-2011 (%)	Niveau en 2011 (euros)	Évolution 2010-2011 en euro constants (%)		
Non-salariés, hors entrepreneurs						
Industrie (hors artisanat commercial)	77	- 3,6	27 590	2,0	10,2	5,1
Construction	267	- 1,4	27 760	0,4	5,9	2,8
Commerce et artisanat commercial						
Commerce et réparation d'automobiles	46	- 0,1	25 010	- 3,8	10,2	3,8
Commerce de gros	60	- 2,1	30 510	2,8	17,3	9,6
Commerce pharmaceutique	25	- 1,1	94 020	- 0,4	1,8	3,0
Métiers de bouche	50	- 2,6	27 050	- 4,3	5,9	3,0
Autre commerce de détail	202	- 4,3	18 840	2,2	12,5	7,5
Services						
Transports	56	- 0,3	21 500	- 1,3	7,4	2,8
<i>dont : taxis</i>	29	1,0	16 980	- 2,5	3,5	2,1
Hébergement et restauration	151	- 0,6	20 250	- 2,3	12,7	4,5
Information et communication	36	- 0,1	30 910	6,9	17,2	12,5
Activités financières et d'assurance	27	0,6	65 250	1,0	10,8	5,7
Activités immobilières	35	- 0,3	26 780	0,2	24,7	-
Activités spécialisées, scientifiques et techniques	209	1,6	62 000	4,6	9,9	5,5
<i>dont : professions juridiques</i>	60	4,1	113 640	5,6	2,6	4,4
Services administratifs et de soutien aux entreprises	41	- 2,7	27 380	3,0	17,1	9,5
Enseignement	46	- 1,0	17 470	2,6	10,1	6,1
Santé humaine et action sociale	353	2,9	66 660	0,0	2,3	3,0
<i>dont : professions libérales de santé</i>	330	3,0	69 710	- 0,1	1,8	2,9
Arts spectacles et activités récréatives	25	- 2,8	14 410	6,1	20,0	21,8
Autres activités de services	106	- 2,8	15 190	0,6	7,9	3,1
<i>dont : coiffure et soins de beauté</i>	68	- 1,4	15 100	- 0,8	5,7	2,6
Indéterminé	112	19,3	24 860	- 1,3	26,2	-
Ensemble hors auto-entrepreneurs	1924	0,3	37 240	1,6	9,8	5,2
Auto-entrepreneurs actifs	416	22,6	5 430	2,1	1,3	9,0
Ensemble y compris auto-entrepreneurs	2340	3,7	31 860	- 1,9	8,4	8,3

Note : les taxes d'office (définitions) sont pris en compte dans les effectifs mais pas dans les revenus.

Lecture : dans le secteur de la construction, hors auto-entrepreneurs, le revenu plancher des 25 % les mieux payés est 2,8 fois plus élevé que le revenu plafond des 25 % les moins payés (rapport interquartile).
Champ : France personnes exerçant une activité non salariée au 31/12, hors agriculture. / Source : Insee, base non salariés.

Source : Laure Omalek et Justine Pignier, « Revenus d'activité des indépendants en 2011 », *Insee Première*, 1481, 2014.

LA DISPERSION DES REVENUS DANS UNE SÉLECTION DE SECTEURS ET MÉTIERS INDÉPENDANTS



Source : Collège de France & CESPIA, traitement secondaire des données publiées en complément de l'article de Laure Omalek et Justine Pignier, « Revenus d'activité des indépendants en 2011 », *Insee Première*, 1481, 2014.

Lecture : les revenus des indépendants dans les différentes activités présentées sont présentés ainsi : les valeurs P10, P25, médiane, P75 et P90 correspondent respectivement aux seuils de revenus sous lesquels se situent respectivement 10 %, 25 %, 50 %, 75 % et 90 % des professionnels dans la hiérarchie des gains. La moyenne est indiquée par un symbole de couleur grise.

Note : la valeur P90 (dernier décile) pour les activités juridiques ne figure pas dans le graphique, en raison de son niveau supérieur à la limite des 200 000 euros choisie pour l'axe des ordonnées.

plus inégalement répartis, les rapports interdéciles et interquartiles atteignant les valeurs les plus élevées.

Ces données attestent le niveau de risque attaché à l'exercice du travail indépendant, et la démographie moins dynamique des professions indépendantes, au regard des professions artistiques salariées, porte assurément l'empreinte des chances de survie plus faibles dans l'exercice de l'activité purement indépendante. Mais la valeur même de cette variable statutaire séparant salariat et indépendance est aussi plus fragile dans le cas des arts qu'ailleurs, en raison de la fracturation de cette distinction statutaire sur ses deux versants. D'une part, parmi les indépendants, les cas de multiactivité incorporant des emplois salariés, pour tous ceux qui sont confrontés à la faiblesse durable des revenus de leur activité principale, agissent de fait pour brouiller partiellement la valeur identificatoire de la déclaration d'activité principale recueillie par les enquêtes. D'autre part, sur le versant du salariat, le comportement des professionnels des arts du spectacle qui travaillent au projet et au contrat avec de multiples employeurs est proche de celui des indépendants, mais bénéficie de l'assimilation dérogatoire au salariat dans le code du travail, et des sécurités correspondantes, notamment en matière d'assurance-chômage. La démographie beaucoup plus dynamique de ces professions mérite donc d'être examinée dans un plus grand détail, pour vérifier si cette démographie est équilibrée ou déséquilibrée.

LE SALARIAT D'EXCEPTION DANS LES ARTS DU SPECTACLE

Les professions artistiques et technico-artistiques du spectacle vivant, du cinéma et de l'audiovisuel doivent leur forte croissance à la forte progression des financements publics de l'État et

des collectivités territoriales, à partir du milieu des années 1980, et à la croissance de l'industrie audiovisuelle, une fois disparu le monopole public de radio-télévision, au début des années 1980 en France. Les facteurs responsables de la croissance de l'offre et de la demande de biens et services audiovisuels sont trop connus pour être examinés à nouveau ici. Plus utile à mon propos est l'identification du mécanisme de levier joué par le système dominant d'emploi auquel ces secteurs des spectacles, de l'audiovisuel et du cinéma (et des jeux vidéo) recourent majoritairement, l'emploi flexible en contrat court, à durée déterminée, dit d'usage, ou emploi intermittent, dont l'analyse est devenue quasi-exhaustive à la faveur des travaux scientifiques et des expertises administratives consacrées à l'imbrication entre emploi et chômage dans ce secteur (Menger, 2011).

Le mécanisme de levier est simple. La demande de travail exprimée sous forme de contrats ajustés à la durée des projets et généralement brefs peut provoquer deux situations : les individus qui sont embauchés font face à un risque si élevé de sous-emploi, en raison de la fréquence des périodes interstitielles d'inactivité entre deux projets, qu'il faut recourir, d'une part, à des solutions individuelles de gestion du risque en usant de la multiactivité (les emplois culturels adjacents, les petits boulots alimentaires, les emplois stables de soutien hors de la sphère culturelle, combinés à ces emplois artistiques), et, d'autre part, à des solutions collectives de couverture du risque.

Les formules individuelles, si elles agissent seules, provoquent une auto-sélection par essai et erreur, et donc un taux de rotation rapide de la main-d'œuvre, au prix de laquelle, sur le marché des emplois au projet, seuls se maintiennent une petite partie de ceux qui, dans chaque cohorte de nouveaux venus, parviennent à équilib-

rer de façon dynamique l'allocation de leur temps pour réduire progressivement la part des emplois de soutien, ou pour les recentrer sur les emplois les plus complémentaires des activités de « vocation ». La sélection agit par centrifugation : elle repousse vers les métiers adjacents ou d'autres secteurs d'emploi ceux qui ont tenté sans succès de se professionnaliser dans les activités centrales. C'est la situation qui prévaut dans tous les pays où le free-lancing est dominant et où, à la différence de la situation française, il est dépourvu d'une couverture assurantielle particulière du chômage interstitiel.

Les solutions collectives de gestion du risque de chômage peuvent conduire à un contrôle de l'allocation des emplois pour comprimer le déséquilibre entre l'offre et la demande là où existent des formules d'attribution préférentielle des emplois en fonction de critères d'affiliation syndicale, d'ancienneté dans la profession, ou de position dans des files d'attente organisées. Ces formules ont été très utilisées dans le passé et peuvent persister quand les relations d'emploi sont fortement encadrées par des acteurs collectifs qui agissent en gestionnaires de l'allocation de travail, au moins pour une partie de la main-d'œuvre. À l'opposé, le déséquilibre peut devenir structurel et s'amplifier sous l'effet même de règles collectives si un dispositif de couverture assurantielle du risque de chômage est inventé qui finit par rendre la croissance de l'offre de travail solidaire de la croissance de l'indemnisation du chômage. La croissance rapide des effectifs dans les professions des spectacles en France, depuis les années 1980, s'explique largement par cet effet de levier. Les données du graphique 6 et du tableau 4 suivants font apparaître les données de la croissance de ce secteur d'emploi : le volume d'emploi augmente moins rapidement que le nombre des salariés embauchés par une population d'employeurs en croissance beaucoup plus élevée encore. L'indemnisation du chômage

GRAPHIQUE 6

PRINCIPAUX INDICATEURS DU MARCHÉ DU TRAVAIL DANS LES ARTS DU SPECTACLE (INDICE 1986 = 100)



Source : Données de la Caisse des Congés Spectacles exploitées par le CESPRA

TABLEAU 4

SALAIRES ET INDEMNITÉS DE CHÔMAGE DANS LES ARTS DU SPECTACLE (EN MILLIONS D'EUROS CONSTANT 2007)

	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002
1. Montant total des salaires versés aux salariés intermittents	1025	1017	1032	1117	1192	1270	1301	1331	1444	1485	1632
2. Montant total des revenus d'indemnisation versés aux salariés intermittents	487	475	457	516	587	649	730	806	842	948	1084
Total	1512	1492	1489	1633	1779	1919	2031	2137	2286	2433	2716
Rapport 2 / 1	48 %	47 %	44 %	46 %	49 %	51 %	56 %	60 %	58 %	64 %	66 %

Sources : Caisse des Congés Spectacles et CESPRA (pour les données de rémunération) et Unedic (pour les données d'indemnisation).
Champ : 1) salariés intermittents bénéficiaires des indemnités de congés (Caisse des Congés Spectacles) ; 2) allocataires de l'assurance chômage des annexes 8 et 10 de la convention de l'Unedic.

TABLEAU 5

Caractéristiques de l'emploi intermittent en 1990, 2000 et 2009, selon la Caisse des congés spectacles

	1990		2000		2009	
	Artistes	Cadres, techniciens	Artistes	Cadres, techniciens et ouvriers	Artistes	Cadres, techniciens et ouvriers
Nombre moyen de jours travaillés dans l'année par intermittent	68	93	43	81	44	82
Salaire brut annuel moyen par intermittent (en euros constants)	14 800	20 300	10 000	17 300	9 200	16 600
Salaire journalier moyen (en euros constants)	217	218	231	212	208	204
Durée moyenne d'un contrat (en jours)	10	14	5	9	3	6
Nombre moyen de contrats par intermittent	7	6	9	9	15	14

Champ : ensemble des salariés ayant conclu au moins un CDDU au cours de l'année et effectué une demande de versement de droits à congés auprès de la Caisse des congés spectacles, France entière.
Lecture : en 1990, un artiste des spectacles travaille en moyenne 68 jours, perçoit 14 800 euros (en euros 2009), conclut 7 contrats d'une durée moyenne de 10 jours ; le salaire journalier d'un artiste s'établit alors, en moyenne, à 217 euros (euros 2009).

Source : Caisse des congés spectacles/Cespra/DERS

Source : CESPRA et Marie Gouyon, Frédérique Patureau, Tendances de l'emploi dans le spectacle, *Culture-Chiffres* Ministère de la Culture, 2014-2.

TABLEAU 6

Revenus annuels moyen et médian des intermittents, part du salaire et des indemnités chômage, 2011

	Montant moyen en euros	dont % de salaire	dont % d'indemnités chômage	Montant médian en euros
Professionnels techniques (annexe VIII)	31 000	63	37	29 400
Artistes (annexe X)	24 200	49	51	21 900
Ensemble des intermittents des spectacles indemnisés	27 800	57	43	25 300

Champ : allocataires indemnisés au moins une journée au cours de l'année au titre des annexes VIII et X de l'assurance chômage, France entière.

Source : Pôle Emploi/DERS

Source : Marie Gouyon, Frédérique Patureau, Tendances de l'emploi dans le spectacle, *Culture-Chiffres* Ministère de la Culture, 2014-2.

agit pour réparer les déséquilibres entre croissance de l'offre et croissance de la demande de travail, quand les emplois sont alloués par contrat au projet et au spectacle.

L'analyse désagrégée des situations individuelles exprime les conséquences de cette croissance déséquilibrée. Dans la décennie 1990-2000, alors même que les conditions d'indemnisation du chômage étaient à peu de chose près constantes, les effets de l'expansion de l'intermittence sur le volume de travail et la rémunération du travail des salariés ont été négatifs : la durée de chaque contrat a chuté, la fragmentation du travail en un nombre plus élevé de contrats s'est accrue, et le volume moyen d'activité et de revenu a

diminué, toujours beaucoup plus fortement pour les artistes que pour les techniciens, comme le montre le tableau 5. La dégradation des situations individuelles d'activité fut moindre dans la décennie suivante, alors que les conditions d'indemnisation avait changé (pour l'analyse des effets de la réforme de 2003-2004, voir Menger, 2011).

En 2011, comme le montre le tableau 6, la part prise par l'indemnisation du chômage dans le revenu des intermittents est prépondérante chez les artistes.

Les déséquilibres mis en évidence auraient, dans un marché du travail classique, réduit les effectifs. Ici, alors même que la demande de travail a été

fragmentée en contrats dont la durée n'a pas cessé de se raccourcir, et pour solliciter une population de professionnels employables dont le nombre est à chaque instant très supérieur à la quantité des emplois à pourvoir (principe de la surcapacité fonctionnelle d'offre des marchés de travail au projet), le risque de chômage est suffisamment bien assuré pour que le sous-emploi récurrent n'agisse pas comme une force massive d'éviction : les revenus d'activité et les indemnités de chômage deviennent des compléments plutôt que des substituts, ce qui, du côté des salariés, rend viables les alternances entre emploi et défaut d'emploi. Cette relation de complémentarité entre l'emploi et l'assurabilité du chômage a été exploitée stratégiquement par les

employeurs pour transformer les coûts fixes du travail en coûts parfaitement variables, exactement ajustés à la durée de chaque projet, sans incorporer dans la relation d'emploi les éléments habituels de gestion des carrières individuelles.

L'essentiel de la gestion des carrières individuelles a été délégué à des organismes gestionnaires des droits sociaux – assurance chômage, congés payés, formation, retraite complémentaire – gouvernés selon les principes du paritarisme à la française. Ces organismes transforment en droits de tirage les fragments de carrière constitués de contrats courts obtenus auprès d'employeurs multiples, selon un principe d'alimentation incrémentale, dont le déclenchement est lié au niveau d'activité et à l'entrée en indemnisation pour les périodes chômées. Cette dernière constitue le socle de la gestion intertemporelle du travail au projet et de ses incertitudes constantes, en fournissant en moyenne près de 40 % de leurs revenus aux personnels technico-artistiques, et la moitié de leurs revenus, en moyenne, aux personnels artistiques. Sur ces bases, la relation d'emploi entre l'employeur et le salarié ressemble à une prestation de service d'un consultant ou d'un indépendant travaillant à la mission, à la vacation ou à la pige, bien plus qu'à une relation salariale construite sur un échange sécurité-subordination. Le système de règles et la gestion collective des droits se substituent à l'employeur, pour enchâsser l'organisation individuelle des carrières professionnelles dans une architecture de droits mutualisés. On comprend que l'avantage procédural d'une telle organisation du marché des emplois, et des embauches et terminaisons d'emploi au gré des projets, est si grand qu'il crée une relation de solidarité paradoxale entre l'employeur et son salarié intermittent.

La brièveté de la relation d'emploi, sa discontinuité et ses chances très variables de récurrence future rendent la relation d'emploi beaucoup plus asymétrique que dans les autres formes contrac-

“L'avantage procédural d'une telle organisation du marché des emplois, et des embauches et terminaisons d'emploi au gré des projets, est si grand qu'il crée une relation de solidarité paradoxale entre l'employeur et son salarié intermittent.”

tuels d'emploi. La compétition entre les candidats à l'emploi est exacerbée, et les employeurs, en disposant d'une main-d'œuvre structurellement excédentaire, peuvent imposer beaucoup plus aisément leurs conditions et prescriptions de travail. En contrepartie, ils sont totalement solidaires de leurs salariés pour défendre le dispositif d'assurance-chômage puisque celui-ci leur permet de gérer la main-d'œuvre à la manière d'un facteur entièrement variable de production, sans supporter les coûts fixes habituels de l'emploi durable (carrière salariale, garantie relative d'emploi et de salaire en cas de fluctuation d'activité, formation sur l'horizon de la carrière, négociation individuelle et collective des conditions d'emploi, évaluation individuelle formelle de l'activité des salariés à échéance régulière, etc.).

Quelles caractéristiques émergent de cette organisation du travail ? D'abord, l'emploi intermittent dans les arts du spectacle est plus flexible et discontinu que n'importe quelle autre formule d'emploi salarié, mais le filet de protection contre le chômage interstitiel a des mailles plus fines que n'importe quel autre régime d'assurance-chômage. L'adossement croissant au système assurantiel agit, certes, comme un mécanisme compensateur, mais aussi comme un levier de fragmentation croissante de l'activité : le nombre des contrats double tous les six à sept ans, et leur durée moyenne chute continuellement. L'imbrication entre l'activité et le chômage est de plus en plus serrée, car des contrats de plus en plus courts

sont plus aisément assortis à l'utilisation stratégique du chômage par les employeurs, pour diminuer leurs coûts de main-d'œuvre et entretenir et élargir un réservoir de personnel disponible sans en supporter le coût. Quand le nombre d'intermittents a doublé entre 1991 et 2002, soit dans la période de croissance la plus intense et la plus déséquilibrée de ce système d'emploi-chômage, le nombre des allocataires de l'assurance chômage fut multiplié par 2,5.

Deuxièmement, la relation entre dynamique de l'emploi et dynamique du chômage est hautement paradoxale, et serait jugée absurde ou incompréhensible si on lui appliquait l'analyse habituelle qui veut que quand l'emploi augmente, le chômage recule. Ici, c'est exactement l'inverse : puisque le travail est réalisé essentiellement en contrats courts, et que les salariés sont exposés au chômage entre deux contrats, le chômage indemnisé doit progresser autant que l'emploi alloué ainsi. Mais la situation est encore plus redoutable : le chômage indemnisé peut progresser plus rapidement encore que la quantité de travail salarié allouée, notamment quand la composition de la main-d'œuvre se modifie en faveur des artistes, qui consomment davantage de chômage indemnisable, en raison d'une dispersion de la demande de travail artistique beaucoup plus importante que dans l'emploi technico-artistique. Ce résultat est très singulier puisqu'un secteur d'emploi en expansion provoque, par sa croissance même, une augmentation simultanée du chômage. Troisièmement, la solidarité entre

les employeurs et les salariés est plus grande que dans n'importe quelle autre formule d'emploi salarié, lorsqu'il s'agit de défendre l'architecture des droits et des droits de tirage existante, et de contester vigoureusement toute réforme, même marginale. Pourquoi ? Parce que cette économie du travail qualifié par projet mêle stratégiquement, et inextricablement, les motifs d'assurance, de subvention et de redistribution. Le coût assurantiel du système d'emploi-chômage intermittent est très fortement externalisé : les dépenses d'indemnisation du chômage des intermittents du spectacle ont, depuis plus de vingt ans, toujours été au minimum plus de cinq fois supérieures aux recettes (cotisations) et la différence (le déficit des régimes spécifiques) est reportée sur les comptes généraux de l'assurance-chômage, au titre de la solidarité interprofessionnelle des salariés et des employeurs de l'ensemble du secteur privé de l'économie. Comme l'ensemble des employeurs bénéficient d'une main-d'œuvre à coût variable, et font financer par la collectivité de tous les autres employeurs et salariés du secteur privé les quatre cinquièmes du coût du maintien en employabilité de cette main-d'œuvre, il s'agit de fait d'un mécanisme assurantiel continuellement subventionné. Employeurs et salariés font du mécanisme assurantiel le principe de leur coalition d'intérêts. Et, alors même que les inégalités suscitées par l'allocation des emplois au projet, sur la base de la réputation individuelle, sont considérables, le régime d'assurance-chômage des intermittents est redistributif en même temps qu'indemnisateur. Les indemnités de chômage sont, pour celles et ceux qui y ont accès, la fraction la plus certaine et la moins inégalement répartie de leurs ressources annuelles, et constituent, à ce titre même, le socle de l'acceptabilité d'inégalités internes très importantes, qui situent les professions du spectacle très haut dans le palmarès des inégalités de rémunération observées pour les diverses professions supérieures.

CONCLUSION : DOUBLE JEU ET MINIATURISATION

Des professions ordinairement portées à militer contre les inégalités de rémunération et contre l'aliénation au travail ; un système d'emploi qui, en indexant les chances d'emploi et de gains sur la réputation individuelle, produit les écarts de revenu parmi les plus élevés des professions supérieures ; des employeurs qui peuvent exploiter sans retenue la flexibilité procédurale et économique des relations contractuelles, sans avoir à gérer les carrières de ceux qu'ils salarient au projet ; l'État et les collectivités territoriales qui bénéficient tout autant que les acteurs privés des industries culturelles de ce régime via l'allègement du coût de la production des spectacles et de l'entretien de la main-d'œuvre nécessaire. Un triangle stratégique d'interaction est constitué dans lequel employeurs et salariés se coalisent pour neutraliser les initiatives éventuelles de l'assureur (l'assurance-chômage). Ce dernier est confronté aux déséquilibres de ses comptes, mais il est placé sous gouvernance paritaire et ses décisions relèvent de négociations entre les partenaires sociaux. C'est la question de la solidarité interprofessionnelle entre les régimes spécifiques et le régime général d'assurance-chômage qui est alors posée. Le régime des intermittents est le seul à être en déficit structurel (comme le régime des intérimaires), à ne concerner qu'un seul secteur d'activité (à la différence de celui des intérimaires), et à mieux indemniser (en montant monétaire, en étendue temporelle et en souplesse procédurale) le chômage que dans les autres systèmes contractuels d'emploi flexible (CDD, intérim). D'où la tension permanente créée par les droits de tirage sur la solidarité interprofessionnelle. L'État, quant à lui, à qui il revient d'agréer toute évolution des règles d'assurance-chômage, s'implique à minima, dans un jeu tactique de transactions et contreparties avec les partenaires sociaux qui vise à préserver pour l'essentiel les acquis assantiels dans le spectacle, et à réaffirmer les exter-

nalités positives d'une bonne santé du secteur des spectacles, la menace sur les festivals suffisant à révéler les possibles dégâts sur l'économie touristique-culturelle. Ce schéma d'interaction stratégique est en place depuis près de trente ans, et le scénario des crises est à peu de choses près toujours identique, comme je l'ai montré dans mon livre de 2005 et dans sa réédition augmentée de 2011.

Chacun des acteurs raisonne dans les termes d'une double comptabilité : double revenu (salaire et indemnités) et double temporalité de l'activité (travail rémunéré et composantes multiples du hors travail) pour le salarié ; double allègement du coût du travail pour l'employeur (coût du travail ajusté à la durée du projet, et coûts très faibles de transaction, malgré la multiplicité des contrats passés et des terminaisons de contrat) ; double comportement stratégique de chacun des acteurs (subordination salariale et recherche d'autonomie jusqu'à l'invention du rôle hybride de salarié entrepreneur ou d'auto-employeur, du côté du salarié, autorité sur le salarié placé juridiquement en situation de subordination, mais aussi coopération stratégique avec le salarié pour optimiser l'accès aux transferts assantiels, du côté de l'employeur).

Le comportement des partenaires sociaux gestionnaires de l'assurance chômage est lui-même double. Les organisations patronales du secteur privé (avec lesquelles les employeurs du spectacle, dans leur considérable diversité, entretiennent des relations de distance franche ou d'affiliation prudente) pourfendent les déficits de l'intermittence et rêvent d'en réduire la spécificité, tout en usant des facilités offertes par les autres variétés de flexibilité contractuelle pour leurs besoins directs (CDD, intérim). Les syndicats réformistes ont l'œil sur les injustices créées par l'appel à la solidarité interprofessionnelle, puisque les précarités contractuelles sont moins bien traitées ailleurs que dans le spectacle, mais ils maintiennent une culture du compromis, tandis que le syndicat majoritaire et

“Les employeurs des arts du spectacle usent du triangle stratégique décrit plus haut : ils délèguent à leurs salariés le soin de protester contre toute réforme qui révélerait les coûts réels du travail artistique, assurance contre le sous-emploi comprise.”

hostile à la réduction des droits acquis soutient une flexibilité sécurisée dont il voit bien pourtant qu'elle a détruit de l'emploi permanent, et qu'il pourfend les progrès de la flexibilité sur l'ensemble du marché du travail. Les coordinations d'intermittents ambitionnent un au-delà du capitalisme, capitalisme des industries culturelles compris, mais veulent surtout rétablir et améliorer le système d'avant 2003, en l'assortissant d'un surcroît d'efficacité redistributive, alors même

que celui-ci donnait déjà libre cours à la précarisation endogène des carrières intermittentes. Enfin, l'État divise ses loyautés entre le soutien à un secteur qui est au cœur de sa politique culturelle, et dont le financement assurantiel a beaucoup allégé ses propres dépenses, tout particulièrement en faveur du spectacle vivant, et sa présence dans le « ménage à trois » du bipartisme paritaire, qui lui dicte un intérêt au moins déclaratif pour les compromis réalistes.

Le point aveugle de cette organisation est la miniaturisation du rôle de l'employeur, dans un système d'emploi désintégré. La solution classique qui est généralement apportée à des déséquilibres assurantiels comme ceux que j'ai décrits est celle de la modulation des contributions au financement de l'assurance en fonction du taux d'utilisation du système et du niveau de couverture du risque de chômage qui paraît souhaitable aux employeurs, dans leurs négociations avec les salariés. En externalisant massivement le coût de cette couverture du risque, les employeurs des arts du spectacle usent du triangle stratégique décrit plus haut : ils délèguent

à leurs salariés le soin de protester contre toute réforme qui révélerait les coûts réels du travail artistique, assurance contre le sous-emploi comprise. L'employeur, dans un tel cadre, se comporte donc bien comme un acheteur de prestations d'un travailleur indépendant : il passe contrat et règle un prix, mais se dégage de toute responsabilité sur la carrière du contractant, en demandant à l'assureur de gérer les comptes individuels d'emploi et l'essentiel des coûts de sous-emploi.

Pierre-Michel Menger

Collège de France, Ehess (CESPRA)

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- ▶ Ernst & Young, *Premier panorama des industries culturelles et créatives. Au cœur du rayonnement et de la compétitivité de la France*, Paris, 2013.
- ▶ Marie Gouyon, Frédérique Patureau, *Tendances de l'emploi dans le spectacle*, *Culture-Chiffres*, Paris, Ministère de la Culture, 2014-2.
- ▶ Marie Gouyon, Frédérique Patureau, « Les métiers artistiques : des conditions d'emploi spécifiques, des disparités de revenus marquées », France, *Portrait social*, Edition 2013, Paris, INSEE, 2013, p. 143-163.
- ▶ Serge Kancel, Jérôme Itty, Morgane Weill, Bruno Durieux, *L'apport de la culture à l'économie en France, Rapport de l'Inspection Générale des Finances et de l'Inspection Générale des Affaires Culturelles*, Paris, 2013.
- ▶ Pierre-Michel Menger, « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur les professions artistiques », *Revue d'Économie Politique*, 2010, 1, pp. 205-236.
- ▶ Pierre-Michel Menger, *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, Éditions de l'Ehess, 2011.
- ▶ Laure Omalek et Justine Pignier, « Revenus d'activité des indépendants en 2011 », *Insee Première*, 1481, 2014.

À QUOI SERVENT LES CRÉATEURS EN RÉGIME DÉMOCRATIQUE ?

Nathalie Heinich

La société française post-révolutionnaire se trouve partagée entre des valeurs contradictoires : entre reconnaissance de l'excellence et exaltation de l'égalité, « orgueil aristocratique » et « envie démocratique ». Car l'héritage révolutionnaire ne se mesure pas qu'à un nouveau mode d'exercice du pouvoir, incarné dans la République, mais aussi à un nouveau système de valeurs, instituant liberté et égalité comme conditions natives de tout humain.¹

EXCELLENCE ET DÉMOCRATIE

Certes, la tension entre excellence et égalité existait déjà auparavant, comme en témoigne la diversification des voies d'accès à l'élite, que la Révolution n'avait fait qu'accélérer et institutionnaliser. L'un des plus forts symboles de cette ouverture des possibles en matière de mobilité sociale fut la création, en 1803, de la Légion d'honneur : en indexant l'excellence aux capacités individuelles et non plus aux privilèges de naissance, elle conciliait le principe élitaire avec le principe égalitaire, officialisant ainsi la méritocratie. Partagé entre la fidélité à la grandeur nobiliaire et les principes démocratiques d'égalité en droit des citoyens, le XIX^e siècle vécut une cohabitation hésitante entre plusieurs critères de grandeur : naissance, propriété de la terre, argent, savoir, talent, compétence à la vie mondaine. Comment construire une théorie démocratique de l'excellence ? C'est là le grand problème qui hante la société du XIX^e siècle, non seulement dans ses institutions politiques mais aussi, plus profondément, dans ses principes axiologiques.

C'est cette théorie démocratique de l'excellence qu'ont visée les saint-simoniens : ce dont témoigne exemplairement la parabole des abeilles et des

frelons par laquelle Claude-Henri de Saint-Simon, dans *L'Organisateur* (1819), plaide pour le déplacement des élites traditionnelles, fondées sur la naissance et le prestige, aux élites nouvelles, fondées sur l'utilité sociale. Et ce n'est pas un hasard s'il fut le premier à exalter les artistes comme incarnant à la fois l'idéal démocratique, en tant qu'ils accomplissent une mission d'intérêt général, et l'excellence aristocratique, en tant qu'ils possèdent une supériorité légitime – improbable conjonction que reprendront les propagandistes de l'avant-garde, depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à nos jours.

Dans l'excellence artiste telle qu'elle se définit à partir du romantisme, le travail n'est pas seul en compte : le don y prend une part prépondérante, renouant avec la « naissance aristocratique », cette grandeur qui est donnée sans qu'on l'ait personnellement méritée. Contrairement à l'élitisme démocratique, l'élitisme artiste préserve l'indexation de l'excellence au privilège de naissance que représente le don inné. Mais contrairement à l'élitisme aristocratique, cette grandeur native n'est pas d'ordre collectif mais individuel, étant indexée au mérite que représente le talent, mixte de don et de travail. Ainsi la valorisation des créateurs, qui se met en place après la Révolution,

réalise un compromis entre ces exigences contradictoires : maintien de l'excellence, donc de l'inégalité entre les êtres ; mais détachée de toute appartenance catégorielle (famille, groupe d'intérêts, réseau) car basée sur l'individualité du don (grâce) et sa réalisation par le travail (mérite) ; et exempte de faveurs car compensée par la marginalité sociale. Ainsi la valeur d'excellence peut se fonder en justice, au prix non plus du conformisme, propre à la communauté démocratique mais, au contraire, au prix de la marginalité, propre à la singularité artiste.

L'ART ET LA CONCILIATION DES CONTRAIRES

Seuls les artistes ont permis la conciliation rêvée de ces valeurs antagoniques : tel Victor Hugo qui, selon le beau résumé de l'historienne Mona Ozouf, « réunit en sa personne la singularité aristocratique du génie et la capacité démocratique d'être l'écho d'un peuple entier »². Autrement dit, entre les « deux parcours offerts à l'individu du XIX^e siècle » (la « foule des porteurs de droits »³, « l'individu-roi porteur de droits »), l'artiste est celui qui, dans l'imaginaire collectif, unit l'aspiration démocratique à la communauté et l'aspiration élitaire à la singularité.

Toute vocation incarne en effet, comme l'a bien relevé la philosophe Judith Schlanger, une marque d'excellence en même temps que de singularité, « une exception éclatante, singulière, problématique, définie comme problématique ; et un privilège qui déporte le mérite vers la chance », contredisant l'autre dimension, méritocratique, de la vocation, « l'idée proprement démocratique de la vocation comme appropriation active de sa propre vie en fonction de ses goûts et de ses aptitudes, ce qui est l'affaire de chacun et de tous »⁴. C'est là l'ambivalence propre aux valeurs vocationnelles, partagées entre un droit universel et un privilège singulier : l'élitisme vocationnel se couple avec son contraire, la valorisation du mérite individuel et la possibilité offerte à quiconque, sans autre discrimination que le hasard, d'accéder à l'accomplissement de son existence.

Ce « régime vocationnel » est propre également au savant et non pas seulement à l'artiste. L'un et l'autre partagent ce basculement de l'avoir (terres, patrimoine, nom ancestral) au faire (une œuvre, intellectuelle ou artistique), propre à l'axiologie méritocratique, en même temps que de l'être au faire, et de l'intériorité à l'extériorité, qui différencie le créateur ou le penseur véritable du simple amateur, aussi passionné soit-il. L'un et l'autre également incarnent une certaine étrangeté, oscillant entre bizarrerie et génialité. Mais les carrières artistiques, exigeant moins de compétences spécifiques, donc plus sujettes à l'indétermination, et visant moins un savoir universel qu'une expression subjective, donc moins contrôlées par

des régulations collectives, autorisent davantage la singularisation, l'originalité voire la marginalité. C'est la raison pour laquelle la création sous toutes ses formes, beaucoup plus que l'invention scientifique, a été la cible privilégiée du « régime de singularité » dans la modernité ; et la vie d'artiste bohème, l'idéal-type de la vocation.

Ce mélange d'aristocratie (l'excellence est innée), de démocratie (chacun y a droit) et de méritocratie (elle ne dépend que du talent individuel), qui définit le statut d'artiste à l'époque moderne, est certes contradictoire sur le plan logique ; mais la compatibilité de ses composantes est assurée précisément par le statut d'artiste, qui réunit ces différents critères de grandeur : propriété qui fait son succès et sa puissance dans une société démocratique.

LES TROIS IDÉAL-TYPES DE L'ARTISTE

Ce qui, donc, rapproche l'art de l'aristocratie c'est, d'une part, le caractère inné du talent (naissance vocationnelle) et, d'autre part, le fait que le privilège soit attribué non pas seulement à des individus mais à toute une catégorie (les artistes, les créateurs en général) ; ce qui, à l'opposé, le rapproche de la démocratie c'est, d'une part, l'indexation de la grandeur au mérite personnel (méritocratie) et, d'autre part, l'accessibilité de cette grandeur à tout un chacun selon ses efforts ou sa chance ; et ce qui, enfin, l'éloigne tant des valeurs aristocratiques que des valeurs démocratiques,

c'est que l'excellence y est définie dans la singularité, au double sens d'exceptionnalité (excellence) et de marginalité (exclusion).

En se constituant idéalement comme singulier, c'est-à-dire, littéralement, « hors du commun », l'art paie de son renoncement au pouvoir et à l'insertion sociale sa capacité à représenter un privilège démocratiquement acceptable, parce que ni aristocratique (sans pouvoir), ni bourgeois (sans insertion). D'où le partage de l'artiste en trois idéal-types, renvoyant chacun à l'une de ces dimensions axiologiques, ainsi conjuguées dans cette chimère aussi robuste qu'improbable : l'artiste mondain, incarnation d'une aristocratie désormais renvoyée au passé ; l'artiste engagé, incarnation de la démocratie expérimentée au présent ; et l'artiste bohème, incarnation de la singularité projetée dans l'avenir. Ainsi peuvent se conjindre, ne fût-ce qu'imaginaiement, les trois substrats fondamentaux de la grandeur que sont le privilège (aristocratie), le mérite (démocratie), et la grâce (vocation).

Le résultat forme une configuration saugrenue, inédite sans doute dans l'histoire de la civilisation occidentale, mais devenue si familière qu'on en mesure mal l'étrangeté : depuis la première génération post-révolutionnaire, nous vivons dans un monde où toute une partie de l'élite se tient dans la marginalité, revendiquant le refus de la société même qui la reconnaît : une élite à la fois excellente et démocratique, à la condition de rester singulière. De cette révolution-là, nous n'avons pas fini, probablement, de mesurer les effets ; mais il faut pour

“La création sous toutes ses formes, beaucoup plus que l'invention scientifique, a été la cible privilégiée du « régime de singularité » dans la modernité ; et la vie d'artiste bohème, l'idéal-type de la vocation.”

cela observer d'un œil neuf – armés de cette « science politique nouvelle » que Tocqueville appelait de ses vœux – ce qu'est devenu au XX^e siècle le statut de l'artiste en régime de singularité.

EXCELLENCE ET SINGULARITÉ

Certes, il est d'autres façons de faire exister ces différentes valeurs en régime démocratique. De nos jours, l'élitisme aristocratique trouve probablement de lointains échos dans la passion généalogique, ou encore dans les dynasties d'acteurs, les enfants de vedettes se coulant à leur tour dans la notoriété de leur parent. L'élitisme démocratique, lui, peut trouver modèle dans le génie scientifique. Mais c'est probablement le modèle sportif qui offre une des meilleures et des plus populaires réalisations de l'inégalité dans le « spectacle de la justice », pour reprendre l'analyse d'Alain Ehrenberg⁵, ou encore, selon Georges Vigarello, d'un « immense rêve social » permettant « de mieux penser la contradiction des sociétés démocratiques : le conflit entre une égalité de principe et une inégalité de fait »⁶. Qu'il soit culturel ou sportif, le vedettariat apparaît comme la mise en spectacle d'une inégalité (de compétences, de rémunération, de prestige) pour ainsi dire autorisée, dans la mesure, d'une part, où elle est justifiée par des performances personnelles, et où, d'autre part, elle se paie de quelques sacrifices (incertitude ou délai de la réussite, impôts élevés, intrusions dans la vie privée)⁷.

Reste que, depuis la Révolution française et, plus précisément, à partir de la génération romantique, ce sont les artistes qui ont incarné au mieux et la valorisation du singulier, dans la logique transgressive propre au régime de singularité, et le droit à un privilège, générateur d'une impunité morale et juridique que favorise le paradoxe permissif des institutions, sans pour autant symboliser un élitisme injuste ou une atteinte à la démocratie, du fait que leur marginalité les tient à l'écart des avantages ordinairement associés à l'élite, aristocratique

ou bourgeoise. Tout se passe comme si l'artiste était aujourd'hui chargé de réaliser, pour la collectivité, un fantasme de toute-puissance, la revendication d'un espace de liberté absolue concédée à certains de par leur appartenance à une catégorie cumulant naissance et mérite. L'art en est donc venu à représenter la conjonction improbable de deux valeurs incompatibles : la valeur démocratique, en vertu de laquelle tout homme a le droit d'être un artiste, et la valeur aristocratique, en vertu de laquelle tout artiste est – au moins fantasmatiquement – au-dessus des normes et des lois.

FONDER L'INÉGALITÉ EN JUSTICE

Comment fonder l'inégalité en justice ? Telle est la question centrale en régime démocratique. Elle peut se décliner de deux façons : au minimum, comment concilier le fait de l'inégalité avec la valeur de l'égalité ? Et à la limite, comment concilier avec le principe politique d'égalité la reconnaissance de l'inégalité non seulement comme un fait mais comme une valeur, comme un désir de supériorité à atteindre (pour soi-même) ou à admirer (chez autrui) ?

Sous l'Ancien Régime, où l'inégalité était constitutive de l'organisation sociale, l'aristocratie fournissait une part de

la réponse, en indexant l'inégalité à une grandeur innée ; l'emprise religieuse faisait le reste, en s'appuyant sur des instances supra-humaines : volonté divine, temporalisation vers l'au-delà, croyance à la vie éternelle comme modalité transcendante de rétablissement de la justice (« les derniers seront les premiers »). Cette construction millénaire se reconfigurera brutalement avec la Révolution française, qui viendra cristalliser autour d'une cause historique, événementielle, des raisons axiologiques, des tensions entre valeurs fondamentales – causes et raisons devant être pensées ensemble, quoique ne relevant pas des mêmes ordres de réalité.

Abolition des privilèges, désenchantement du monde : avec ces deux moments constitutifs du régime démocratique, l'inégalité ne va plus de soi. Elle demande à être soit supprimée (égalitarisme), soit justifiée par le mérite, c'est-à-dire en vertu d'une grandeur individuelle acquise par des actes (méritocratie), et non plus en vertu d'une grandeur collective héritée par la naissance (aristocratie). L'élitisme aristocratique, où l'excellence nécessite non pas la singularité mais la « particularité » d'une naissance privilégiée (symbolisée, justement, par une particule), fut mis à mal par la Révolution, qui tenta de lui substituer l'anti-élitisme d'un régime égalitariste, ne laissant place ni à l'excellence, ni à la singularité. Elle échoua, au

“Tout se passe comme si l'artiste était aujourd'hui chargé de réaliser, pour la collectivité, un fantasme de toute-puissance, la revendication d'un espace de liberté absolue concédée à certains de par leur appartenance à une catégorie cumulant naissance et mérite.”

profit du compromis bourgeois qui finira par l'emporter : c'est l'élitisme démocratique comme combinaison d'excellence individuelle (le mérite) et d'égalisation par la conformité (l'argent et les standards de tous ordres), typique du régime de communauté.

Mais l'élitisme démocratique ne suffit pas, probablement, à combler toutes les aspirations, puisqu'il s'est aussitôt doublé de l'élitisme artiste. Celui-ci partage avec le précédent l'indexation de la grandeur au mérite, mais substitue au conformisme égalitariste son contraire, à savoir l'impératif de singularité, l'individualisation de l'excellence (le talent). Ainsi la singularité dans l'excellence permet de payer la grandeur par la marginalité, la privation des gratifications à court terme (l'argent, le pouvoir). L'exigence de justice se trouve donc, là encore, doublement satisfaite, mais dans cette configuration paradoxale – et pourtant familière puisque nous y baignons depuis un siècle et demi – que constitue une élite en marge.

Reste à comprendre pourquoi il faudrait justifier l'excellence par autre chose que le mérite : pourquoi, en d'autres

termes, l'élitisme démocratique ne suffit pas à combler ces deux valeurs fondamentales, et pourtant hétérogènes, que sont la reconnaissance des écarts de grandeur entre les êtres, et le besoin de justice ? Pourquoi a-t-il fallu que l'élitisme artiste renoue – mais sur le plan individuel du talent et non plus sur le plan collectif de la naissance – avec l'élitisme aristocratique, faisant de l'appartenance à la catégorie « artiste » la condition d'un privilège ? C'est que, probablement, il existe un attachement irréductible à l'idée – pourtant profondément injuste – d'une grandeur qui ne soit pas relative à des actes mais soit « donnée » par la naissance. Tout se passe comme si la grandeur devait avoir, toujours, deux origines : celle qui provient de la grâce (celle d'être né grand, ou sauvé, ou doué), et celle qui provient des œuvres, du travail, du labeur. C'est l'opposition récurrente entre la grandeur protestante (le salut par la grâce) et la grandeur catholique (le salut par les œuvres) ; ou encore, sur un plan plus moderne, la distinction entre l'identité prescrite par la naissance (sexe, race, nationalité, religion) et l'identité acquise par l'action individuelle (opinions politiques, profession, mode de vie).

Comment, donc, fonder l'inégalité en justice ? La vocation artistique est une réponse à cette question. Mais une telle résolution ne va pas sans poser quelques problèmes, particulièrement sensibles à l'époque actuelle. Et notamment, comment faire de l'individualité un principe commun, de la singularité une norme, et de la transgression un modèle, sans ruiner à la fois les conditions de la communauté, la définition de l'excellence, les limites de la marge, la notion même de norme, et l'efficace de la transgression ?

Nathalie Heinich

Sociologue et directrice de recherche au CNRS

À quoi servent les créateurs en régime démocratique ?

NOTES

1– Ces réflexions reprennent les principales conclusions de mon livre *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

2– M. Ozouf, *Les Aveux du roman. Le dix-neuvième siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Fayard, 2001, p. 325.

3– *Ibid.*, p. 331-332.

4– J. Schlanger, *La Vocation*, Paris, Seuil, 1997, p. 31.

5– Cf. A. Ehrenberg, *Le Culte de la performance*, Paris, Calmann-Lévy, 1991

6– Cf. G. Vigarello, *Du jeu ancien au show sportif. La naissance d'un mythe*, Paris, Seuil, 2002.

7– Cf. N. Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2005.

TRAVAILLER À TOUT PRIX

LES RÉTRIBUTIONS MONÉTAIRES ET NON MONÉTAIRES DU TRAVAIL ARTISTIQUE

Olivier Pilmis
Vincent Cardon

Deux *topoi* relatifs aux rétributions artistiques cohabitent curieusement. Un premier, celui de « l'art pour l'art », insiste sur la gratuité de l'engagement dans une activité définie comme vocationnelle et qui ne s'accomplirait pleinement que dans son autonomie parfaite. Les rétributions monétaires sont envisagées comme une menace ou une souillure altérant la pureté de l'activité. L'engagement dans le travail repose alors sur la quête exclusive de rétributions symboliques (plaisir, prestige du métier, etc.). Le second schème insiste lui sur les rétributions monétaires, et sur l'existence d'un *star system* impliquant des inégalités spectaculaires de revenus dans le monde des arts qui demeurent paradoxalement licites (Menger, 2002).

À la manière des gains faramineux d'une loterie, elles sont supposées jouer comme élément attractif pour de nombreux candidats à la carrière, bien que les rémunérations moyennes des artistes soient faibles en moyenne et plus faibles, à niveau de formation égal, que pour le reste de la population active¹. La faiblesse des revenus des « perdants » est supposée être compensée par des gratifications symboliques suffisantes pour motiver leur persévérance.

Dans les deux cas, les rétributions monétaires et non monétaires sont envisagées comme entretenant des rapports de rivalité ou de compensation. Cette représentation se heurte à deux écueils. Tout d'abord, en reconduisant certains éléments de la rhétorique artiste, elle omet que la plupart des artistes (qui peuvent, par ailleurs, adhérer ou avoir adhéré à cette rhétorique), entendent vivre de leur métier. Ensuite, l'idée d'une opposition *nécessaire* des rétributions monétaires et non monétaires est régulièrement

révoquée par de nombreux artistes pour lesquels ces deux formes, non seulement n'entretiennent pas de relation conflictuelle, mais apparaissent plus encore comme deux mesures corrélées de la « valeur » de leur travail². Ainsi, loin de s'opposer systématiquement, ces deux *mesures* de la valeur du travail artistique, celle sanctionnée par le marché du travail (salaire) et celle que l'artiste lui accorde en termes de satisfaction dans le travail, varient souvent de conserve. Singularité des mondes de l'art : ces variations sont spectaculaires, à l'échelle de la carrière mais aussi d'un projet à l'autre. Ainsi, au sein de la population d'artistes intermittents présents continûment sur le marché du travail entre 2002 et 2006, 40 % ont connu une baisse du salaire directement tiré des activités artistiques supérieure à 5 % entre 2005 et 2006. Pendant que la moitié connaissait une progression salariale supérieure à 5 %, et que 10 % voyaient leur salaire direct au moins doubler, 10 % perdaient plus de 60 % de leurs revenus d'activité. L'ampleur

des variations du salaire journalier, *pour un même individu* (ayant déclaré au moins deux contrats) *au cours d'une même année*, est plus remarquable encore. Ainsi le ratio entre les salaires journaliers maximum et minimum déclarés s'établit en 2006, en moyenne à 4,48. Autrement dit, les artistes ont, en moyenne, travaillé pour un salaire journalier près de 4,5 fois supérieur à leur salaire journalier minimal³. Ces variations sont sans doute autorisées ou amplifiées par le régime d'intermittence des spectacles. Vital pour la plupart des artistes, ce système lisse, pour ceux qui y sont éligibles, les revenus annuels et donc dé-corrèle, dans une certaine mesure, la rémunération annuelle de tel salaire associé à tel projet. Ces variations monétaires reflètent aussi et surtout l'ajustement des salaires à l'économie générale des projets⁴. Partant de l'analyse du rapport des artistes intermittents à leurs salaires, nous nous proposons d'explorer quelques pistes d'interprétation de ce rapport peu courant aux revenus.

LE MONÉTAIRE ET LE SYMBOLIQUE

Tout le monde peut *se revendiquer* artiste. Les marchés du travail artistique sont des « marchés ouverts » (Paradeise, 1984) à l'entrée desquels nul diplôme n'est requis. D'autres indices que ceux liés aux parcours de formation sont utilisés pour attester du « professionnalisme » ou de la qualité d'un artiste. Les rétributions monétaires du travail interviennent régulièrement dans cette perspective. Si les débuts de carrières artistiques sont fréquemment scandés par des épisodes de travail gratuit ou gracieux dans le cadre de collectifs de travail dépourvus de financement, la perception des premières rémunérations est souvent interprétée comme un *indice* que l'entrée sur le segment « rémunéré » du marché du travail est possible, et que le candidat à la carrière pourra vivre de son art. En ce sens, les premières rétributions ont une valeur de consécration ou de légitimation, rappelant avec force que le salaire est porteur de dimensions symboliques : pour nombre d'individus, un « véritable artiste », doit d'abord savoir obtenir une rémunération en échange d'un engagement et est donc une personne qui « travaille » dans le cadre d'un « emploi ». L'obtention des premiers revenus modifie le sens de l'activité qui devient progressivement un métier, vocationnel, et la construction d'une identité d'« artiste professionnel » s'accompagne régulièrement de la revendication d'un salaire. Dans le cas des artistes des spectacles, l'accès à l'indemnisation du chômage au titre de l'intermittence du spectacle occupe une position similaire. La perception de revenus de transferts, assis sur les rémunérations du travail touchées antérieurement, constitue aussi bien une ressource monétaire supplémentaire souvent décisive qu'un support d'une identité professionnelle en permettant que l'agenda d'activité soit centré sur le cœur du métier. Elle permet d'éviter bi-professionnalisme et polyactivité contrainte.

Dans le monde de l'art, comme dans bien d'autres univers de production, les rétributions monétaires ne sont donc pas

qu'affaire d'argent : elles contribuent à la qualification de l'activité en travail (*a fortiori* dans des espaces dans lesquels la frontière entre amateur et professionnel est toujours problématique) et *étalonnent la valeur accordée à ce travail*. Pour autant, les mondes des arts ne ménagent pas une progression prévisible de cette valeur, et si l'on observe bien une progression du salaire et du salaire journalier avec l'âge, la baisse – générale au cours des vingt dernières années et à l'échelle de ces professions – des salaires journaliers⁵ (passés de 300 € par jour en moyenne en 1990, à 218 € en 2009), est interprétée par les artistes des spectacles durablement insérés sur le marché du travail comme un déni de leur valeur et de leur expérience professionnelle. Leurs prises de position sur les salaires qui leur sont proposés sont souvent extrêmement négatives, et prennent fréquemment des connotations morales : la faiblesse du prix proposé en échange de leur travail est régulièrement interprétée comme une injure professionnelle et un déni de leur expérience. Pour autant, les artistes persistent à accepter des rémunérations extrêmement variables.

LES VALEURS DU SALAIRE

L'étude des discours tenus par les artistes sur les variations de rémunérations auxquelles ils consentent, éclaire les composantes des rétributions non monétaires de l'activité artistique. Ces prises de position sont marquées par de forts effets d'avancée en âge professionnel. Les premières années de présence sur le marché du travail artistique, au cours desquelles il est fréquent de ne pas être payé en échange de son travail, en fournissent une illustration assez pure. Il s'agit alors d'une période d'exploration, par l'impétrant, d'un univers professionnel, de ses propres potentialités expressives et appétences esthétiques et, pour les artistes exerçant dans des collectifs (troupes de théâtre, compagnies de danse, ensembles musicaux...), de découverte de la satisfaction d'avoir été choisi, retenu, distingué. Les récits d'insertion professionnelle insistent sur la dimension ludique de ces moments vécus sur le mode de l'« aventure artistique » : avoir été comme en « colonie

de vacances », avoir « joué aux *cowboys* et aux Indiens », avoir fait des rencontres, certaines heureuses, d'autres moins, s'être intégré à des équipes montant des projets « à l'arrache », sans autorisation et/ou sans moyen, avoir participé finalement à des projets dans lesquels chacun a souvent un poids important sur le contenu et la qualité du produit fini.

Les déboires et les « galères », extrêmement fréquents, alimentent quant à eux les échanges informels entre pairs et représentent des mises à l'épreuve du choix professionnel. En ce sens, l'accent n'est pas mis sur un emploi dont il importerait, par exemple, qu'il fût bien payé, mais sur l'anticipation de la qualité du *travail* et du faire ensemble. Les voies narratives empruntées par les artistes pour dire leurs premières années de tâtonnements joyeux, ou d'échecs remarquables, mêlent les registres de l'invention de soi permanente et avec autrui, souvent dans le cadre de relations de travail fortement personnalisées et électives, vécues sur le mode de la rencontre, à la fois artistique et humaine, débouchant sur la production, avec des moyens spécifiquement conçus pour le projet, d'une œuvre singulière. Mais survient régulièrement un moment où les projets se bousculent et où s'impose la nécessité de choisir entre eux. L'entrée dans le métier ménage ainsi une phase d'apprentissage nécessaire de la formulation d'anticipations sur la qualité des projets (en termes artistiques, humains, mais aussi d'emploi).

UNE ÉCONOMIE DES RÉMUNÉRATIONS ARTISTIQUES

Que les artistes avancent en âge ne signifie pas que l'appariement électif et la qualité anticipée des spectacles revêtent une importance moindre à leurs yeux : ils demeurent toujours des points focaux de leur attention. Mais, à la différence du jeune impétrant, il est fréquent qu'ils envisagent la qualité de l'emploi (niveau de salaire, solvabilité de l'employeur, etc.) comme un signal de qualité à venir du

projet, et donc aussi des gratifications symboliques et des retombées réputationnelles qu'ils peuvent en attendre. Les deux aspects monétaire et symbolique sont donc souvent appréhendés comme allant de pair. Pour les artistes intermittents les plus expérimentés, un projet impécunieux est, sauf exception, moins exigeant que porté par un individu n'ayant pas réussi à intéresser des financeurs et ils anticipent que, quand le salaire est faible (rapporté aux normes de l'univers artistique fréquenté et à la position dans la carrière), les gratifications non monétaires le seront aussi.

Rétributions, prix et salaires ne sauraient être réduits à leurs seuls aspects symboliques. Les modalités de leur fixation soulignent combien ils s'inscrivent finalement dans des principes et des règles économiques simples. Ainsi, ce qu'un comédien, un danseur ou un musicien « vaut », ce qu'il est « décent » de lui

proposer dans des conditions « normales » est relativement *common knowledge*, même si le niveau de cette normalité salariale dépend du monde artistique considéré (les « variétés » musicales sont en moyenne plus lucratives que le jazz par exemple). Si certaines propriétés sociodémographiques, l'âge et le sexe par exemple, influent sur le niveau des rémunérations (Cardon, 2011), le salaire accordé à un artiste ou celui qu'il revendique, dépend également de manière décisive de l'économie générale des spectacles (François, 2005). L'impératif d'activité pour pérenniser une carrière par projet – il faut rester « visible » pour demeurer désirable – et reconduire les droits à l'intermittence, ainsi que l'éthos professionnel des artistes impliquent la nécessité de demander un salaire « juste », *i.e.* ajusté au projet. Dans les mondes où le recours aux intermédiaires du travail artistique est chose commune, la qualité de ces derniers est notamment jaugée à l'aune de leur capacité à proposer un

« prix juste », *i.e.* à leur aptitude à adapter les rémunérations artistiques aux économies singulières des projets. La variabilité considérable des salaires consentis par les artistes une même année signale que l'analyse de leurs rémunérations, symboliques et monétaires, doit être, plus encore que dans d'autres univers, appréhendée à l'échelle de leur biographie professionnelle.

Olivier Pilmis

Chargé de recherches CNRS, Centre de Sociologie des Organisations (CNRS-FNSP)

Vincent Cardon

Post-doctorant, SenS (INRA)

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- ▶ Abbing (Hans), 2002, *Why are artists poor ? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- ▶ Cardon (Vincent), 2011, *Une vie à l'affiche. Sociologie du vieillissement en emploi des artistes interprètes*, thèse de doctorat de sociologie, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- ▶ Cardon (Vincent), Pilmis (Olivier), 2013, « Des projets à la carrière. Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique », *Sociétés contemporaines*, 91, p. 43-65.
- ▶ Filer (Randall K.), 1986, « The 'Starving Artist' - Myth or Reality ? Earnings of Artists in the United States », *Journal of Political Economy*, 94 (1), p. 56-75.
- ▶ François (Pierre), 2005, *Le Monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation artistique*, Paris, Economica.
- ▶ Menger (Pierre-Michel), 1989, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, 39, p. 111-151.
- ▶ Menger (Pierre-Michel), 2009, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard / Seuil / EHESS.
- ▶ Menger (Pierre-Michel), 2010, *Les Intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- ▶ Paradeise (Catherine), 1984, « La marine marchande française : un marché du travail fermé ? », *Revue française de sociologie*, 25 (3), p. 352-375.
- ▶ Pilmis (Olivier), 2013, *L'intermittence au travail. Une sociologie des marchés de la pigne et de l'art dramatique*, Paris, Economica.
- ▶ Sorignet (Pierre-Emmanuel), 2010, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte. en 2011 », *Insee Première*, 1481, 2014.

Travailler à tout prix. Les rétributions monétaires et non monétaires du travail artistique

NOTES

- 1- Ce constat a été fait aussi bien pour la France (Menger, 2010) que pour les pays anglo-saxons (Filer, 1986 ; Abbing, 2002).
- 2- Ce texte est une version profondément remaniée et raccourcie d'un article antérieur des deux auteurs, traitant plus spécifiquement l'exemple des artistes des spectacles (Cardon et Pilmis, 2013).
- 3- Ces calculs sont tirés d'un traitement par les auteurs des données des *Congés Spectacles*, voir

(Cardon et Pilmis, 2013) pour de plus amples détails.

- 4- Et en ce sens, le régime d'intermittence aide de nombreux projets mal financés à voir le jour.
- 5- Le salaire journalier représente une mesure de la valeur d'échange du travail négociée pour chaque contrat et largement découplée de la durée des engagements.

L'AVENIR DE LA CRÉATION ARTISTIQUE EST EN JEU

Entretien avec le **Bureau national du SYNDEAC**
Propos recueillis par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

Le SYNDEAC réunit plus de 400 structures artistiques et culturelles du spectacle vivant et des arts plastiques : lieux, compagnies et festivals. Le Bureau national, élu en septembre 2013, répond à nos questions dans un contexte tendu sur les questions sociales (intermittence), politiques (décentralisation) et économiques (budgets). Une opportunité d'élaboration commune de l'avenir du secteur culturel à condition de ne pas hypothéquer les conditions mêmes de la création artistique.

***L'Observatoire* – Quels sont les avancées et les reculs concernant la place de l'artiste aujourd'hui ?**

Le Syndeac – Les artistes ont toujours eu une place singulière dans la société. Parfois méprisés ou ignorés, parfois encensés ou instrumentalisés. Plusieurs éléments viennent une nouvelle fois bouleverser la place des artistes : la montée en puissance des politiques culturelles décentralisées, la croissance du nombre d'artistes et de compagnies, la révolution numérique, l'élargissement des pratiques amateurs... Tous ces enjeux passionnants rendent leur présence plus massive mais aussi plus précaire. Aujourd'hui, on parle davantage de culture que d'art, ce qui peut traduire à la fois une banalisation du geste artistique et une délégitimation de l'artiste. L'artiste est pourtant celui qui pose des questions au monde et lui permet souvent d'avancer. L'artiste vivant, présent physiquement auprès de la population, par nature, un rôle politique. Cependant, souvent reconnu par les élus locaux pour leur action territoriale, éducative et sociale, les artistes peuvent perdre le sens même de leur action s'ils ne prennent pas garde à préserver leur moteur : la création. La création est un préalable aux enjeux du numérique qui, sans elle, ne serait qu'une affaire de tuyaux. La création est une notion fragilisée, une place minorée, qu'il nous faut réhabiliter au cœur de la cité.

***L'Observatoire* – Comment les structures artistiques prennent-elles en compte les transformations du travail artistique ?**

Le Syndeac – La diversité des structures artistiques (compagnies, lieux, festivals, etc.) représente un maillage exceptionnel à travers tout le pays. L'essence même de ces structures est la rencontre entre des artistes et un public, entre une œuvre et des spectateurs. Ce n'est pas une transformation, encore moins une mutation, c'est une constante qui est au cœur de nos missions. Tout en affirmant que nous remplissons déjà ces missions, nous devons inventer de nouveaux espaces de résidences d'artistes où la démarche artistique peut se déployer avant de rencontrer le public et où elle serait moins directement affectée par des impératifs de résultats et de communication. On peut ainsi penser à développer davantage de lieux destinés aux compagnies, aux collectifs, aux ensembles, favoriser des croisements interdisciplinaires, nouer des liens plus étroits avec l'Université et la Recherche... Mais le discours généralisé sur l'efficacité économique s'attaque aussi aux structures culturelles. Il vise une quantification et une régulation pour des objets artistiques qui échappent par définition aux schémas directifs de l'action et de la dépense publique. Bien que la transver-

salité trouve naturellement sa place au cœur de nos pratiques, l'évaluation a du mal à l'intégrer à notre travail.

***L'Observatoire* – Comment voyez-vous l'articulation entre politique nationale, locale et responsabilité des artistes, toutes disciplines confondues ?**

Le Syndeac – L'enjeu est aujourd'hui de savoir si la réforme de la décentralisation nous permettra de conforter ce qui s'est déployé à travers tout le pays au cours du demi-siècle écoulé ou si nous assisterons à un assèchement de cette richesse et de cette diversité artistique. Il faut redire combien les artistes contribuent au développement humain des territoires, en nourrissant de leur acte de création leurs nombreuses interventions au cœur des établissements scolaires ou auprès des amateurs, dans les entreprises, les hôpitaux ou les prisons. Aux côtés des attentes singulières de chaque collectivité, l'État doit assumer son exper-

“La création est une notion fragilisée, une place minorée, qu'il nous faut réhabiliter au cœur de la cité”

tise et garantir la continuité et l'équité territoriale. Après des décennies d'aménagement du territoire et d'émergence des politiques décentralisées, le temps est venu de construire un schéma plus circulaire de croisement des disciplines, de complémentarité des structures et de partenariat exigeant avec les élus. Nous avons l'opportunité impérieuse d'élaborer avec eux des espaces de gouvernance partagée qui redonnent de la légitimité aux artistes. Les réformes en cours ne doivent pas paralyser l'action publique mais au contraire la conforter, la développer. Si nous ne réussissons pas cette nouvelle étape de décentralisation culturelle avec une gouvernance partagée, il y a fort à craindre un démantèlement de cinquante ans de politiques culturelles décentralisées.

L'Observatoire – Comment les institutions artistiques et culturelles, au sens large, expriment-elles leur rapport de solidarité avec les artistes ?

Le Syndeac – Ce n'est pas de solidarité dont les artistes ont besoin, mais de garder des espaces d'élaboration de leurs œuvres et d'expression de leur art. Bien sûr, la précarité grandissante du secteur augmente le sentiment que deux mondes se regardent en chiens de faïence en se demandant qui dépend de qui. Bien sûr, la défiance ou l'opposition nous guettent à la moindre bourrasque et la tempête que nous connaissons accroît les risques de division d'un milieu professionnel pourtant inter-dépendant. Nous le mesurons bien au Syndeac qui a la richesse particulière de réunir des compagnies et des institutions, de grands établissements et des structures plus modestes. Il est certain que l'écart se creuse entre les plus fragiles et les plus institués. Cet écosystème nous rend tous co-responsables de l'avenir de l'art et de la culture. Mais, au lieu de nous donner les moyens et l'élan politique de ce développement nécessaire, les injonctions se généralisent tandis que les renoncements se multiplient. Cette contradiction politique met chaque structure culturelle sous pression et les conditions d'accueil des artistes en résidence ou en diffusion se durcissent. Par les coupes budgétaires

sans précédent qui s'annoncent, c'est toute la structuration professionnelle qui est en péril, les emplois permanents comme les artistes et techniciens intermittents. Et cela est doublé d'une réforme de l'assurance chômage tout à fait néfaste, qui renforce les injustices en vigueur depuis 2003.

L'Observatoire – Quels autres éléments de réforme aurait-il fallu apporter au fonctionnement du régime d'assurance chômage des intermittents ?

Le Syndeac – Ce ne sont pas des éléments de réforme qu'il faut, c'est la refonte de tout le mécanisme des annexes 8 et 10. Depuis plus de dix ans, le Syndeac défend, avec les autres organisations professionnelles et les parlementaires membres du Comité de suivi, une réforme équitable et durable, alternative au système en vigueur depuis 2003. Mais, alors que nous avons démontré une expertise et une capacité de propositions de réforme vertueuse, ces travaux ont été sciemment ignorés par le patronat interprofessionnel. C'est un bien mauvais coup porté au dialogue social et à la protection des salariés les plus précaires. Nous restons néanmoins déterminés à faire entendre la nécessité d'une réforme équilibrée, qui garantisse la justice sociale, plutôt que durcir les règles d'accès. D'où l'instauration d'une date anniversaire fixe avec justification de 507 heures travaillées sur 12 mois et ouverture de droits sur 12 mois. Nous réclamons aussi, entre autres, la prise en compte des heures d'enseignement et de transmission, ce qui est cohérent avec la demande croissante d'actions de formation.

L'Observatoire – Selon vous, la lutte des intermittents trouve-t-elle des points de convergence avec d'autres catégories socioprofessionnelles ?

Le Syndeac – On voit bien que la précarisation de nombreux travailleurs est un phénomène généralisé. Le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle a été fondé, dans une logique interprofessionnelle, pour répondre aux particularités d'emplois dans le secteur culturel (périodes d'emploi morcelées et

“Nous restons déterminés à faire entendre la nécessité d'une réforme équilibrée, qui garantisse la justice sociale, plutôt que durcir les règles d'accès.”

aléatoires, employeurs multiples...). C'est cette base interprofessionnelle que nous défendons, car la tentation est grande chez certains de vouloir en extraire nos salariés et nos entreprises pour un soutien par la puissance publique. La flexibilité prise en compte par ce système répond aux impératifs de la création et de la programmation d'œuvres artistiques. Mais il s'agit avant tout de droits sociaux, pour lesquels, d'ailleurs, nous cotisons maintenant le double du régime général. Si l'on parvenait enfin à mettre en œuvre une réforme équitable et équilibrée, c'est tout le fonctionnement de notre secteur qui s'en porterait mieux. Le sens de la protection sociale est de permettre de répondre aux besoins d'employabilité tout en assurant l'impératif de sécurité salariale. Ce modèle, plutôt qu'être attaqué par les libéraux, pourrait inspirer une meilleure prise en compte des particularités de chaque secteur d'activité au bénéfice de l'emploi, de l'épanouissement individuel et collectif.

par le Bureau national du SYNDEAC

Madeleine Louarn

directrice du Théâtre de l'Entresort

Morlaix

présidente

Hélène Cancel

directrice du Bateau Feu - scène nationale de Dunkerque, présidente déléguée

Pauline Sales

codirectrice du Préau - centre dramatique régional de Vire, présidente déléguée

Héla Fattoumi

codirectrice du CCNCBN - centre chorégraphique national de Caen Basse-Normandie, présidente déléguée

Romarc Daurier

directeur du Phénix - scène nationale de Valenciennes, président délégué

Propos recueillis par Lisa Pignot

et Jean-Pierre Saez

Impuissance...

Je suis accablée par les soucis de survie des intermittents de la Compagnie (et les autres !), par le silence radio des directeurs de théâtre, par l'inanité de nos mails pour avancer et avoir des réponses sur des dossiers qui impliquent les intermittents, qui attendent, etc.

Je suis à la fois accablée et en même temps paralysée d'impuissance, avec pour seule consolation encore, un atelier pour fabriquer des personnages qui peut-être ne joueront pas.

Je suis donc incapable d'écrire de fines analyses. Je ne puis que penser lourdement. Par exemple j'ai l'impression que :

- contrairement à ce qui se dit en France, et contrairement à la situation de la culture dans beaucoup de pays étrangers, il y a encore suffisamment d'argent, mais de plus en plus mal réparti, et en tout cas pas pour la création dite « indépendante ». Les disproportions et les gaspillages ne sont pas nouveaux, mais sont de plus en plus scandaleux. Toutes nos tutelles en sont complices, prisonnières d'enjeux politiques inextricables, et parfois pire, de soucis « d'image »... Alors que le monde de la culture est censé repenser la société, il pourrait faire son ménage...

- que l'on n'aura jamais, même le dixième de temps d'antenne consacré au sport et à ses laideurs, pour le théâtre qui respecte le public...

- que le système de communication du secteur culturel doit arrêter de copier les méthodes du commerce, des banques et des municipalités sortantes en période électorale et... faire des économies ! Même le public en serait surpris et reconnaissant. L'arrivée de certains programmes de saison (même lorsque nous y figurons) me met très mal à l'aise.

- que l'obligation de vertus pédagogiques nous use et dénature l'image de la culture



Fausst & usages de Fausst, 2013, © Compagnie Émilie Valantin

et du théâtre auprès des familles et des enfants eux-mêmes, mais comme l'engrenage est bien enclenché, quoique mal huilé, c'est se tirer une balle dans le pied que de tenter de résister par les temps qui courent.

- que le théâtre de texte disparaît presque complètement de l'offre culturelle des scènes régionales ou conventionnées et des programmations municipales, sauf matinées scolaires ou soirées à majorité de public scolaire, dans des conditions souvent inqualifiables. L'inégalité de l'offre culturelle se creuse entre quelques grandes villes et le reste de la décentralisation. La déperdition du langage, donc de l'outil de la pensée n'est pas sans lien avec notre situation politique... Or, la pression des élus, même de gauche, pour l'événementiel et le festif est catastrophique (voir l'article de Michel Simonot paru dans *Libération* le 22 avril 2014).

- que les appareils politiques, au niveau local, départemental ou régional, défendent la culture et, au niveau national, laissent les médias formater unilatéralement l'idée même d'art et d'artistes, chaque soir, dans les salles à manger. Cette incohérence est en elle-même une source de gaspillage... et d'épuisement pour nous. *Arte* est un contrepoids insuffisant quantitativement. Cet abandon de la culture, du langage, de

l'exigence pour toute la société, explique en partie la montée de l'extrémisme de droite et de toutes les pensées qui oublient d'être subtiles.

- que les artistes sont prêts à épauler les enseignants pour plus de panache, de transmission de valeurs citoyennes et autres vertus bourgeoises, pour refuser les pensées, les esthétiques et les habitudes dominantes (y compris les mauvaises idées d'actions culturelles !).

- que le pouvoir d'achat et la croissance pour toute idéologie, c'est le tonneau de Danaïdes pour les artistes en décentralisation !

Tout ça ne fait pas un article sérieux, juste un témoignage un peu dépressif, au bout de quarante ans de décentralisation. Je n'ai pas le courage, ni le temps, ni la compétence pour développer certains points, et pourtant... Effectivement, la Compagnie va fêter (ou pas) ses quarante ans d'existence, en 2015.

Émilie Valantin

Directrice artistique de la Compagnie de marionnettes Émilie Valantin et metteur en scène

LE RÉGIME D'INDEMNISATION DES INTERMITTENTS DU SPECTACLE : EXCEPTION CULTURELLE OU MODÈLE SOCIAL ?

Chloé Langeard

Depuis près de trente ans, le régime d'indemnisation des salariés intermittents du spectacle est controversé face au déficit grandissant de l'assurance chômage. Lors de chaque renégociation de la convention générale du système d'assurance chômage, les annexes 8 et 10¹, qui concernent les artistes et techniciens travaillant dans le secteur du spectacle vivant, du cinéma et de l'audiovisuel, sont l'objet d'une focalisation comptable et d'une médiatisation, particulièrement polémique.

Les évaluations émises par les défenseurs et les détracteurs de ce régime révèlent que sa légitimité ne va pas de soi et que ce groupe professionnel, hétérogène et poreux, est devenu une population problématique². Qualifié de « coûteux » au regard de la gestion comptable de l'assurance chômage, le régime d'indemnisation des intermittents du spectacle peut apparaître aussi fécond pour le soutien à la création artistique et à l'économie d'un secteur en forte croissance³. Ses règles dérogatoires au droit commun, si elles sont désignées comme une forme de « privilège » au regard de « l'équité salariale », peuvent aussi paraître justifiées compte tenu de la précarité structurelle inhérente au secteur des spectacles et du principe de la solidarité interprofessionnelle sur lequel se fonde la gestion de l'assurance-chômage. Ou encore, engendrant des effets « pervers » par le subventionnement indirect de la culture et par les « abus » régulièrement pointés, ce régime est aussi considéré comme vertueux d'un point de vue économique concernant la socialisation du risque.

Face à ces diverses évaluations qui paraissent souvent inextricables – parce

qu'elles reposent sur des registres de justification distincts – et contribuent à troubler le débat, quelles sont les prises de position des intermittents du spectacle ? Qu'est-ce que ce groupe professionnel atypique et aux pratiques d'emploi hyperflexibles peut partager en termes de revendications avec d'autres groupes sociaux ? En quoi leurs revendications font-elles finalement écho aux transformations sociales de notre société ? Un détour par la crise de 2003 permet de distinguer deux registres de justification, toujours d'actualité, portés par les intermittents du spectacle et visant à légitimer la défense de leur régime d'indemnisation : sa préservation au nom de l'exception culturelle et son élargissement au nom de son exemplarité sociale.

DÉFENSE D'UN RÉGIME AU NOM DE L'EXCEPTION CULTURELLE

L'un des arguments phare mis en avant lors des mobilisations de 2003 est celui de la marchandisation de la culture et donc de l'atteinte à un bien commun. Les intermittents du spectacle dénoncent

l'injustice de l'argument du déficit des annexes 8 et 10, un « bien public » n'ayant pas vocation à être « rentable ». De fait, durcir les règles d'accès à ce régime d'indemnisation, que les intermittents du spectacle se sont au fil du temps appropriées, revient à remettre en question un support individuel et collectif permettant d'allier autonomie professionnelle et protection sociale⁴. Ce dernier est assimilé à un véritable statut professionnel et agit en pratique comme un rempart face aux contraintes économiques et politiques pesant sur l'organisation de la production du secteur.

La défense d'un régime d'indemnisation, qui fait figure d'exception sociale⁵, au nom de l'exception culturelle, a constitué une critique puissante permettant aux intermittents du spectacle de s'allier aux enseignants, aux chercheurs et aux altermondialistes, dès lors que le contexte de mobilisation s'y prêtait. Si ces mouvements ne portent pas sur les mêmes enjeux, ni sur les mêmes problèmes, il demeure qu'ils se sont renforcés, donnant à voir une convergence contre un même gouvernement. En s'associant aux enseignants, au printemps 2003⁶, les intermit-

tents du spectacle défendent et rappellent leur mission de service public. Sur les communiqués du festival d'Avignon figurait : « Santé, culture, éducation : même combat ». La plupart des tribunes, pétitions, tracts, communiqués des uns, mentionnent la nécessité d'un combat commun avec les autres. Il existe alors une volonté de se fédérer avec tous les groupes sociaux et professionnels liés à l'État. Des effets d'identification s'instaurent dans un mélange de défense nationale et d'inquiétude statutaire, rappelant étrangement les arguments du « grand refus » de 1995⁷.

La présence des intermittents du spectacle au Larzac, en août 2003, contre l'Organisation mondiale du commerce traduit une continuité de la justification de leur lutte : « Le monde n'est pas une marchandise ». La marchandisation est vécue comme la mort de la culture, son aliénation et son uniformisation : la fin de l'« exception culturelle française ». Un article du quotidien *Le Monde* est titré « Altermondialistes, intermittents, profs transforment Larzac 2003 en tribune contre le gouvernement⁸ ». Pour les intermittents du spectacle, il ne fait aucun doute que « ce nouveau choix de société » s'accorde mal avec « la diversité et la multiplicité qui sont les seules garanties d'un véritable tissu culturel de qualité pour tous⁹ ».

Enfin, durant le printemps 2004, le secteur de la recherche connaît aussi de fortes mobilisations¹⁰ et la convergence des luttes entre intermittents et chercheurs trouve un écho certain dans les médias. La pétition pour un « appel contre la guerre à l'intelligence » qui dénonce « la fin d'une exception française¹¹ » est emblématique : les « professions intellectuelles » attaquées par un « anti-intellectualisme d'État » se défendent « de constituer un mouvement d'humeur corporatiste » et entendent prendre la défense de « l'ensemble de la société », de l'idéal républicain qu'ils incarnent. Dans la même veine, un article de *Télérama* est titré : « Le Prof, l'intermittent, le chercheur. Les nouveaux

parias¹² ? ». Ensemble, chercheurs et intermittents souhaitent défendre non seulement un bien commun, mais aussi des vocations et des choix de vie reposant sur la création, la production et la transmission de savoirs, hors de la sphère marchande. Cette convergence cessera une fois les objectifs des chercheurs atteints – la démission des directeurs de laboratoires de leurs fonctions administratives ayant fait reculer le gouvernement.

Le discours politique du conflit social des intermittents du spectacle est ainsi largement fondé sur la contestation de l'ordre néo-libéral, lequel conduirait au démantèlement des corps publics et porterait atteinte à l'essence du contrat républicain. Ce premier registre de justification a surtout placé les intermittents du spectacle à distance du monde social : la défense de ce régime d'emploi est perçue comme la défense d'une inégalité juste, la préservation d'un modèle national face aux mutations du capitalisme. Il perdure encore à l'heure actuelle, notamment à travers les mobilisations

régionales et nationales qui font suite à l'appel du 10 février 2014 « Je marche pour la culture ». Initié par de nombreux syndicats d'employeurs et de salariés du secteur culturel, celui-ci met en avant « la liberté de création », « les missions de service public », ou encore la culture en tant que « bien commun » contre sa « marchandisation ».

DÉFENSE D'UN RÉGIME D'INDEMNISATION AU NOM DE DROITS SOCIAUX EXEMPLAIRES

Dans un tout autre registre, les intermittents du spectacle défendent aussi ce régime d'indemnisation spécifique, non plus au nom de l'exception culturelle, mais au nom de droits sociaux exemplaires pour l'ensemble des salariés touchés par la précarité de l'emploi. En effet, ce régime « d'emploi-chômage¹³ », par le financement de périodes de non emploi, constitue un rempart contre l'insécurité sociale, dans un secteur organisé par projet où la précarité est

“La défense de ce régime d'emploi est perçue comme la défense d'une inégalité juste, la préservation d'un modèle national face aux mutations du capitalisme.”

“Ce travail de montée en généralité permet de passer à une lutte intersectorielle recoupant celle des chômeurs et précaires, de mondes sociaux et professionnels, néanmoins, voisins :”

de nature structurelle. Les enjeux de la réforme sont posés en termes de précarité et de droits sociaux collectifs : « On ne clôt pas le chapitre des droits sociaux en excluant 35 % des allocataires pour ouvrir celui, faussement consensuel de l'exception culturelle et celui de la place de l'artiste dans la société¹⁴ ». Cette autre orientation est axée sur le désenclavement de l'intermittence pour toucher d'autres secteurs et d'autres travailleurs se traduisant par le slogan : « Nous sommes tous des intermittents¹⁵ ». Ce travail de montée en généralité permet de passer à une lutte intersectorielle recoupant celle des chômeurs et précaires, de mondes sociaux et professionnels, néanmoins, voisins : étudiants en lutte contre le Contrat première embauche, stagiaires, enseignants chercheurs en difficulté d'insertion sur le marché du travail, pigistes et autres « intellos précaires¹⁶ ». Les intermittents du spectacle mettent ainsi en évidence le caractère emblématique de leur situation décrite comme représentative de la situation de tous les précaires.

Ce second registre de justification n'est pas nouveau. Dès les années 1990, avec l'apparition des coordinations d'intermittents du spectacle, un rapproche-

ment s'opère entre les intermittents du spectacle et les collectifs de chômeurs. Des personnalités scientifiques et militantes consacrent la figure de l'intermittent, en tant que figure avant-gardiste d'un nouveau rapport à l'emploi qui implique de repenser le système de protection sociale sur le modèle du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle¹⁷. Ce déplacement cognitif trouve un écho auprès de nombreuses coordinations d'intermittents du spectacle qui préconisent une continuité des droits face à la discontinuité de l'emploi, et ce, pour tous les salariés à l'emploi discontinu. En ce sens, les acteurs mobilisés s'inspirent très largement de la notion du « contrat d'activité » mis en avant dès les années 1990 par le rapport Boissonnat¹⁸. Ce second registre de justification, s'il tend à s'imposer ces dernières années au sein du conflit, peine à trouver un écho auprès des autres groupes sociaux et professionnels marqués par la précarité de l'emploi (en particulier, les intérimaires et les chômeurs). De fait, pour les intermittents du spectacle, l'alternance entre périodes d'emploi et périodes de chômage, consubstantielle à leur mode de vie, n'est pas vécue comme une forme dégradée de l'emploi permanent, ni même sous l'angle de l'exclusion sociale¹⁹.

Le conflit social des intermittents du spectacle soulève ainsi deux questions distinctes : est-ce un régime d'indemnisation qui tire sa légitimité des spécificités intrinsèques, organisationnelles et économiques du secteur culturel, soutenu par les politiques publiques et qu'il s'agit de préserver ou est-ce un régime d'indemnisation dont la légitimité réside dans la sécurisation de trajectoires professionnelles structurellement discontinues et qui pourrait s'étendre à d'autres travailleurs précaires ? Le premier enjeu, de nature sectorielle, oblige les pouvoirs publics à prendre en compte la question du financement de l'emploi dans la culture ; le second enjeu, sociétal, porte sur la nécessité d'assurer la sécurisation des trajectoires professionnelles structurellement discontinues et questionne le rôle à venir de l'État-providence et les mécanismes de solidarité à mettre en place, face à la montée de la précarité de l'emploi dont les intermittents du spectacle ne sont que l'expression visible. Quelle protection sociale assurer à l'ensemble des salariés qui sont rarement totalement ou durablement au chômage, mais rarement, aussi, salariés à temps plein ? On assiste en effet à la démultiplication de nouvelles formes d'emploi et à l'hybridation de statuts : à côté des

contrats saisonniers et des contrats intérimaires, citons l'accroissement spectaculaire de la catégorie des demandeurs d'emploi en activité réduite, le recours plus fréquent au portage salarial et au multi-salariat, l'émergence d'entrepreneurs-salariés ou encore d'auto-entrepreneurs salariés et, dernièrement, la création des CDI intérimaires. L'accord national interprofessionnel sur l'indemnisation du chômage du 22 mars 2014, par la mise en place des droits rechargeables, la simplification des dispositifs d'indemnisation liés à l'activité réduite, la prise en compte de l'ensemble des périodes travaillées des salariés multi-employeurs, instaure une imbrication de plus en plus étroite et flexible entre deux catégories jusqu'ici disjointes : l'emploi et le chômage. Par ces nouvelles dispo-

sitions, il normalise l'alternance entre périodes d'emploi et de chômage et, partant, l'installation durable de l'emploi précaire dans la société française. En ce sens, le conflit des intermittents du spectacle interroge en profondeur les fondements de notre modèle salarial et la protection sociale qui lui est associée. Plus encore, il questionne l'articulation entre égalité et singularité qui constitue l'un des défis majeurs pour nos sociétés contemporaines²⁰.

Chloé Langeard

Maître de conférences en sociologie à l'Université d'Angers, chercheuse au GRANEM (Groupe de Recherche Angevin en Économie et Management, UMR-MA n°49)

Le régime d'indemnisation des intermittents du spectacle : exception culturelle ou modèle social ?

NOTES

1- Rappelons que les annexes 8 et 10 de la convention Unedic concernent les techniciens et les artistes qui travaillent dans le secteur des spectacles. Ces salariés engagés en Contrat à Durée Déterminée doivent justifier de 507 heures de travail dans le spectacle sur 10 mois (pour les techniciens) et 10 mois et demi (pour les artistes) permettant l'ouverture d'une période d'indemnisation de 243 jours.

2- Langeard C., *Les intermittents en scènes. Travail, action collective et engagement individuel*, Rennes, PUR, 2013.

3- Le Medef et la CFDT s'appuient notamment sur les rapports successifs de la Cour des comptes, qui évaluent le déficit structurel des annexes 8 et 10 à 1 milliard d'euros et pointent des conditions d'indemnisation « plus avantageuses » que celles des intérimaires et des salariés en CDD relevant du régime général de l'assurance chômage, pour justifier de la réforme des annexes 8 et 10. Dernièrement, le camp patronal souhaite que l'État finance le surcoût lié à ces annexes évalué à 320 millions d'euros par an selon Jean-Patrick Gille, rapporteur de la mission d'information sur les métiers artistiques. De son côté, le ministère de la Culture maintient une position ambivalente en rappelant l'autonomie de décision des partenaires sociaux, tout en soutenant ce régime spécifique au nom de la vitalité économique d'un secteur (Kancel S., Itty J., Weill M., Durieux B., *L'apport de la culture à l'économie en France*, rapport de l'Inspection Générale des Finances et de l'Inspection Générale des Affaires Culturelles, décembre 2013). Enfin, la CGT-spectacle et les coordinations dénoncent le privilège pour mettre en avant une indemnisation spécifique liée à des pratiques d'emploi spécifiques. Notons que les arguments et la position des acteurs restent inchangés depuis la crise de 2003, provoquée par la signature du protocole d'accord entre les partenaires sociaux, excepté la CGT, le 26 juin 2003, et engendrant un durcissement des conditions d'accès aux annexes 8 et 10 (Langeard C., *op. cit.*).

4- Langeard C., *op. cit.*

5- Menger P.-M., *Les Intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.

6- Le paysage social est alors marqué par de nombreuses mobilisations contre les projets de réforme de l'Éducation nationale et des retraites.

7- Touraine A., *et al.*, *Le grand refus. Réflexions sur la grève de décembre 1995*, Paris, Fayard, 1996.

8- *Le Monde*, 5 août 2003.

9- Extrait de la synthèse d'analyse du protocole d'accord signé le 26 juin 2003, [<http://www.cip-idf.org>].

10- Le mouvement des chercheurs est initié en réaction à une série de décisions budgétaires gouvernementales, mises en place par la loi d'orientation et de programmation pour la recherche et l'innovation.

11- *Les Inrockuptibles*, 18 février 2004.

12- *Télérama*, n°2822, 14 février 2004.

13- Menger P.-M., *op. cit.*

14- *L'Interluttants*, n°2, octobre 2003.

15- Extrait du communiqué de presse de la CIP-IDF lors de l'occupation des Assedic à Cannes, le 18 mai 2004.

16- Rambach A. et M. Rambach, *Les intellos précaires*, Paris, Fayard, 2001.

17- Voir entre autres, Moulier Boutang Y., *Le capitalisme cognitif. La Nouvelle Grande Transformation*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

18- Boissonnat J. (dir.), *Le travail dans vingt ans*, Paris, Odile Jacob, 1995. Sur l'idée de la continuité d'un état professionnel malgré la diversité des emplois occupés, voir aussi Supiot A. (dir.), *Au-delà de l'emploi. Transformation du travail et devenir du droit du travail en Europe*, Paris, Flammarion, 1999.

19- Langeard C., *op. cit.*

20- Sur ce point, Rosanvallon P., *La société des égaux*, Paris, Le Seuil, 2011.

Vous êtes totalement libre de créer librement ! *****

(Attention ! offre soumise à conditions. Voir conditions ci-dessous)

Être artiste aujourd'hui c'est avoir, en théorie, un territoire infini d'action, c'est pouvoir accéder à tous les moyens techniques, humains, financiers, c'est avoir un droit d'expression apparemment sans limite, à d'innombrables réseaux de diffusion, adaptés à toutes les situations, c'est être le maître de la situation... Être artiste aujourd'hui, c'est être au cœur de la liberté, c'est la meilleure place du monde !

Et pourtant, cette liberté-étendard que brandit trop haut notre société actuelle pour ne pas s'en méfier n'est, à mon sens, qu'une publicité mensongère. En effet, le métier d'artiste est de plus en plus soumis à conditions, conditions dictées par une société de consommation et de communication plus que d'échange et de partage, diminuant insidieusement le champ des possibles jusqu'à : soit transformer le métier en une fabrique de divertissement nauséabond, soit en faire un parcours du combattant, un acte de résistance forcé, une réaction directe à ce diktat. Dans mon cas, je n'ai pu réprimer une réaction de résistance engendrée par un instinct de survie. Cette réaction m'a cependant permis de laisser surgir une démarche artistique au-delà de ma réflexion consciente, de ma pensée rationnelle. Ce n'est qu'à posteriori, que j'ai pu faire évoluer consciemment ces propositions expérimentales et impulsives, *Les Fabriques de Liens 2003-2009*¹, jusqu'à en faire un territoire d'action raisonnée, au cœur des problématiques sociétales actuelles et me rapprochant du public par

un chemin inespéré, lui donnant une place de partenaire privilégié, de « spectaCteur », c'est-à-dire de co-créateur. Finalement devenus le centre de ma recherche, les projets participatifs et performatifs, issus de cette réaction contre un système m'ont, d'une part, permis de sortir d'une situation oppressante et pernicieuse en tant que professionnelle du spectacle mais, plus essentiel, ils m'ont permis de créer, pour moi en tant qu'artiste et pour mon public-partenaire, avec le dispositif performatif les 777, par exemple, un terrain de jeu libéré des conséquences et obligations sociales offrant d'autres formes d'échange, d'interaction et permettant de regagner de l'espace de vie et de liberté d'action tant dans mon espace de création que dans la vie du public.

De plus, c'est assurément le lien que je tisse dans mon travail entre la forme et le fond mais encore la mise en regard que j'opère entre ma situation de professionnelle, de femme de métier et ma place d'artiste créatrice, de clown, qui m'ont permis, avec ces projets performatifs, de trouver un lieu d'action pour le clown, à l'image de notre regrettée piste de cirque – accueillant dans ses bras un public populaire au sens noble du terme – permettant, par son espace scénographique idéal, l'expression commune d'une réception plurielle, un « être en commun » sans égal.

En effet, mes insatisfactions et révoltes, en tant que professionnelle, vécues en 2003, m'ont menée à rejoindre l'espace public. C'est, d'une part, le besoin de m'affranchir du pouvoir des programmeurs sur la diffusion de mon travail et c'est, d'autre part, l'insatisfaction de voir le public abandonner les salles de spectacle qui m'ont poussée à sortir manifester puis jouer

dans la rue. C'est en cherchant des moyens de diffuser mes œuvres, un accès direct au public que j'ai rejoint l'espace public et trouvé, par conséquent, des réponses liées à mes problématiques artistiques, à savoir, un espace de jeu pour le clown au cœur du public. Mais mieux encore, c'est grâce à ce même mouvement que j'ai pu donner une dimension politique à mon travail. En ne venant plus présenter ma propre vision mais en devenant, par ma présence singulière de clown, le déclencheur de comportements désinhibés. J'ai pu ainsi transformer un rapport émetteur/récepteur propre à un rapport de consommation et que je pratiquais jusqu'alors, en un rapport d'intersubjectivité propre à une relation d'échange. Ne plus être le tableau mais le pinceau, la muse et la motte de terre d'une œuvre créée ensemble, avec le public. L'alchimie entre mon personnage et le public devint le matériau essentiel à la production de mes œuvres et tout ce que je produisis en amont ne fut que l'élaboration d'un contexte idéal pour que cette association soit féconde d'échanges originaux, débridés et libérés du diktat de l'apparence, des comportements standardisés, des interactions formatées... Ce travail m'a permis de voir à quel point il était nécessaire pour moi en tant qu'artiste mais plus que jamais pour tout-un-chacun de travailler sur la problématique de la liberté récupérée et mythifiée par une « société de contrôle » que Gilles Deleuze décrit si bien².

Aujourd'hui je fais le constat que ma situation s'est nettement améliorée³ grâce à l'intérêt que j'ai porté conjointement à mes recherches artistiques : à la problématique du clown dans un monde contemporain et à ma situation professionnelle. Je suis convaincue que sans œuvre, il n'y a pas

NOTES

1- Discours tenu par Proserpine à l'issue de la première *Fabrique de liens* à Bollène en 2004 : « LA MISSION ! AH ! LA MISSION ! Je suis missionnée ! Je suis un clown public, moi ! Je ne suis pas un clown privé ! Y'a les clowns publics et les clowns privés moi je suis un clown public, je ne suis pas un clown privé ! Je ne fais pas les anniversaires, je ne fais pas les animations, je ne fais pas les animaux en maquillage, je ne fais pas les liaisons. Je ne fais pas les sandwiches, je ne vends pas des hamburgers, je ne m'appelle pas Bozo, je n'ai pas une tête d'ail, j'ai pas une tête d'halloween, je ne m'appelle pas Ronald ! CAPITALISTES ! LIBÉRAL, JE DIS NON ! Moi ! Et oui ! Je

suis un clown public, moi ! Les intérêts publics ! Le service public ! LE PUBLIC ! Le trésor public ! Public mon trésor ! Mon public adoré ! Mon public chéri ! Mon chéri ! Mon amour ! Mon canard ! Mon canard laqué ! »

2- Dans *Postscriptum sur les sociétés de contrôle* (1990).

3- Tant au niveau des relations que j'entretiens avec les programmeurs intéressés par ce genre de propositions et qui veulent comme moi sortir des rapports exclusivement marchands, que de la qualité des temps de travail sur le terrain...



*Mange ta peur et tais-bi - proserpine. Conception de l'image Caroline Obin, photo: Michel Gasara

de diffusion et sans diffusion il n'y a pas d'œuvre ; que le cadre dans lequel on rend visibles nos œuvres peut être autant une source de réflexion créatrice et innovante que le sujet même de l'œuvre, principalement quand il s'agit de réfléchir sur notre société et ses fonctionnements, c'est-à-dire sur le cadre dans lequel on vit, notre corps social.

Caroline Obin alias Proserpine
*Clown peureuse mais courageuse !!
 L'apprentie Compagnie*

***** (Attention ! offre soumise à conditions) : Savoir vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué, c'est faire de la communication avant même de créer, avoir un discours marchand, communiquer au lieu d'échanger et de partager, réfléchir à la création en termes de rentabilité, d'efficacité sur un public, et de marketing avant de réfléchir en termes de sens, de rêve ou d'utopie, être entrepreneur avant d'être artiste.

Accepter de répondre à des commandes de projets formatés ou déjà verrouillés par des diffuseurs voulant eux aussi avoir leur part de création, être opportuniste pour coller à des budgets avec des conditions verrouillées imposées par les collectivités territoriales, être soumis à des réseaux de diffusion contrôlés par l'Audimat sur les réseaux libertaires ou soumis au bon vouloir des programmeurs de plus en plus policés et soumis eux-mêmes à des impératifs de rentabilité, ne plus pouvoir faire des propositions osées au risque de ne pas voir ses œuvres diffusées, accepter de travailler dans un milieu à 85 % tenu par des hommes, accepter d'avoir, en tant que femme, beaucoup de chance d'être diffusée, et en tant que directrice de compagnie, 10 fois moins de chance d'être dans des programmations, accepter le règne du divertissement, d'être mis dans une case et ne plus pouvoir en sortir, accepter que son travail soit soumis à la récupération systématique des idées émergentes à des fins commerciales, répondre à des normes de sécurité dignes d'événements soumis à des risques terroristes hautement menaçants, faire

des dossiers, des piles de dossiers pour chercher de l'argent, faire des dossiers, des piles de dossiers pour rendre compte de l'efficacité de notre travail, être un chercheur de contrats à la place de chercheur de sens pour boucler son statut chaque 10 mois, faire des milliers de kilomètres car les tournées ne sont pas géographiquement réfléchies, être déménageur : pour une heure de spectacle donné, 2 jours de déménagement, être cantonné à la case spectacle pour enfants même si on leur fait peur, avoir des salles vides ou, au mieux, pleines d'abonnés bourgeois et vieillissants, faire des comptes rendus d'efficacité au même titre que les infirmières qui n'ont plus le temps de dire bonjour, ne plus avoir le temps de dire bonjour, ne plus avoir le temps de dire bonjour, ne plus avoir le temps de dire bonjour...

Vivre dans une seule pièce d'un château merveilleux dont le reste a été vendu à une société marchande.

SOUTENIR LA SOLIDARITÉ INTERPROFESSIONNELLE : LE RÔLE DU CNV

Entretien avec **Jacques Renard**

Propos recueillis par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

Face à la situation de grande fragilité que connaissent aujourd'hui les entreprises du spectacle vivant, par quelles actions maintenir la bonne santé du secteur ? Comment assurer un équilibre entre des initiatives dont l'objet et la taille peuvent être fort divers ? Quel est l'enjeu, plus général, de la solidarité interprofessionnelle pour les artistes ? Voici quelques-uns des défis majeurs auquel le CNV est appelé à répondre. Jacques Renard éclaire ici les missions d'un organisme dédié au soutien des musiques actuelles et variétés.

***L'Observatoire* – Comment définiriez-vous la mission du CNV vis-à-vis du spectacle vivant ?**

Jacques Renard – Le CNV est un établissement public sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. La loi qui l'a créé, comme son décret statutaire, lui fixe des missions précises.

Il a compétence dans le champ des musiques actuelles et des variétés. Il y perçoit la taxe sur les spectacles de variétés qu'il a pour mission de redistribuer au profit des entreprises de spectacles. À cette fin, deux grands types d'aide ont été mis en place. D'une part, le droit de tirage alloué aux entreprises qui s'interprète comme une aide au développement économique du secteur et qui, en soutenant de nouveaux projets de production et de diffusion, favorise la croissance et l'emploi. D'autre part, les aides sélectives qui sont déployées en programmes (séries et tournées de spectacles, festivals, salles, export, etc.) et qui sont dédiées en fait à la promotion de la diversité culturelle et artistique. La mutualisation du produit de la taxe soutient donc le renouvellement

des talents et le développement d'artistes. Le CNV dispose aussi d'un centre de ressources qui recueille et diffuse nombre d'informations sur les aspects économiques et sociaux du secteur, assure le suivi du programme et du cahier des charges des Zéniths, et enfin développe une activité commerciale à travers ses réseaux d'affichage et de publicité qu'il met à la disposition des entreprises.

***L'Observatoire* – Le CNV accompagne particulièrement les entreprises du spectacle vivant. Quel diagnostic faites-vous de leur situation aujourd'hui ?**

J. R. – Les grosses productions, les événements rassemblant un large public, certains festivals importants se portent plutôt bien. Mais la situation est toujours plus difficile pour les entreprises qui font du développement d'artistes, comme pour les petites et moyennes salles. Les coûts s'accroissent, les aides publiques ou issues des SPRD (les sociétés civiles de perception et de redistribution) ont tendance à stagner, voire à baisser, la crise du disque a réduit drastiquement les

tours supports, la fréquentation est à la peine. Il existe donc un problème global de financement du spectacle vivant, dans un contexte de crise qui oblige le public à resserrer ses choix.

La concentration de la fréquentation sur les spectacles porteurs s'accompagne aussi de la tendance à la concentration verticale des entreprises, autre phénomène préoccupant qui s'est développé ces dernières années. Si la présence ou l'arrivée d'entreprises puissantes, françaises et européennes ou internationales, peut être « un plus » pour le spectacle vivant, la question qui se pose est toutefois celle du maintien du tissu des PME, garantes de la diversité culturelle.

***L'Observatoire* – Comment participez-vous à la solidarité interprofessionnelle ?**

J. R. – Le mécanisme même du fonds de soutien sur lequel repose le CNV, la redistribution de la taxe sur les spectacles au bénéfice de ceux qui la déclarent et la payent dans les conditions rappelées

“Les spectacles et concerts bénéficiaires ou rassemblant un large public contribuent au financement de ceux qui le sont moins et assurent le renouvellement de la création.”

plus haut est en soi un facteur de solidarité. En effet, les spectacles et concerts bénéficiaires ou rassemblant un large public contribuent au financement de ceux qui le sont moins et assurent le renouvellement de la création. En outre, l'un des programmes d'aide du CNV est intégralement consacré à des aides à la structuration professionnelle et aux actions d'intérêt général. À ce titre, il finance des structures ou des actions fort diverses. Il apporte, par exemple, un soutien régulier aux fédérations professionnelles du secteur qui contribuent à la professionnalisation des acteurs.

L'Observatoire – Il y a de plus en plus d'entreprises du spectacle vivant qui se trouvent dans des situations de grande fragilité, comment le CNV s'implique-t-il dans cette question ? Fait-elle l'objet d'une démarche concertée avec les partenaires institutionnels et sociaux ?

J. R. – La fragilité des entreprises du spectacle vivant est intrinsèque, notamment par manque de capitaux propres pour ce qui est des producteurs privés, et elle est de plus accentuée par les circonstances économiques contraintes que nous connaissons. Dès lors, au-delà des projets qu'elles ne peuvent monter ou auxquels il leur faut renoncer, c'est l'existence même de certaines d'entre elles qui peut rapidement se trouver menacée.

C'est pourquoi le CNV a mis en place un dispositif d'aide permanent, destiné à soutenir les entreprises confrontées à des difficultés temporaires susceptibles de mettre leur activité ou leur existence en

péril. Dans ce cadre, il apporte à la fois des subventions et des avances remboursables. En outre, et ce, à deux reprises ces dernières années, il y a ajouté des plans spécifiques d'une durée de un ou deux ans, appelés plan de soutien et plan d'action conjoncturel, particulièrement conçus pour permettre à des entreprises de passer un cap difficile lié au contexte de crise. Le CNV travaille en lien étroit avec de nombreux partenaires publics, sociaux, voire bancaires.

L'Observatoire – Dans les domaines musicaux que vous suivez, comment voyez-vous l'évolution des professions et de la professionnalisation artistiques ?

J. R. – Si l'on raisonne sur l'ensemble de la filière musicale, la crise du disque a provoqué nombre de mutations, dont par exemple la tendance à la diversification des entreprises (stratégie des 360 degrés) pour tenter de survivre et de répondre aux besoins des artistes. On peut ajouter que le spectacle vivant est appelé à tirer son épingle du jeu dans l'ère numérique, sous condition de traitement approprié de quelques grandes questions : captations /numérisation, reconnaissance du droit de propriété intellectuelle des producteurs de spectacle, etc.

Par ailleurs, les dispositifs d'accompagnement des artistes, que le CNV soutient au titre de ses actions d'intérêt général, se sont développés et contribuent à leur professionnalisation : FAIR, Réseau Printemps, Chantier des Francos... Il ne s'agit plus seulement de repérer des talents, mais d'accompagnement dans

leur parcours professionnel. Ces dispositifs sont des accélérateurs de carrière.

La professionnalisation des artistes a aussi pour effet que nombre d'entre eux créent leur propre structure pour la diffusion de leurs spectacles. Quant aux entrepreneurs de spectacles, ils se sont aussi professionnalisés, grâce à des dispositifs de formation. Enfin, l'émergence d'un réseau de plus en plus consistant de salles de spectacles en région (SMAC ou assimilés) est un puissant facteur de professionnalisation.

L'Observatoire – La tendance de fond observée sur la période récente dans le spectacle vivant laisse entrevoir une accentuation du phénomène de précarisation pour l'ensemble des salariés, est-on en mesure d'apporter des réponses adaptées à cette fragilisation des professionnels du secteur ?

J. R. – La précarisation est en effet un fait incontestable, malgré les actions menées à la fois par les professionnels et les pouvoirs publics, nationaux et locaux.

Il est à noter que la signature puis l'extension de la convention collective nationale des entreprises du secteur privé du spectacle vivant contribuent à la régulation de la branche, ce dont il faut se réjouir. Des expériences de mutualisation de l'emploi entre plusieurs structures peuvent également constituer un élément de réponse.

Le projet des cafés-culture, lancé par la plateforme des cafés-culture et soutenu par le ministère de la Culture et de la Communication et des collectivités territoriales dont la région Pays de la Loire, est une autre expérimentation d'importance, puisqu'il s'agit d'un dispositif d'aide à l'emploi artistique et technique, qui a vocation à terme à s'étendre à tout le territoire.

Entretien avec **Jacques Renard**
Directeur du Centre National de la Chanson des Variétés et du Jazz

Propos recueillis par **Lisa Pignot**
et **Jean-Pierre Saez**

RÉSIDENCES D'ARTISTES AU CŒUR DES MAISONS D'OPÉRA

Bernard Focroulle

Contrairement à ce que l'on peut observer dans d'autres disciplines artistiques, le principe de la résidence d'artiste est une pratique encore rare dans le monde de l'opéra. La généralisation d'une telle formule pourrait s'avérer, pour Bernard Focroulle, un outil de dynamisation des maisons d'opéra à condition de faire une place aux jeunes créateurs dans un esprit interdisciplinaire.

Le 30 mars dernier, la Monnaie a présenté la création mondiale de *Au Monde*, opéra de Philippe Boesmans sur un livret de Joël Pommerat. Ce sera le sixième opéra du compositeur belge, le cinquième créé à la Monnaie sur une période de trente ans. C'est Gerard Mortier qui, après avoir créé en 1983 *La Passion de Gilles*, a invité Philippe Boesmans en résidence, une association qui a été prolongée sous ma direction et sous celle de Peter de Caluwe.

Cette association entre une maison d'opéra et un compositeur est exceptionnelle à plus d'un titre, notamment en raison de sa longévité. L'artiste et l'institution en ont retiré des avantages considérables : qualité des créations, circulation internationale des productions, adhésion d'un large public, amélioration de l'image de l'opéra contemporain, renforcement de la dynamique artistique de la maison...

Je pose dès lors la question : pourquoi les maisons d'opéra en Europe ne consacraient-elles pas le principe de résidences de compositeurs dans leurs murs ? On dit que la création contemporaine n'a pas de public : rien n'est plus faux ! Les créations de Boesmans,

Eötvös, Saariaho, Dusapin, Adès, Francesconi, Rihm ou Benjamin, pour ne citer qu'eux, remportent partout un franc succès, bien au-delà du cercle restreint des amateurs de musique contemporaine. À Amsterdam, Berlin, Bruxelles, Francfort, Londres, Lyon, des institutions lyriques dirigées par des gestionnaires éclairés montrent que l'opéra n'est pas mort, que la création (re-)vit de manière réjouissante.

RÉSIDENCES D'ARTISTES ET INTERDISCIPLINARITÉ

Imaginons un instant le paysage culturel européen, si la plupart des opéras – et des orchestres ! – invitaient en résidence des artistes créateurs : non seulement le nombre de créations serait multiplié, mais surtout ces résidences resseraient les liens entre les institutions, leurs publics et les créateurs, offrant à ceux-ci des conditions de travail et d'insertion professionnelle privilégiées. Le coût de ces résidences est absolument marginal, au regard des budgets investis dans ce secteur ; le profit serait majeur, en termes de créations, d'élargissement du répertoire, de rajeunisse-

ment des publics, de renouvellement de l'image de la musique classique. En outre, la présence d'un créateur dans une institution musicale déborde le cadre des créations qu'il lui destinera : l'artiste apporte un regard, un imaginaire, une parole, une créativité qui permettent à la maison de rajeunir, de bénéficier du réseau artistique propre aux créateurs.

Cette perspective me semble particulièrement importante pour les jeunes compositeurs : le contact direct avec chanteurs et musiciens se révèle infiniment plus riche que tous les cours de composition, surtout s'il s'agit d'opéra. L'interdisciplinarité n'est pas le point fort de nos conservatoires européens, et c'est le plus souvent sur le terrain que se créent les équipes, les projets, les expériences fondatrices. Il importe dès lors d'accompagner les créations de manière spécifique, d'organiser des ateliers permettant à l'équipe de création de se trouver un langage commun, de développer une vision commune, de résoudre ensemble les problèmes spécifiques de chaque nouvelle œuvre. La résidence d'artistes est à cet égard un outil privilégié.

“L’artiste apporte un regard, un imaginaire, une parole, une créativité qui permettent à la maison de rajeunir, de bénéficier du réseau artistique propre aux créateurs.”

Depuis 2007, l’Académie du Festival d’Aix propose aux jeunes créateurs (compositeurs, écrivains, metteurs en scène, artistes visuels, etc.) un atelier « Opéra en création ». Certains d’entre eux ont vu ensuite leurs créations présentées par le festival, d’autres ont pu constituer des équipes et se mettre au travail, tous se sont rapprochés du monde de l’opéra, qu’ils connaissaient généralement très mal. Le festival en a retiré des contacts privilégiés avec cette jeune génération d’artistes passionnants, riches, attentifs à de nouvelles rencontres avec les publics d’aujourd’hui et de demain. Ainsi, un an après le succès phénoménal de *Written on skin* de George Benjamin en 2012, les six représentations de *The House Taken Over* du jeune compositeur Vasco Mendonça ont été « sold-out » en 2013, bien avant celles de *Rigoletto* !

Bien entendu, il n’y a pas un modèle unique pour ces associations entre institutions musicales et créateurs. Les formes peuvent être multiples, associations limitées dans le temps ou résidences de longue durée... L’important c’est d’y travailler avec conviction et détermination. Le futur de notre vie musicale et de l’opéra est à ce prix.

Bernard Focroulle
Directeur du Festival International
d’Art Lyrique d’Aix-en-Provence

POUR UNE SUITE À LA REVUE *MOUVEMENT*

La revue *Mouvement* a été mise en liquidation judiciaire le 28 mai dernier. Fin d’une aventure éditoriale commencée en 1993. Nous publions ici un extrait de l’édito de Jean-Marc Adolphe paru sur le site Internet :

« À l’heure où ces lignes sont écrites, nous ne savons pas encore ce qu’il adviendra du site internet (qui devrait, logiquement, être fermé dans de brefs délais). Il faut, pourtant, maintenir le contact, continuer à échanger. Il y aura des rendez-vous, des pistes de réflexion à partager, un réseau à reconstruire. En dehors de notre page de Facebook, qui reste active, tous messages de soutien, toutes idées et propositions, sont particulièrement bienvenus. Nous créons pour cela une adresse mail, mouvementcontinue@gmail.com, et vous y attendons, *en mouvement*. »

DU CONSTAT À L'ANALYSE : LE SECTEUR CULTUREL AU RISQUE DE L'ÉGALITÉ ENTRE HOMMES ET FEMMES

Cécile Bonthonneau

Au début du XX^e siècle, il était encore impossible d'aborder la question de l'égalité entre hommes et femmes dans les cercles de professionnel-le-s de la culture. Des enjeux toujours plus importants et plus urgents renvoyaient inmanquablement le débat à une occasion ultérieure qui a longtemps tardé à se présenter. Ces lignes en témoignent, cette longue période où le sujet n'avait tout simplement pas droit de cité semble révolue. Cette nouvelle légitimité est loin d'être anecdotique et marque une étape indispensable à toute politique d'égalité entre femmes et hommes : le temps de l'observation et la mise en évidence des inégalités.

UN CONSTAT SANS APPEL ET... SANS CONSÉQUENCE SUR LES INÉGALITÉS

En mai 2006, le ministère de la Culture publiait le rapport commandé à Reine Prat¹ dans le cadre de la mission pour l'égalité et contre les exclusions. L'annonce des premiers chiffres nationaux a permis de prendre la mesure du plafond de verre dans le secteur culturel et constitue sans aucun doute le point de départ d'un mouvement de fond qui a porté progressivement cette question au devant de la scène culturelle professionnelle et politique.

Cette première étude, actualisée et élargie chaque année depuis 2012 grâce à la création de l'Observatoire de l'égalité du ministère de la Culture², a mis en visibilité la place très congrue des femmes dans une profession pourtant certaine de son ouverture et de sa posture critique.

Les chiffres attestent l'existence d'un solide plafond de verre, plus ou moins élevé selon les domaines artistiques, tant pour l'accès aux responsabilités qu'aux moyens de production.

Accès aux responsabilités

- La musique « savante » est le secteur le plus sinistré : aucune femme à la direction artistique d'un orchestre national ou d'un centre national de création musicale.
- Malgré leur émergence récente, les scènes de musiques actuelles sont 13 % à être dirigées par des femmes.
- Les scènes généralistes du spectacle vivant affichent des chiffres plus encourageants avec 29 % de femmes à la tête des scènes nationales mais seulement 15 % des centres dramatiques nationaux sont dirigés par des femmes.
- L'art contemporain fait en revanche exception avec 61 % de femmes à la tête des Fonds régionaux d'art contemporain. Les femmes semblent également mieux représentées dans le secteur du patrimoine. Selon un échantillon aléatoire composé à partir des musées ayant le label Musées de France³, elles seraient 63 % à la direction des musées.

Accès aux moyens de production :

- Sur l'ensemble des programmations de spectacle vivant (2012-2013) analysées par l'Observatoire de l'égalité (soit 2630 spectacles), 26 % sont chorégraphiés ou mis en scène par des femmes.
- Les femmes sont entre 3 % et 5 % à la direction musicale des concerts et représentations d'opéras.
- 34 % des acquisitions des Fonds régionaux d'art contemporain sont des œuvres réalisées par des femmes. Elles sont 30 % parmi les invités des 12 plus importants festivals littéraires aidés par le Centre national du livre.
- Le nombre de femmes aidées dans le cadre des aides du CNC est passé de 35 % en 2009 à 44 % en 2010. 9,2 % des films diffusés à la télévision en 2012 sont réalisés par des femmes.

Source : Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication - Mars 2014

Le travail d'observation entrepris par le ministère de la Culture est précieux. Il n'en demeure pas moins partiel. Il ne peut rendre compte de la diversité des structures culturelles qui œuvrent sur les territoires. L'étude des compagnies, structures et événements locaux qui ne bénéficient pas de l'aide de l'État, des effectifs des services culturels territoriaux, des publics et des pratiques en amateur permettrait de compléter le tableau. L'analyse plus approfondie des filières serait également nécessaire pour affiner la photographie. Si le CNC a engagé un travail de fond en ce sens, d'autres secteurs sont en reste. Syndicats, fédérations d'acteurs, sociétés civiles et réseaux nationaux tardent, en effet, à amorcer ce travail.

Le premier effet produit par ces chiffres n'a pourtant pas été le changement auquel on pouvait s'attendre au regard de l'ampleur du déséquilibre. En 2009, l'actualisation des données et le bilan des actions menées a pointé la désarmante stagnation des chiffres. Les chiffres publiés en 2014 ne montrent pas de changement significatif. Pour un certain nombre de professionnels cependant, ce constat a été le déclencheur d'une prise de conscience collective. Un autre regard devenait envisageable sur une réalité vécue sans jamais pouvoir être pensée de manière systémique mais toujours renvoyée aux choix ou aux talents individuels. Ce passage à une action collective structurée a donné naissance au mouvement HF⁴, regroupement des collectifs régionaux qui se sont progressivement créés dans le sillage de la création d'HF Rhône-Alpes en 2009. Depuis les premiers débats publics au festival d'Avignon en 2011 et la brochure publiée par la SACD en 2012⁵ jusqu'au dernier Bis à Nantes en 2014, les rendez-vous de la profession s'emparent aujourd'hui de la question.

La « récréation » du ministère des Droits des femmes en 2012 a incontestablement accéléré le processus. Inspiré par les politiques européennes de *mainstreaming*⁶, le ministère des Droits des femmes s'est attaché à la transversalité de son action. La rue de Valois a, comme les

autres, sa « feuille de route » et doit dès lors se doter d'une politique spécifique et d'une mission dédiée. Aurélie Filippetti s'est emparée de ce chantier. L'exigence politique de la nomination de femmes à la tête des institutions les plus prestigieuses a notamment introduit, au sein du milieu culturel, le vif débat des quotas et de la discrimination positive.

Toujours mal vécue par la profession, quel qu'en soit l'objet, l'injonction politique sur la parité a eu notamment pour effet de révéler les résistances et de sortir de l'illusion d'un consensus qui n'a eu jusque-là pour effet que d'aider à consentir aux inégalités.

La réticence à l'action positive est d'autant plus intéressante dans un secteur qui a, depuis longtemps, inscrit les quotas dans ses fonctionnements, sans que personne ne s'en émeuve. La parité des effectifs dans les formations supérieures de danse ou de théâtre (pour les acteurs) est en effet garantie par les statuts de la plupart des écoles supérieures. Malgré leur faible nombre dans les formations initiales (ils ne sont que 8 % à pratiquer la danse dans le réseau de l'enseignement spécialisé⁷), les hommes voient leur place garantie. Ils sont 79 % à la tête des centres chorégraphiques nationaux. Les femmes, elles, affrontent une sélectivité bien plus élevée que leurs collègues à l'entrée de ces formations. Parité ne rime pas toujours avec équité...

LE SYMPTÔME ET LES CAUSES

Pour autant, l'inégal partage des responsabilités et ses conséquences sur la faible participation des femmes à la décision et à la production artistique n'est que la partie émergée d'un système. S'arrêter aux symptômes ne permet pas de penser les causes. La recomposition d'un consensus moins aveugle n'est probablement pas suffisant pour penser et produire le changement. Ne risque-t-on pas d'arriver, en ce qui concerne l'égalité hommes/femmes, au

“ L'inégal partage des responsabilités et ses conséquences sur la faible participation des femmes à la décision et à la production artistique n'est que la partie émergée d'un système.”

point d'inefficience auquel l'écologie est parvenue en devenant un élément incontournable du langage politique et entrepreneurial, permettant d'un même mouvement de reconnaître les enjeux tout en reportant à un avenir incertain les transformations trop profondes qui sont appelées ? L'enjeu aujourd'hui pour le secteur culturel serait de ne pas se contenter d'un *equality washing*. Le focus sur la parité et les nominations à la tête des institutions pourrait condamner la question à n'être qu'un enjeu institutionnel. Nous serions ainsi dispensé-e-s de penser et d'analyser les causes systémiques des inégalités et de prendre le risque d'une transformation des pratiques professionnelles.

C'est précisément ce que permet le genre comme catégorie d'analyse. Grâce à cette première phase d'émergence de l'enjeu de l'égalité, le chantier est rendu possible mais il s'agit de ne pas le refermer avant même de l'avoir ouvert. Le concept de genre permet en premier lieu de mettre à distance le biologique, par principe immuable et à la base de tout propos sexiste. Le genre comme sexe social, par définition évolutif et mobile en fonction du contexte et de l'histoire, permet de penser le changement. C'est là sa première vertu. Observer les faits sociaux

à travers le genre, c'est aussi décrypter la partition du féminin et du masculin qui imprègne toute activité sociale. Chaque genre se définit au regard de l'autre et fonctionne comme un territoire avec ses frontières réelles et symboliques. Qu'on observe une cour d'école, l'organigramme d'une scène de spectacle vivant ou les effectifs d'un conservatoire, la mixité n'est qu'apparente et partielle. Filles et garçons ont des jeux différents dans des espaces distincts ; les garçons sont aux cuivres et les filles à la harpe, les hommes sont techniciens et programmeurs, les femmes administratrices et chargées de la médiation. C'est le déchiffrement de cette partition qui permet de comprendre la différenciation des normes, des valeurs, des parcours et des rôles. Cette partition est multiforme et dynamique mais avec toujours le même invariant : l'infériorisation du féminin. Cette constance de ce que Françoise Héritier nomme « la valence différentielle des sexes » est à la base des inégalités.

Oliver Bellamy, directeur du CNSM de Paris tente de nous rassurer dans une tribune du *Huffington Post*, véritable florilège qui mériterait le détour dans son entier⁸ : « Il est vrai qu'à compétences égales, les hommes sont plus facilement engagés aux postes de responsabilités et mieux payés. C'est stupide, scandaleux et injuste. Alors qu'on le sait : les femmes sont souvent de meilleures gestionnaires que les hommes. ». Lorsqu'il s'agit de valoriser les compétences dans la culture, c'est bien sûr à la gestion que l'on fait référence... excellentes, oui, mais pas à la place où elles sont attendues. Parle-t-on de leur charisme, de leur autorité ? Et qui sont « les femmes » ? C'est l'emploi de ce pluriel qui, d'un même mouvement, généralise et naturalise. La gestion est-elle encodée dans le gène féminin ?

UNE PARTITION AU MASCULIN NEUTRE

Les travaux de chercheurs dans d'autres sphères apportent des clés de lecture intéressantes pour décrypter les fonctionnements du secteur culturel et la manière

dont se joue, dans ce contexte particulier, la partition du genre. Dans la langue française, le masculin se fait universel. Le féminin spécialise et infériorise. Mais le « masculin neutre » imprègne nos représentations au-delà du langage et influe sur notre perception, notamment dans notre manière de considérer l'organisation du travail. Le travail, que nous croyons conçu pour tous, a été historiquement organisé par les hommes et pour les hommes. Les travaux en sociologie sur la fabrique du plafond de verre⁹ décryptent comment l'organisation produit les inégalités à chaque étape du parcours professionnel. Diplôme et fonction de départ des parcours ascendants dans l'organisation, cadence de la mobilité géographique, âge de détection des « hauts potentiels »¹⁰, âge de l'accès aux fonctions managériales, mécanismes de cooptation entre pairs... La construction des parcours produit progressivement l'éviction des femmes. Ces modèles de parcours professionnels, explicites ou non, sont inadaptés à la réalité des contraintes et aux attentes sociales qui pèsent sur les femmes. Alors que la maternité marque une rupture dans la trajectoire professionnelle des femmes, l'arrivée d'un enfant n'impacte que très faiblement celle des hommes. L'âge supposé de la compétence est en total décalage avec le rythme imposé par les charges parentales, majoritairement assumées par les femmes. Les domaines de

formation et les métiers dits « féminins » (78 % des femmes actives se répartissent dans les métiers dits du *care* et de l'administration), ne sont pas seulement différents, ils relèvent de compétences moins valorisées, induisent des parcours moins ascendants et moins bien rémunérés. La liste des facteurs d'empêchement liés au sexe pourrait être longue... Pour atteindre les objectifs quantitatifs de mixité dans les postes à responsabilités désormais fixés par la loi, il s'agit certes de permettre leur recrutement à ce niveau mais aussi de décrypter les mécanismes qui empêchent les femmes d'y parvenir.

Qu'observe-t-on sur le parcours d'un-e directeur-riche des structures de diffusion du spectacle vivant ? Il est possible d'esquisser certaines hypothèses qui demanderaient à être confirmées (ou non) par des études sur un large panel. Les parcours ascendants (qui permettent l'accès aux responsabilités) sont associés à des fonctions très majoritairement masculines en lien avec l'artistique (programmation ou création artistique elle-même). Les femmes sont en revanche majoritaires dans les fonctions d'administration, de communication et de médiation (éternelles secondes...). Aucune de ces fonctions ne conduit à la direction d'une structure – ou très rarement. Ne pourrait-on pas considérer que les compétences développées par l'action culturelle au cœur

“ Les femmes ne représentent que 28 % des intermittents du spectacle. Le métier d'artiste est une « vocation » qui s'accommode mal des contraintes de temps qui pèsent sur les femmes – horaires décalés, temps de travail extensif. ”

des liens entre les artistes et les publics, qui exigent la maîtrise des budgets et des partenariats, sont de nature à préparer à la fonction de direction ? Compte tenu de la dispersion du secteur en petites structures, de sa connexion forte avec l'alternance politique, la mobilité géographique est incontournable. Changer de région ou de ville pour changer de fonction implique d'être suivi-e par son conjoint-e.

Pour les artistes – en travailleuses – pour reprendre les termes et le point de vue de Pierre-Michel Menger¹¹, les conditions de développement ou même du seul maintien dans l'activité, sont incertaines pour tous. Elles le sont davantage encore pour les femmes. Les femmes ne représentent que 28 % des intermittents du spectacle. Le métier d'artiste est une « vocation » qui s'accommode mal des contraintes de temps qui pèsent sur les femmes – horaires décalés, temps de travail extensif. Difficile de refuser sans risque une tournée trop longue et trop lointaine qui exigera de déléguer les charges familiales à un tiers (lequel ?). La cooptation dans le sillage de troupes et de réseaux est pourtant le facteur clé des engagements.

Les maternités¹², collectif d'intermittentes mobilisées pour défendre leurs droits aux congés de maternité ont pointé les incohérences administratives dont elles sont victimes. L'inadaptation du régime de l'intermittence par rapport à la réalité des contraintes des femmes est symptomatique d'une organisation au masculin neutre qui prétend être

valable pour tous mais produit ici très clairement l'exclusion des femmes d'un régime indispensable à la poursuite d'une activité artistique. Au fil des années, les femmes « disparaissent » des scènes... L'association HF est à l'origine d'une étude sur les trajectoires des femmes dans le secteur théâtral¹³. Une initiative dont on espère qu'elle essaiera dans d'autres domaines de la culture. L'identification des freins, et donc des leviers, est un travail indispensable qui pourrait être encouragé et mieux soutenu pour avancer vers plus d'égalité. La connaissance de ces freins et la formation des professionnel-le-s futur-e-s et actuel-le-s est aussi en soi un levier pour permettre d'infléchir les trajectoires et promouvoir plus de mixité dans les métiers. L'analyse des parcours professionnels n'est qu'un exemple des domaines à explorer pour conduire le diagnostic des structures et des fonctionnements du secteur culturel. Recrutement, organigramme, rémunération, organisation du travail, gouvernance, publics et pratiques amateurs, programmation, aide à la création, communication... autant de champs qui peuvent être regardés au prisme du genre, pour déjouer les mécanismes producteurs d'inégalité.

Il serait impossible de ne pas évoquer, pour saisir l'étendue de la question, le rôle majeur tenu par la culture comme sphère productrice de nos représentations et à ce titre partie prenante dans la construction de la partition du genre. Les stéréotypes du genre imprègnent les œuvres, de la peinture au cinéma, en

passant par la littérature, la chanson, etc. La parité du côté de la création ouvre de nouveaux points de vue mais ne garantit pas la transformation des représentations.

La non-mixité de certaines pratiques culturelles comme la danse, les jeux vidéo ou les musiques amplifiées nous invite également à questionner leur rôle actif quant à la construction du genre. Ces pratiques culturelles proposent clairement l'apprentissage de compétences, de comportements sociaux et de valeurs différenciées selon le sexe. Cette différenciation, le plus souvent impensée, est pourtant parfois le relais des injonctions les plus normatives¹⁴...

D'un côté la culture comme marché du travail, de l'autre comme « aliment » et producteur de nos représentations du genre : la culture offre un chantier fécond pour l'égalité. Ce chemin implique évidemment le risque de partager le pouvoir et les possibles pour toutes et tous avec son lot de résistances et de crispations. Mais l'enjeu et l'intérêt dépassent de loin le seul secteur professionnel de la culture ou l'attribution des postes prestigieux de direction des grandes institutions. Beaucoup plus stimulant, non ?

Cécile Bonthonneau

Professionnelle du secteur culturel, fondatrice de Pluségales, structure de formation et de conseil dans les domaines de la culture et de l'égalité. Mène actuellement un travail de recherche (Master EGALÉS, Université Lyon 2) sur les leviers de l'engagement au masculin pour l'égalité dans le spectacle vivant.

Du constat à l'analyse : le secteur culturel au risque de l'égalité entre hommes et femmes

NOTES

- 1- « Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilités, aux lieux de décision, et à la maîtrise de la représentation. » Reine Prat, mai 2006, Ministère de la Culture et de la communication.
- 2- Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication, Mars 2014.
- 3- Source : ministère de la Culture, DEPS.
- 4- <http://www.mouvement-hf.org>
- 5- SACD – brochures « où sont les femmes ? », 2012-2013 et 2013-2014.
- 6- Approche intégrée de l'égalité aux fins d'incorporer la dimension de l'égalité dans tous les domaines et à tous les niveaux.
- 7- Ministère de la Culture - Département des études et de la prospective.
- 8- Olivier Bellamy, « Aurélie Filippetti fait chanter tous les garçons et les filles », in

Huffington Post, 29 avril 2013.

9- Cécile Guillaume et Sophie Pochic, « La fabrique organisationnelle des dirigeants », in *Travail, genre et sociétés* n° 17, 2007.

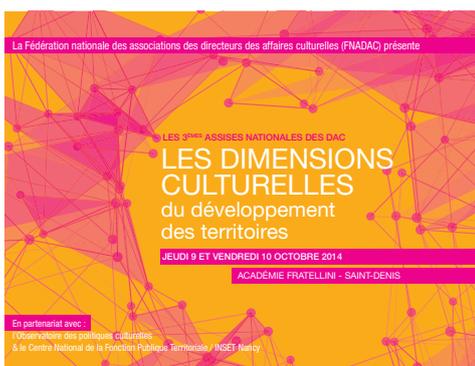
10- Hauts potentiels : salariés repérés et accompagnés pour évoluer rapidement dans l'organisation.

11- Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Seuil, 2003.

12- www.maternités.com

13- *Trajectoires professionnelles des femmes artistes ? Du mirage des possibles à la réalité des murs*, une étude réalisée par Raphaëlle Doyon et HF île-de-France : présentation le 20 juillet 2014 à Avignon.

14- Voir, par exemple, les travaux d'Hélène Marquié (danse) ou d'Yves Raibaud (musiques actuelles).



La Fédération nationale des associations des directeurs des affaires culturelles (FNADAC) présente :

LES 3ÈMES ASSISES NATIONALES DES DAC
LES DIMENSIONS CULTURELLES
DU DÉVELOPPEMENT DES TERRITOIRES

Jeudi 9 et vendredi 10 octobre 2014,
Académie Fratellini, Saint-Denis

En partenariat avec : l'Observatoire des politiques culturelles et l'INSET Nancy

La FNADAC organise les 3èmes Assises nationales des DAC avec un objectif majeur : donner une nouvelle ambition aux dimensions culturelles du développement des territoires, en y associant des acteurs de différents horizons avec lesquels les DAC ont vocation à travailler.

Ce Rendez-vous intervient alors que les territoires sont appelés à une réforme de grande ampleur. Comment les transformations institutionnelles en cours impacteront-elles les politiques culturelles territoriales ?

Ces Assises seront l'occasion de faire le point sur la place de la culture dans le développement des territoires. Il s'agira aussi de réfléchir à la façon dont les enjeux culturels peuvent être davantage présents dans l'ensemble des politiques publiques. Comment peuvent-ils nourrir et être nourris d'un nouveau souffle démocratique ? Comment mieux travailler ensemble ? Et comment l'ensemble des évolutions et mutations qui traversent le champ culturel fait-il évoluer le métier et les savoir-faire des DAC, et plus généralement des métiers territoriaux ?

PUBLICS ATTENDUS :

directeurs des affaires culturelles et cadres territoriaux de l'ensemble des collectivités territoriales, élus, acteurs culturels et acteurs investis dans l'éducation, le social, l'aménagement du territoire, l'urbanisme, ou encore le développement économique et l'innovation, artistes, ministère de la Culture et de la Communication, services de l'État.

Renseignements et inscriptions :

Observatoire des politiques culturelles

Tél. : 04 76 44 33 26 | Fax : 04 76 44 95 00

Courriel : samia.hamouda@observatoire-culture.net

Avant programme et inscriptions :

www.observatoire-culture.net



L'ACCÈS DES FEMMES AUX PROFESSIONS MUSICALES

L'ENTRÉE DANS LES ORCHESTRES SYMPHONIQUES

Hyacinthe Ravet

La musique représente un univers paradoxal quant à l'accès, la place et les représentations relatives aux artistes femmes. Dans les métiers de l'interprétation, le théâtre et la danse a *contrario* distribuent les rôles entre hommes et femmes. En musique, mis à part pour le chant et les rôles d'opéra – encore que la répartition entre femmes et hommes ait connu des variations selon les pays, les époques et les œuvres –, rien n'oblige *a priori* à confier telle partie d'instrument aux un-e-s plutôt qu'aux autres : la musique semble un domaine artistique asexué. En fait, la réalité est tout autre : à la fois « le plus "spirituel" des arts » mais aussi probablement « le plus corporel », comme l'affirmait Pierre Bourdieu (1984), peut-être plus « en deçà des mots » qu'« au-delà des mots », la musique constitue un domaine très genré.

UN CHAMP HISTORIQUEMENT MIXTE ET CONTRASTÉ

Mixte de longue date, le domaine musical présente un paysage tout en contrastes et en ambiguïtés. Art d'agrément réputé indispensable à l'éducation des jeunes filles « biens nées », la musique a été enseignée de longue date aux filles de l'aristocratie puis également de la bourgeoisie, au même titre que la peinture, le dessin, la broderie... Ces dernières pratiquaient essentiellement le chant et certains instruments à cordes ou à clavier. Au XIX^e siècle, avec le développement des loisirs dans la bourgeoisie, la nécessité d'agrémenter musicalement la vie bourgeoise domestique voit l'important développement de la pratique féminine du piano et du chant en amateur.

De plus, à partir de la fin du XVIII^e siècle, des instances étatiques de formation ouvrent, d'emblée mixtes. Le Conser-

vatoire de Paris (actuel Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris) permet un accès à des études musicales gratuites pour des jeunes gens et jeunes filles issus de milieux aisés, mais aussi de milieux plus modestes. Les classes étaient séparées entre hommes et femmes, et ces dernières n'avaient pas accès à tous les types d'enseignement. Elles pouvaient suivre des cours de chant, de piano, de solfège et d'art dramatique. Malgré tout, les musiciennes ont été parmi les premières diplômées de l'Enseignement Supérieur et se sont tôt présentées sur le marché du travail. Elles sont d'ailleurs parmi les premières fondatrices d'associations professionnelles pour les défendre avec des tentatives d'organisation dès 1877 (Launay, 2008).

Très nombreuses parmi les amateurs, les musiciennes s'illustrent donc aussi en tant que professionnelles. Depuis la création de l'opéra en France, au début du XVII^e

siècle, le besoin de chanteuses se fait sentir. « Pionnières désirées » (Launay, 2008), adulées pour les plus célèbres, parfois mieux payées que leurs confrères masculins, des femmes triomphent sur les scènes lyriques. D'autres deviennent professeures, notamment en enseignant le piano en cours particuliers. Issues souvent de familles de musicien.ne.s, des compositrices, des instrumentistes reconnues ou encore des femmes qui tiennent des salons de musique, où elles font jouer leurs contemporain.e.s, participent pleinement à la vie musicale de leur époque.

Aujourd'hui, les filles sont toujours très nombreuses parmi les apprenti.e.s et les jeunes amateurs. 38 % des filles de 10-14 ans contre 18 % des garçons exercent une pratique artistique, montrait l'étude de Sylvie Octobre (2004). En particulier, celles-ci sont majoritaires dans toutes

les pratiques musicales, surtout pour le chant, mais aussi pour les instruments avec des variations selon ces derniers. Par ailleurs, elles représentent actuellement 55 % des élèves des écoles de musique contrôlées par l'État en France (DEPS, 2010/4). Cette proportion de femmes amateurs varie selon les cycles de vie. À l'adolescence comme à l'âge adulte, ces dernières connaissent une pratique plus institutionnalisée que les hommes qui, davantage, apprennent entre pairs et exercent en « autodidactes »¹.

Du côté de la pratique professionnelle, les femmes occupent une place très variable selon les professions². Comme dans d'autres domaines, elles investissent les métiers de l'enseignement. 45,5 % des enseignants des écoles de musique contrôlées par l'État français (mais 56 % parmi les moins de 30 ans) sont des femmes. Leur proportion diminue au sommet de la pyramide des structures publiques de formation avec respectivement 36,6 % et 38,8 % des enseignant.e.s dans les deux Conservatoires Supérieurs de Musique et de Danse de Paris et de Lyon. En revanche, les métiers de la création et de la scène sont nettement moins féminisés. Si les femmes constituent 10,6 % des compositeurs de musique contemporaine, les métiers de l'interprétation demeurent également « masculins ». Avec un quart de femmes dans leurs effectifs, ces professions sont les moins féminisées des métiers d'artistes interprètes comparativement aux comédien.ne.s (où les femmes représentent près de la moitié d'entre eux) et des danseurs/seuses (où elles en constituent les deux tiers)³.

Ce constat s'accroît encore selon les métiers de l'interprétation musicale et les univers esthétiques considérés. Tous genres musicaux confondus, les femmes deviennent nettement plus souvent chanteuses qu'instrumentistes : elles représentent 57 % des chanteurs/euses contre 16 % des instrumentistes. En distinguant maintenant à grands traits selon les univers esthétiques, leur part monte à 39 % parmi les instrumentistes

de l'univers « savant » contre 8 % d'entre eux au sein de l'univers « populaire ». Cela recoupe le constat de rôles différenciés entre femmes et hommes. Si les premières s'orientent plus souvent vers l'enseignement que l'interprétation (et cumulent moins souvent les deux), elles occupent aussi plus régulièrement des fonctions d'accompagnement au sein du domaine de l'interprétation : davantage choristes que les hommes, elles jouent plutôt de la basse (qui accompagne) que de la guitare (comme leader virtuose) au sein des « musiques actuelles », par exemple. La répartition des tâches opère également au moment des concerts : les femmes s'occupent davantage des activités de communication et d'organisation que de la technique, par exemple.

Les professions musicales se caractérisent ainsi par des phénomènes marqués de ségrégation horizontale et de ségrégation verticale. Les premiers recouvrent la forte différenciation des tâches (enseignant.e.s vs interprètes, notamment), et s'observe avec acuité au sein des musiques « populaires » (chanteurs.seuses vs instrumentistes). Les seconds se déclinent sous la forme d'un accès inégal aux postes à responsabilité, ce qui se constate tout particulièrement au sein des musiques « savantes » (postes de soliste, de chef d'orchestre, etc.). Pourtant, de profondes mutations ont eu lieu dans le champ musical.

L'ORCHESTRE COMME UNIVERS SYMPTOMATIQUE

Au sein des métiers artistiques caractérisés par l'activité au projet, et dont l'emploi est marqué par l'intermittence et la pluriactivité (Menger, 2009 ; Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009), la profession de musicien.ne d'orchestre permanent représente une exception. En France, une trentaine d'orchestres symphoniques, lyriques, de chambre ou spécifiques⁴ recrute des musiciens par concours, sur des postes de titulaires, stables et pérennes. Ces orchestres

permanents emploient ainsi environ 2 200 musicien.ne.s sur des contrats à durée indéterminée, fonctionnaires ou assimilés, rémunérés mensuellement (sur environ 25 000 musicien.ne.s interprètes). Ces postes aujourd'hui hautement convoités se déclinent en une série de statuts : du Premier violon solo, qui est le second chef de l'ensemble après le/la chef d'orchestre, aux musicien.ne.s du rang (les « tuttiistes » des instruments à cordes), en passant par diverses catégories de solistes. Celles-ci regroupent les chefs de pupitres des instruments à cordes et tous les instrumentistes à vent et à percussion⁵.

Cette profession aux contours délimités permet une observation exemplaire du recrutement des musicien.ne.s. Cet univers s'est profondément et rapidement transformé quant à la place accordée aux femmes. Alors que la plupart de ces ensembles n'accueillaient aucune femme au moment de leur création (au cours du XIX^e siècle pour les plus anciens d'entre eux), progressivement, une harpiste voire quelques instrumentistes jouant du violon ou de l'alto ont rejoint leurs rangs à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. L'entre-deux guerres mondiales s'est ensuite caractérisé par une relative fermeture. C'est à partir des années 1970 que ces ensembles se sont, progressivement puis massivement, ouverts aux femmes. De seulement quelques femmes pour l'ensemble des orchestres à 33,1 % en 2010 (AFO, *in* Ravet, 2011), en une quarantaine d'années, la mutation a été considérable. Elle ne s'est pas réalisée sans résistances.

Les femmes sont aujourd'hui très présentes, mais pas à tous les postes, ni à toutes les fonctions. Plus nombreuses parmi les instruments à cordes que parmi les instruments à vent et à percussion, elles sont aussi plus souvent musiciennes du rang que solistes : huit sur dix de ces postes sont tenus par des hommes. C'est que des représentations sexuées caractérisent (encore) fortement les instruments et les attributs.

“ Aucune femme en France n’a pour le moment été recrutée en tant que directrice artistique d’un orchestre symphonique ou d’un orchestre lyrique permanent ”

Le « sexe des instruments » (en fait, leur genre, ces derniers n’ayant pas de sexe en soi) conditionnent le choix et la pratique d’un instrument plutôt qu’un autre. Les gestes et les activités sont genrées. Pour simplifier, les connotations masculines s’accroissent : de chanter (où l’instrument est sa propre voix) à frotter, souffler ou frapper ; ou encore, d’accompagner à diriger ou créer. De forts enjeux symboliques autour de la création demeurent.

Plus feutrées aujourd’hui pour les instrumentistes d’orchestre qu’à l’époque des scandales qui ont émaillé l’entrée progressive des femmes dans ces ensembles, les résistances se cristallisent aujourd’hui sur la fonction de chef. Depuis la saison 2013-2014, aucune femme ne dirige un ensemble permanent en France. Auparavant, de 2006 à 2013, Suzanna Mälkki avait dirigé l’Ensemble Intercontemporain, un ensemble d’une trentaine de musiciens tous solistes qui se consacre à la musique contemporaine. Un seul autre ensemble avait été dirigé de manière permanente par deux cheffes. De 2003 à 2009, Graziella Contratto a été directrice artistique de l’Orchestre des Pays de Savoie, un orchestre de chambre composé de 23 musiciens. Ce même ensemble avait été dirigé par Claire Gibault en tant que chef attitré de 1976 à 1983. Ces deux ensembles représentent des formations spécifiques

aux répertoires particuliers. Aucune femme en France n’a pour le moment été recrutée en tant que directrice artistique d’un orchestre symphonique ou d’un orchestre lyrique permanent (Ravet, 2015).

LE « PARAVENT » OU LE RÔLE DES AUDITIONS À L’AVEUGLE

Les orchestres professionnels ont longtemps été réfractaires à la présence de femmes en leur sein. L’argumentaire traditionnel mêle des considérations d’ordre esthétiques, pratiques et morales (moindre créativité, faiblesse du son, horaires nocturnes et tournées nationales ou internationales, maternité, perturbation de l’entre-soi masculin...). Bastion célèbre pour sa misogynie, l’Orchestre Philharmonique de Vienne n’a accepté une femme dans ses rangs qu’à partir de 1997 (en titularisant une harpiste présente depuis 20 ans).

Les pionnières, ces premières musiciennes à être entrées dans ces ensembles au cours des années 1970, ont joué un rôle considérable : lorsque l’une d’elles a accédé à une place, elle a créé un précédent qui a jeté le doute sur les représentations négatives « établies ». Sa présence, celle d’une deuxième puis d’une troisième, ont contribué à permettre l’accès à d’autres

et la transformation de ces représentations. Des instruments comme la flûte ont ainsi « changé de sexe » (cet instrument apparaît aujourd’hui comme « féminin » alors qu’il était perçu comme « masculin », en raison de la mise en œuvre du souffle, au début du XX^e siècle) ; des postes de « premier soliste » se sont féminisés.

Pour les pionnières et de nombreux/ ses observateurs/trices de la profession (professeur.e.s formant des candidat.e.s, régisseurs/seuses des orchestres...), un dispositif a favorisé cet accès : la présence d’un paravent ou d’un rideau masquant le/la candidat.e aux yeux du jury censés évaluer la prestation seulement à l’oreille. Les instrumentistes des orchestres permanents sont en effet recruté.e.s lors de concours se déroulant sous forme d’auditions successives (généralement trois tours au cours desquels sont progressivement éliminés les candidat.e.s non retenu.e.s). Ce dispositif s’inscrivait initialement contre l’endo-recrutement, en promouvant une ouverture au-delà du cercle des (ancien.ne.s) élèves et des connaissances du chef de pupitre et/ou du chef.

Présent tout au long de concours qui ont vu le succès de certaines pionnières, au grand dam de certains de leurs futurs collègues masculins ou de recruteurs, le « paravent » a créé des surprises et des polémiques. Il a, par exemple, permis

l'entrée des premières femmes clarinettes dans les orchestres militaires avant même leur recrutement dans les orchestres civils. Aujourd'hui, ce dispositif est présent lors du premier tour de la plupart des ensembles permanents français. Mais il est généralement absent lors de la finale. Depuis les années 1970 où il a fait l'objet de revendications féministes, les débats n'ont pas cessé sur son utilité et ses inconvénients. Soutenu par l'idée que tout devrait se jouer à l'oreille, le principal avantage relevé est qu'il permettrait un recrutement non-discriminatoire à l'égard du genre mais aussi de l'origine sociale, ethnique et raciale. L'un des principaux reproches stipule, au contraire, que le métier de musicien d'orchestre

est un métier de scène qui nécessite un certain charisme, et ce d'autant plus dans le contexte actuel où l'on attend des musicien.ne.s qu'ils/elles s'investissent en direction des publics.

Une étude économétrique américaine a montré que la présence d'un paravent augmentait considérablement les chances des candidates de passer le premier tour et permettait d'expliquer une part non négligeable du recrutement féminin dans les orchestres américains durant le dernier quart du XX^e siècle. Avec des collègues économistes et sociologues, nous menons actuellement une enquête quantitative et qualitative, soutenue par l'Alliance de recherche sur les discriminations⁶,

sur les processus de recrutement dans les orchestres permanents franciliens. Nous tentons d'évaluer et de comprendre l'impact du paravent lors de ces processus. La conclusion sera donc en forme d'ouverture : à suivre...

Hyacinthe Ravet

Université Paris-Sorbonne

Institut de recherche en musicologie IReMus

UMR 8223, CNRS-Université Paris Sorbonne-

Ministère de la Culture-Bibliothèque Nationale de

France

RÉFÉRENCES CITÉES ET SOURCES :

► « Professions culturelles et emploi », *Chiffres clef 2013. Statistiques de la culture*, DEPS, ministère de la Culture.

► AFO (Association Française des orchestres), 2010, « Pyramide des âges des musiciens, année 2009 ».

► Bureau M.-C., Perrenoud M., Shapiro R., 2009, *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

► Coulangeon P., Ravet H., Roharik I., 2005, « Gender Differentiated Effect of Time in Performing Arts Professions: Musicians, Actors and Dancers in Contemporary France », *Poetics*, vol. 33, n° 5-6, p. 369-387.

► Dietsch B., Sotto M.-F., 2010 / 4, « L'enseignement spécialisé de la musique, de la danse et de l'art dramatique en 2008-2009 », *Culture chiffres*, DEPS, ministère de la Culture.

► Launay F., 2008, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, genre et sociétés*, n° 19, p. 41-63.

► Menger P.-M., 2009, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil/Gallimard.

► Octobre S., 2004, *Les loisirs culturels des 6-14 ans*, Paris, La Documentation française.

► Ravet H., 2011, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.

► Ravet H., Coulangeon P., 2003, « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, vol. 45, n° 3, p. 361-384.

► Hyacinthe Ravet, *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*, Paris, Vrin, 2015.

L'accès des femmes aux professions musicales. L'entrée dans les orchestres symphoniques

NOTES

1- Parmi les musicien.ne.s amateurs en activité et pour les Français.es âgé.e.s de 15 ans et plus (Donnat, 2009) : 16 % des femmes ont joué de la musique au cours de l'année écoulée pour 21 % des hommes, avec des modalités différenciées de pratique. Les hommes ont beaucoup plus souvent pratiqué de la musique par ordinateur (8 % contre 2 % de Français âgés de 15 ans et plus) ou joué d'un instrument. On sait, par ailleurs, que les femmes sont nettement plus nombreuses à pratiquer le chant, en particulier au sein des chorales.

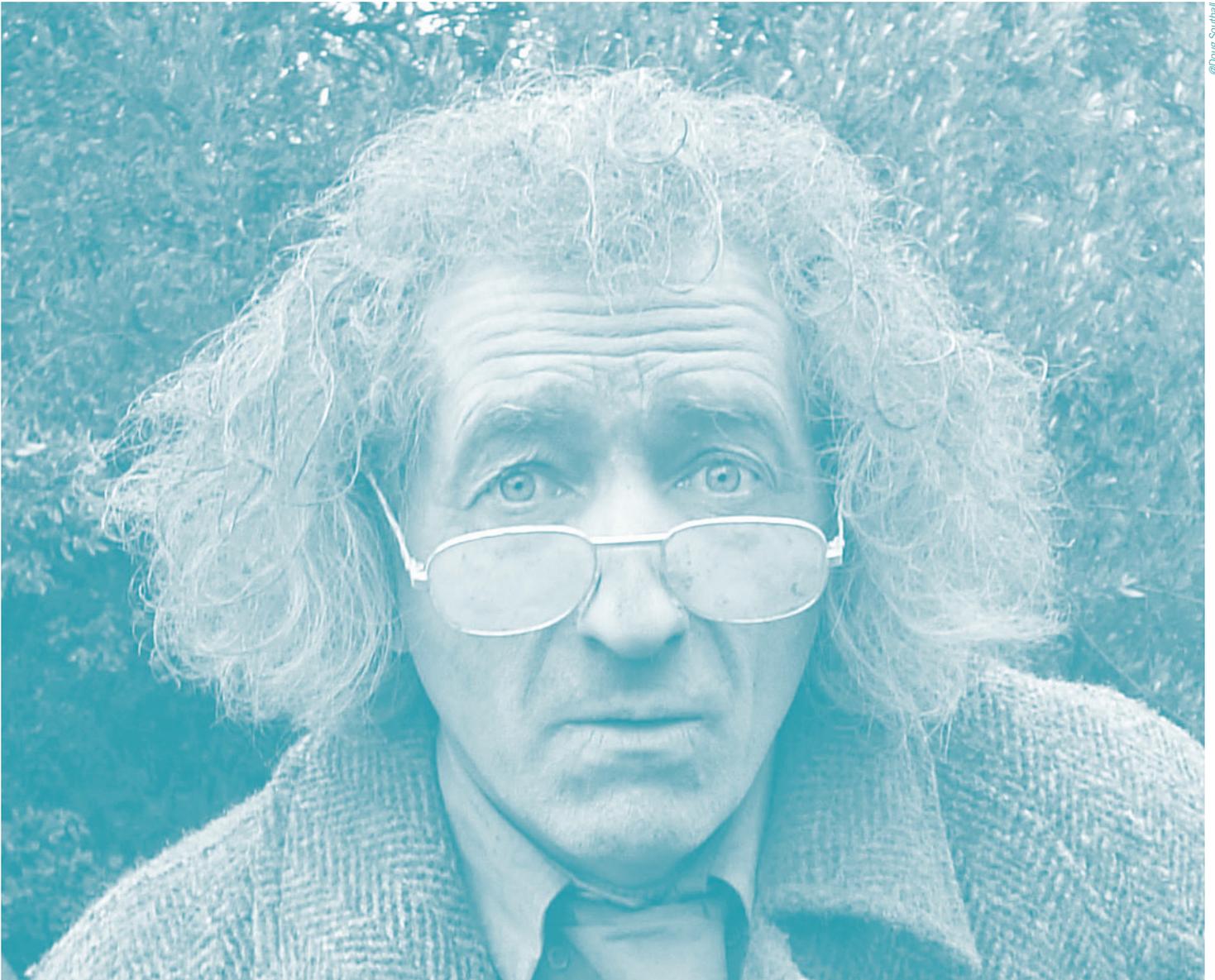
2- Je me permets de renvoyer à mon ouvrage (Ravet, 2011), qui synthétise les données présentées à la suite.

3- Pour compléter (Ravet, 2011) ; en 2009, elles constituent 36 % des artistes des spectacles et, parmi les intermittent.e.s, 19 % des musicien.ne.s et 53 % des artistes lyriques contre 48 % des comédien.ne.s et 66 % des danseurs/seuses (DEPS, 2013).

4- Tels que l'Orchestre de l'Opéra de Paris, l'Orchestre du Capitole de Toulouse, l'Orchestre de Bretagne ou l'Ensemble Intercontemporain, pour ne citer qu'un ensemble de chaque type.

5- Pour simplifier, ils se déclinent sous la forme de postes de premier, de second voire de troisième solistes : par exemple, de première flûte solo et de deuxième flûte.

6- Soutenue par l'ARDIS, financée par la Région Île-de-France dans le cadre du Domaine d'intérêt majeur « Genre, inégalités, discriminations », l'étude est réalisée par Reguina Hatzipetrou-Andronikou (Centre Maurice Halbwachs), Chiara Noé (Présage, OFCE), Hélène Périvier (Présage, OFCE) et moi-même.



@Doug_Soufflet

Est-on du métier par le costume ?

Je me demande encore si l'artiste est un costume, comme on peut se le demander de l'homme politique, et même, pour provoquer, du chômeur. Est-on du métier par le costume ?

On sent bien, dans le concept de métier, comme une spécialité bien supplantée aujourd'hui par les machines, voire les robots.

Si drone était un métier, personne n'aimerait être drone.

Artiste est devenu mon métier. Artiste en travailleur, évidemment.

Travailleur de la marge, pourtant, toujours aux confins, embrayé dans la société mais prêt à sauter en marche, travailleur sur lui-même, impénitent plus qu'intermittent, mais en dialogue, car l'art, quand il est là, n'est qu'un dialogue.

L'artiste est un peu désuet, non ? À force de voir beaucoup de désuétude chez les autres, je finis par me convaincre que l'obsolescence est mon programme, comme chacun.

Mais l'artiste n'est pas chacun ; il est un individu fracturé de social, poreux, lancé sur un chemin qu'il croit avoir tracé lui-même.

Si j'étais un produit, je le saurais. Tiens, c'est quoi cette étiquette, là derrière ?

Bruno Schnebelin,
Artiste dans la compagnie Ilotopie

LES ARTISTES-ENTREPRENEURS

Xavier Greffe

Les expressions d'« artiste entrepreneur de lui-même », d'« entrepreneur culturel », d'« entrepreneur de son propre talent » sont aujourd'hui monnaie courante et après que Warhol ait démystifié l'idée d'un artiste qui vivrait en marge du monde financier, Koons et Murakami montrent aujourd'hui que l'artiste peut se faire aussi valoir comme gestionnaire.

Il serait donc exagéré d'y voir quelque chose de vraiment nouveau : l'artiste a toujours été « entreprise » dans la mesure où il réalisait des projets combinant des ressources variées, il a souvent eu à prendre une forme entreprise ou à y échapper, tels Rubens et Rembrandt (avec des sorts divers), pour mieux contrôler les ressources qu'il pouvait retirer du marché ou, au contraire, se prévenir contre ses aléas. On n'est donc plus seulement au stade de la métaphore mais bien de pratiques sociales encadrées dans des dimensions juridiques et économiques des plus prégnantes.

À défaut d'être nouvelle, cette relation prend une tonalité particulière du fait d'évolutions objectives dans l'environnement artistique. Alors que pendant longtemps l'artiste a été considéré comme associant des talents d'ingéniosité et de virtuosité, il est de plus en plus considéré comme producteur de

concepts et animateur de réseaux, ce qui l'entraîne à sous-traiter certaines tâches et mobiliser d'autres compétences que les siennes. Alors que son espace était organisé entre production ou préparation dans un lieu privatif et vente ou représentation dans un lieu public, il est aujourd'hui confronté à la dilution de ces frontières (production sur site) et à leur submersion par des espaces privés, tels les téléphones portables et ordinateurs. Alors que les activités artistiques étaient demandées pour elles-mêmes, elles le sont aujourd'hui pour des raisons élargies : éducation, santé, ornementation, etc., ce qui conduit l'artiste à s'insérer dans la vie d'autres entreprises et à devoir assumer des débats d'égal à égal. Ainsi l'artiste devient-il entreprise. Il faut ajouter à cela les conséquences bien reconnues de la globalisation et de la numérisation. Si la globalisation des marchés offre les niches bienvenues pour la mise en valeur de productions spéci-

ifiques, elle conduit aussi à des organisations différentes de la prospection et de l'information. Si le monde de Gutenberg avait fait passer les œuvres d'art dans la modernité en permettant la duplication d'un contenu sur de multiples contenants, le monde du numérique pousse ce mécanisme à l'extrême en permettant au contenu d'échapper à la notion même de contenant, exposant aux manipulations comme au copiage.

UN DÉFI FONDAMENTAL

Du fait de ces évolutions, l'artiste-entrepreneur doit gérer la mise en synergie des deux dynamiques, artistique et économique, de production de ses œuvres. Une dynamique artistique dans la mesure où il crée de nouvelles expressions et significations, une dynamique économique dans la mesure où ces expressions doivent mobiliser les valeurs monétaires nécessaires à leur émergence. Or, il affronte ici un défi majeur lié à des différences de temporalité et de modes de reconnaissance de ses œuvres¹.

La dynamique artistique s'inscrit dans une perspective longue de densification artistique et seuls les artistes peuvent dire que des points d'équilibre sont atteints ou non au cours de ce processus. Au sein d'un projet de départ – installation, jardin, film, conservation monumentale – l'artiste introduit de nouveaux sens qu'il

“ L'artiste a toujours été « entreprise » dans la mesure où il réalisait des projets combinant des ressources variées, il a souvent eu à prendre une forme entreprise ou à y échapper ”

enrichit successivement. La démarche de la production artistique fonctionne à l'inverse de celle de la simplification puisque l'on y analyse chaque mouvement à partir des effets esthétiques créés et recherchés, ce qui débouche sur une opération de densification artistique. Cette densification apparaît ainsi comme un processus de signification, à l'inverse de celle de produit fini. La reconnaissance de droits moraux aux auteurs illustre en France très clairement ces tensions, par exemple lorsqu'un créateur d'art public ou un metteur en scène retardent la production de l'œuvre pour atteindre l'expression artistique souhaitée.

La dynamique économique s'inscrit dans la validation régulière des œuvres par le marché pour permettre la soutenabilité de l'artiste-entreprise. Elle se satisfait donc difficilement de cette recherche sans fin du détail, d'improvisations ou de bifurcations coûteuses en temps comme en argent. Son code est stable et préétabli là où celui de la logique de densification artistique est en mutation constante et flottante. Cette contrainte temporelle repose sur la nécessité de l'évaluation et de la distribution des revenus, laquelle intervient de manière régulière. Non seulement il faut assurer et honorer des paiements mais éventuellement entrer dans le cadre fixé par l'impôt, lequel apparaît souvent comme le plus grand normalisateur de la vie économique des entreprises. Et même si on ne paiera finalement pas d'impôts faute de résultats, on sera conduit à présenter les bases de son assiette et de son calcul.

Cette contrainte peut s'exprimer d'une autre manière. Si les deux volets artistiques et économiques commencent à se développer de pair, leurs protocoles peuvent évoluer de manière différente. Le protocole économique sera toujours organisé autour d'une même finalité : couvrir les coûts de la production artistique grâce aux recettes et subventions. Par contre, le protocole artistique peut changer au contact de discussions, de recherches, etc., lesquelles font apparaître de nouvelles références et donc de

“ L'artiste-entrepreneur doit gérer la mise en synergie des deux dynamiques, artistique et économique, de production de ses œuvres. ”

nouvelles recherches. Ce qui pouvait donc apparaître au départ comme une conjonction risque de se transformer en différences assez sensibles. En outre, la temporalité économique est délimitée de manière assez stricte alors que la temporalité de l'artiste peut changer au vu de ses recherches. Tout ceci conduit donc à créer des tensions entre les deux volets, ce qui laisse alors ouverte la question de savoir s'ils se correspondront ou non.

L'artiste-entrepreneur devra donc conjuguer ces deux dynamiques de la densification artistique et de la viabilité économique. Une situation où la dynamique économique s'imposerait « trop » entraînera l'étiollement de la densification artistique : la reconnaissance des consommateurs sera de plus en plus faible et de telles entreprises seront vouées à disparaître ou à s'inscrire dans d'autres logiques, par exemple de pures logiques de distraction. À l'inverse, la non-réalisation dans le temps voulu de la viabilité économique compromettra la vie de la communauté artistique et la conduira à envisager son avenir en dehors de l'entreprise considérée, ou même à abandonner le champ artistique. Cela s'explique souvent par un décalage croissant entre la recherche d'une qualité et la difficulté des marchés à la reconnaître, risque accru au moment où Internet multiplie les possibilités d'accès aux créations artistiques sans respecter des contraintes d'appropriation. L'artiste-entreprise tentera de mettre en place de

nouveaux modèles d'affaires pour mieux récupérer la valeur : face à des œuvres non reproductibles en laissant jouer la spécificité des supports possibles ; face à l'apparition de files d'attente, en relevant les prix. Si le déséquilibre subsiste, les artistes à la base de cette densification artistique peuvent s'exprimer sur d'autres supports ou dans d'autres domaines.

DE LA MÉTAPHORE AUX PRATIQUES CONCRÈTES

Une chose est de reconnaître la tension qui traverse l'artiste-entreprise, autre chose est d'entrer dans les tensions que de telles entreprises doivent assumer au quotidien.

À priori, il n'y a guère de barrière à l'entrée pour l'artiste qui entend organiser sa propre activité puisque le statut d'auto-entrepreneur lui est effectivement ouvert. Mais c'est bien là que les difficultés commenceront. Soit parce que cela ne concerne pas à priori les activités caractérisées par les droits d'auteurs, auquel cas il est automatiquement rattaché au régime général des salariés avec quelques nuances, par exemple le régime des accidents du travail ou les conditions minimales des cotisations. Soit parce qu'il doit très vite observer l'ensemble des réglementations exigées de tout entrepreneur de spectacles, à moins de se limiter à quelques repré-

sentations par an (six au maximum) et à ne pas dépasser un chiffre d'affaires maximal lequel est justement fixé de telle sorte qu'il ne puisse embaucher des salariés. En outre, et on y reviendra plus bas, il ne doit en aucun cas être un salarié déguisé c'est-à-dire se situer en fait dans un rapport de sujétion par rapport à une autre entreprise.

La difficulté principale devient alors l'obtention de l'une des trois licences d'entrepreneur de spectacle (exploitant des lieux de spectacles aménagés pour les représentations publiques – producteur de spectacle ou entrepreneur de tournées et de festivals – diffuseur de spectacle). Pour obtenir l'une de ces trois licences, il doit être majeur, diplômé de l'enseignement supérieur ou satisfaire à des durées minimales de formation ou/et d'expérience professionnelle, avoir la capacité juridique d'exercer une activité commerciale, ce qui signifie aussi qu'il doit être inscrit au RCS (ce qui n'est pas exigé d'un auto-entrepreneur qui se limiterait à être seulement auto-entrepreneur). La décision, prise par le Préfet de région sur présentation par la DRAC, est valable pour trois années au terme desquelles elle doit être renouvelée. Enfin pour certaines licences, notamment celle de type 1, d'autres conditions sont exigées. On voit donc bien ici qu'à l'absence de barrière à l'entrée s'opposent très vite un certain nombre de conditions qui ne sont pas si évidentes que cela à satisfaire. Bien entendu, toutes ces contraintes ont leur raison d'être, et s'appuient pour la plupart d'entre elles sur le respect de principes de sécurité et de droits sociaux, mais le résultat reste une complication.

Un second défi repose sur l'existence ou non du rapport de sujétion. La condition d'entrepreneur s'oppose à celle de salarié, et la Sécurité sociale, pour des raisons tout à fait compréhensibles est très attentive à ce que la réalité du salariat ne disparaisse pas derrière la fiction de l'entrepreneur. Aussi tout travailleur indépendant comme tout entrepreneur est-il soumis au risque de présomption de rapport de sujétion. Dès lors qu'un « indépendant » (entrepreneur ou non) travaille dans des conditions telles que l'on peut le considérer comme soumis aux ordres d'une autre personne il est requalifié comme salarié et perd donc les avantages liés à son indépendance. Tout le problème va venir ici de ce que dans un domaine où les contrats sont faits et défaits en permanence – ou re-spécifiés – au vu de difficultés imprévisibles, les frontières entre l'indépendance et la sujétion ne sont pas si faciles à discerner et peuvent être franchies involontairement. On peut dire ici que l'application du célèbre article L.762-1 du Code du Travail est particulièrement difficile dans sa seconde partie sinon dans sa première : « *Tout contrat par lequel une personne physique ou morale s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité, objet de ce contrat dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce. Cette présomption subsiste quels que soient le mode et le montant de la rémunération, ainsi que la qualification donnée au contrat par les parties. Elle n'est pas non plus détruite par la preuve que l'artiste conserve la liberté d'expression de son art, qu'il est propriétaire de toute ou*

partie du matériel utilisé ou qu'il emploie lui-même une ou plusieurs personnes pour le seconder dès lors qu'il participe personnellement au spectacle. »

On comprend aisément alors que des professions intermédiaires de type agents et conseils se multiplient et qu'elles soient présentées (y compris par le ministère de la Culture qui a publié des recherches à ce sujet) comme justement de nature à faciliter les formalités, passer des actes que le salarié ne connaît guère, voire mutualiser certains coûts pour rendre des activités économiquement soutenables². Nous ne partageons guère cet enthousiasme porté en fait par ces professions elles-mêmes. Dans un domaine où les résultats financiers sont difficiles à obtenir, de telles interventions ne font qu'augmenter des coûts de fonctionnement et grever des résultats dont l'existence est rien moins que sûre ! Mieux vaudrait ici que les réglementations soient les plus transparentes possibles et des contrôles à posteriori effectifs plutôt que de faire de la fonction d'artiste-entrepreneur un parcours difficile dont profitent bien entendu les plus habiles !

Xavier Greffe

Professeur de Sciences économiques et directeur du Master Produits culturels de l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne

Les artistes-entrepreneurs

NOTES

1- Lizé W., Naudier D., & Roueffe O., *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Questions de culture, ministère de la Culture, mai 2011.

2- Xavier Greffe, *L'artiste-entreprise*, Paris : Dalloz, 2012, Prix de l'Académie des sciences morales et politiques.

ARTISTE-ENTREPRENEUR

LA TROISIÈME VOIE

Pierre Estève

Pris, comme leurs contemporains, dans les soubresauts des crises systémiques que traversent nos sociétés, les artistes ne peuvent plus faire l'économie d'une remise en question de leur mission ni des réalités sociales et économiques définissant leur statut, sous peine de disparition à brève échéance. À l'heure de l'Internet, de la dématérialisation, de la mondialisation, des technologies disruptives et de la singularité annoncée sur fond d'ultra-libéralisme, émerge la figure de l'« artiste-entrepreneur ». Hier un oxymore. Aujourd'hui presque un pléonasme.

PARADOXES DE L'ANCIEN MONDE

Les vieilles idées ont la vie dure : l'image romantique de l'artiste génial, visionnaire mais incompris, fuyant l'argent qui pervertirait sa création reste encore très répandue. Comme si Léonard de Vinci, Beethoven, Picasso ou, plus récemment, Jeff Koons, Damien Hirst ou les DJ stars n'avaient pas montré de longue date l'inanité d'un tel postulat. Il est vrai cependant que, pour qu'un artiste reste un vassal, dépendant pour survivre des libéralités d'un commanditaire, d'un mécène ou d'un ministère, rien de tel que de le tenir loin du monde de l'entreprise. J'ai moi-même cru des années durant qu'un bon artiste était un artiste pauvre. Au Conservatoire où j'accumulais, pendant quinze ans, savoir musical et récompenses, aucun de mes chers maîtres, ni l'institution en charge de mon éducation artistique n'avait eu la présence d'esprit de me dire comment je pourrais gagner ma vie avec la musique, ni quels pouvaient être la valeur et le prix de mon talent. Aucune formation sur le sujet ! L'Art pour l'Art. Je constate, sidéré, qu'en 2014 rien n'a changé. De jeunes artistes talentueux que je rencontre sont aussi ignorants

que moi à leur âge de l'environnement économique, juridique et social de leur métier. De ce point de vue, notre pays a des progrès à faire. Aux États-Unis, à UCLA, un apprenti compositeur étudie la musique mais aussi le fonctionnement des industries culturelles, ainsi que les méthodes pour générer de l'argent par son talent. Il rencontre des professionnels en activité et des mentors qui l'éclairent sur les réalités du métier. Comme on dit outre-Atlantique : « Passion alone doesn't pay the bills ». Dans mon cas, j'enchaînais des dizaines de concerts sans avoir la moindre idée de la signification des mots « cachet » ou « intermittent du spectacle », comprenant finalement

“ Les vieilles idées ont la vie dure : l'image romantique de l'artiste génial, visionnaire mais incompris, fuyant l'argent qui pervertirait sa création reste encore très répandue.”

à force d'erreurs, de tâtonnements, de rencontres bienveillantes et face à ma première feuille d'imposition, l'environnement économique fragile du musicien et du compositeur en France. Sacem, Adami, Afdas, Spedidam, Assedic, Scam, SACD, CNC... Je découvrais que cette jungle d'acronymes constituait une partie de l'écosystème dans lequel j'allais évoluer.

DÉCOUVERTE DU « REAL WORLD »

Mes compositions ayant attiré l'attention d'agents, de producteurs et de maisons de disques, je découvrais alors la complexité et les subtilités des contrats d'artiste, de la cession d'éditions, de la préférence, du statut d'auteur, du droit à l'image. La réalité des entreprises culturelles m'apparaissait enfin. Crue. Violente. Là encore, personne ne m'y avait préparé. Comme pour beaucoup d'artistes le bizutage fut rude, mais j'encaissais le choc, dépensant avant même de les avoir touchées mes premières royalties en avocats et conseillers pour m'aider à décrypter les divers contrats qui m'étaient proposés. J'étais devenu, comme mes œuvres, un produit. Passant plus de temps en négociations,

réseautage, étude de contrats, interviews et promotion radio ou télé... qu'à créer. Qu'étaient devenus mes rêves ? Je travaillais comme ces hommes d'affaires honnis, les retours financiers et la liberté d'être maître de mon destin en moins. Ayant bénéficié d'une bonne éducation scientifique en parallèle à mon parcours artistique, je décidais de faire les comptes. Les chiffres ne mentent pas. En créant mon entreprise, je pouvais gagner dix fois plus sur la vente des disques et plus encore sur celle des produits dérivés, conserver la totalité de mes droits d'auteur au lieu d'être forcé d'en céder la moitié en éditions, arrêter de devoir rembourser sur mes royalties des frais de promotion, de représentation ou de clip que j'étais obligé d'accepter sans pouvoir en vérifier la légitimité. Une structure (société ou association) est habilitée à employer des collaborateurs, obtenir des aides et subventions qui lui sont réservées, répondre à des appels à projets, initier des coproductions avec d'autres structures, obtenir des prix professionnels, récupérer la TVA, déduire des frais (juristes, matériel, locaux, etc.). Édité par ma propre société, finie l'obligation de céder au chantage à l'édition pratiqué par la plupart des sociétés de production de film. À l'habituelle menace déguisée « Pour composer la musique de notre film, nous préférons un compositeur édité. Nous avons notre société d'édition », je pourrais répondre « Bien entendu. Voyez ça avec mon éditeur ». Entre sociétés, la négociation est bien plus équilibrée et des

compromis plus faciles. Sans oublier le simple droit fondamental de décider de mes choix artistiques. Il était décidément temps de voler de mes propres ailes.

L'ENTREPRISE ARTISTIQUE, ESPACE DE LIBERTÉ ?

En m'associant, en 1995, à la création de Shooting Star, une société de production et d'éditions musicales qui s'est ensuite diversifiée dans les jeux vidéo et les arts numériques, puis quelques années plus tard dans une startup dédiée aux nouvelles technologies, j'ai réalisé à quel point entreprendre – malgré toutes les contraintes que cela représente – devenait chaque année plus indispensable pour mener à bien mes projets artistiques. Tout d'abord, je collabore avec une équipe choisie sur des projets dont nous avons la maîtrise et en lesquels nous croyons. Nous développons une forme d'intelligence collective et travaillons en France et à l'international en réseau avec des partenaires et d'autres artistes qui partagent nos valeurs et pratiquent la même agilité. Déléguer les tâches administratives, juridiques, la promotion, le montage et le suivi des projets permet de me concentrer sur mon art tout en gardant du temps pour ma famille et mes enfants. Dans ce contexte, j'ai pu approfondir mes champs d'expression. À ma passion première, la musique, j'ai ajouté les arts numériques et des instal-

lations fortement immersives et participatives. Pour produire ces œuvres, au lieu d'être uniquement consommateur de technologies, Shooting Star développe ses propres solutions, dont certaines portent leur propre logique économique au-delà de mes besoins artistiques. Je me rends compte que j'ai finalement autant appris sur le chemin de l'entrepreneuriat que sur celui de l'art, tous deux faisant appel à des formes différentes et complémentaires de créativité. Le fait de mieux comprendre le monde dans lequel je vis génère un cercle vertueux qui me permet de le questionner de manière pointue et pertinente à travers des œuvres en phase avec mon temps. L'entreprise, hier vécue comme aliénante dans la position d'employé s'est paradoxalement révélée comme un espace de liberté lorsqu'elle sert un projet. Il est vrai que Shooting Star porte certainement des valeurs différentes de celles des majors chez lesquelles j'ai débuté. Entreprendre en tant qu'artiste m'a enfin permis de me tromper, d'apprendre de mes erreurs et de repartir sur d'autres bases, sans l'angoisse de l'obligation de résultat ou de la mise au placard.

REPENSER LE MONDE

Bien entendu la crise est là. L'environnement français n'est pas réputé pour être le plus stimulant ni le plus favorable, pour les artistes comme pour les entrepreneurs. Les budgets culturels sont revus à la baisse, le statut précaire des intermittents est gravement menacé. L'État providence, protecteur d'artistes confortablement subventionnés portant un regard contestataire et critique sur la société, fait long feu. L'austérité grippe les rouages des anciens modèles culturels à tel point que de plus en plus d'artistes sous-payés et parfois (dé)considérés comme des prestataires de services, y compris par le système culturel lui-même, finissent par jeter l'éponge. Des auteurs de BD talentueux et reconnus comme Bruno Maïorana et Philippe Bonifay en arrivent à mettre fin à leur carrière pour protester contre la dégradation inacceptable de l'exercice de leur métier¹ dans

“Je me rends compte que j'ai finalement autant appris sur le chemin de l'entrepreneuriat que sur celui de l'art, tous deux faisant appel à des formes différentes et complémentaires de créativité.”

un environnement professionnel devenu inadapté à notre époque. À l'opposé, en même temps, la danseuse et chorégraphe Marie-Claude Pietragalla, en rupture avec le système institutionnel dont elle est pourtant issue, coproduit, avec sa propre société et Dassault Systems, le spectacle à succès *Mr & Mme Rêve*². Certaines de mes œuvres, comme *Flowers 2.0*³, une installation citoyenne participative monumentale à la croisée des arts, du développement durable et de la science, rassemblant dans certaines villes plus de mille fleuristes-co artistes et des dizaines de milliers de spectateurs, ne sont possibles que parce qu'elles sont portées par une entreprise, en synergie avec des festivals, villes, écoles, sponsors, mécènes, lieux de diffusion, acteurs du développement durable, universités, centres de recherche...

Lorsqu'André Rouillé déclare, en 2009 : « Créer consiste donc, pour l'artiste, à inventer les moyens de faire advenir esthétiquement de la vérité. Tandis que créer, pour l'entrepreneur, c'est varier, adapter, concevoir les moyens toujours différents d'arriver à un même but : le profit. », en concluant « Mais la création

est chez l'un et l'autre de nature si différente qu'ils ne seront certainement jamais que de faux amis...», il a statistiquement raison⁴. Mais aujourd'hui, de nombreux artistes, sortent de leur cage dorée et ouvrent une troisième voie. Rompus à détourner, pour se les approprier, technologies et usages, ils investissent désormais le monde de l'entreprise. Pour agir prestement, horizontalement, sans attendre que les institutions en crise et en retard d'un train se soient réinventées. Par choix ou nécessité, une structure (entreprise, association) devient pour eux un outil adapté. Non plus une fin, mais un moyen.

Pierre Estève

Sound artist, compositeur, plasticien, sculpteur

www.pierreesteve.com

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

► Norbert Hillaire (dir.), *L'Artiste et l'Entrepreneur*, Cité du design éditions, Saint-Étienne, 2008.

► Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999.

► Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, Paris, 2002.

► André Gorz, *L'Immatériel. Connaissance, valeur et capital*, Galilée, Paris, 2003

Artiste-entrepreneur. La troisième voie

NOTES

1- Philippe Bonifay : www.facebook.com/bonifay/posts/10202048311788950?fref=nf
2- *Mr & Mme Rêve*, www.pietragallacompagnie.com/mr-et-mme-reve.html

3- *Flowers 2.0*, www.facebook.com/estevelflowers2.0

4- http://m2icm.fr/sites/ccaw2013/downloads/entrepreneur_rouillé_515ce5f7f.pdf

MODES D'ORGANISATION PLUS COOPÉRATIFS : OPPORTUNITÉS NOUVELLES OU CONTRAINTES ACCRUES POUR LES ARTISTES ?

Philippe Henry

C'est entendu, l'immense majorité des personnes dont l'activité principale se veut artistique cherchent – tout particulièrement en France – à construire leur identité singulière d'abord autour de valeurs esthétiques, relationnelles et culturelles, voire sociales et politiques. Il n'empêche, l'incertitude qualitative foncière du domaine artistique et la précarité résultante pour le plus grand nombre conduisent à des tensions d'autant plus fortes que les conditions de production et d'échange de l'art dans notre société sont en train d'être structurellement reconfigurées. C'est dans ce contexte historique qu'un intérêt nouveau pour la question de la coopération semble se développer, du point de vue autant des artistes eux-mêmes que des organisations qui composent désormais la diversité de ce domaine spécifique d'activité¹.

DES TENSIONS CROISSANTES DANS UN DOMAINE ARTISTIQUE DONT LE DÉVELOPPEMENT FLÉCHIT

À première vue, la situation socioéconomique globale de l'offre artistique professionnalisée semble très favorable. Depuis quelques décennies, l'appétence d'un nombre croissant de personnes pour les métiers d'un domaine diversifié mais de plus en plus structuré ne se dément pas. 365 000 personnes déclarent ainsi exercer à titre principal un métier artistique en 2009, soit presque 81 % de plus qu'en 1990 et une moyenne de + 4,2 % par an. Si la moitié de ces professionnels relève des métiers du spectacle, la très forte croissance dans ce secteur d'activité du nombre d'artistes (+ 93 %) reste encore inférieure à celle des personnels technico-artistiques (+ 104 %)²,

soit respectivement une moyenne de + 4,9 % et + 5,5 % par an. D'un autre côté, la valeur ajoutée de l'ensemble des branches de l'économie culturelle aurait augmenté en moyenne et par an de 3,4 % en euros constants entre 1995 et 2005 et même de 5,8 % pour le secteur des spectacles³, avec ensuite une évolution bien moins favorable et même un net recul entre 2008 et 2009. On serait donc face à un domaine d'activité en croissance très soutenue jusqu'à 2005, mais avec une tension qui s'accroît désormais entre ses disponibilités humaines et ses ressources financières. D'autant que, sur l'exemple de la période 2009-2011, 59 % des salariés des métiers artistiques – et jusqu'à 71 % pour les artistes du spectacle – n'arrivent à travailler au mieux que pour l'équivalent d'un mi-temps. Si la nature de ces métiers conduit à des horaires variables d'une semaine sur l'autre pour la moitié des personnes concernées – et jusqu'à 72 % pour les artistes du spectacle ou les plasticiens –, les inégalités de situation

culminent dans la dispersion des revenus d'activité. Ainsi, la moitié des artistes salariés capte seulement 21 % de la masse salariale disponible en 2010 – et pas plus de 3 % pour les artistes du spectacle. À l'autre extrême, 20 % en captent à eux seuls 45 % – et jusqu'à 75 % pour les artistes du spectacle. La situation n'est pas meilleure pour les artistes rémunérés en droits d'auteur puisque, par exemple, la moitié des auteurs-compositeurs ne capte que 7 % des droits disponibles en 2010, ce pourcentage étant de 10 % pour les écrivains et auteurs de cinéma et télévision, et autour de 20 % pour les plasticiens ou artisans d'art. Symétriquement et pour les catégories signalées, les 20 % d'artistes les mieux rémunérés captent entre 32 et 47 % des droits disponibles. Et cette distribution très déséquilibrée de la ressource disponible, que l'on retrouve à tous les niveaux du fonctionnement des mondes artistiques, semble relever bien plus d'avantages cumulatifs se concentrant sur quelques-

uns – individus ou organisations – que de différences intrinsèques de talent entre artistes ou de qualité entre leurs diverses propositions artistiques⁴.

Loin d'être un phénomène contingent et très largement exogène, la complexification et la stratification propres aux mondes artistiques participent de fait à la mutation générale actuelle de nos sociétés. D'autant que les effets conjugués de l'industrialisation, de la financiarisation et de la mondialisation de notre époque se croisent toujours plus avec les modifications – en particulier générationnelles – des préférences artistiques et culturelles d'usagers maniant de mieux en mieux les possibilités d'interaction productive et communicationnelle offertes par les nouvelles technologies. En tout cas, c'est dans un contexte de profonde transformation idéologique et socioéconomique qu'il semble pertinent de resituer le renouvellement récent de l'intérêt pour la question de modes d'organisation plus coopératifs, que ce soit entre individus ou entre organisations et en particulier dans le domaine artistique. Travailleur au projet et à l'activité rémunérée discontinue, l'artiste contemporain est en effet amené à intensifier ses collaborations avec une diversité d'acteurs de son milieu artistique d'appartenance ou d'autres milieux sociaux. Cet impératif se trouve renforcé par la spécificité d'une économie fondée

“À son corps souvent défendant, l'artiste contemporain s'éloigne ainsi de la posture forgée sur plusieurs siècles par la culture occidentale d'un « artiste-roi, maître d'un royaume qui n'a qu'un sujet »”

– y compris pour ses secteurs les plus industrialisés – sur des biens et services singuliers, dont la valeur d'abord symbolique et relationnelle ne se construira qu'au fil d'un parcours de valorisation sociale lui-même plein d'aléas⁵.

À son corps souvent défendant, l'artiste contemporain s'éloigne ainsi de la posture forgée sur plusieurs siècles par la culture occidentale d'un « artiste-roi, maître d'un royaume qui n'a qu'un sujet »⁶. Il se trouve concrètement pris – aux conditions actuelles – dans la nécessité contradictoire d'avoir à se construire à la croisée du renforcement de son originalité artistique et du développement de sa notoriété sociale, double gage de sa mise en valeur économique. Ce véritable « artiste-entreprise »⁷ ou les micro-organisations – à but commercial ou encore très largement associatives comme dans le spectacle vivant – qui l'aident à développer son activité ne sauraient à eux seuls gérer toutes les facettes et les temporalités de propositions artistiques ayant chacune à trouver son propre chemin de conception, de production et de diffusion. Le hasard des affinités électives et le poids des cooptations interpersonnelles et subjectives ont toujours été au fondement du fonctionnement des mondes artistiques, les très sévères sélections hiérarchisantes des artistes et des œuvres par différentes formes de cotation de la qualité aussi. Ce qui est aujourd'hui probablement inédit, c'est l'intensification exacerbée de ces mécanismes sous un double effet. D'une part, l'indéniable développement de ce domaine d'activité dans le dernier demi-siècle – dans sa dimension professionnelle dont il est surtout question ici, comme du point de vue des pratiques en amateur – conduit à la généralisation des situations de « coopération », soit de collaboration renforcée entre acteurs artistiques et culturels pourtant pour partie concurrents, ne serait-ce qu'en termes de captation des ressources relationnelles ou économiques disponibles. D'un autre côté, l'articulation différenciée du domaine artistique – voire son intégration manifeste pour certains

secteurs comme le design ou les jeux vidéo – au mode général de développement d'une société se voulant fondée sur la créativité et l'innovation permanentes aboutit à une porosité et une transversalité accrues entre domaines d'action jusqu'à présent relativement cloisonnés les uns par rapport aux autres.

DES AGENCEMENTS COOPÉRATIFS PLUS VISIBLES MAIS ENCORE PARCELLAIRES ET INSUFFISAMMENT VALORISÉS

On ne saurait donc être surpris de constater toute une gamme relativement étendue de situations de coopération renforcée dans le domaine artistique, en particulier mais pas seulement quand les organisations en jeu sont de taille modeste ou très petite. Inversement, le caractère d'expérimentation et de singularisation permanentes propre au domaine artistique débouche fréquemment sur des agencements coopératifs qui peuvent ne durer qu'un temps. Beaucoup connaissent rapidement des limites du point de vue de leur capacité à se développer à une plus grande échelle ou à générer un réel approfondissement qualitatif et pérenne. Le déploiement de tels agencements dans le domaine artistique est particulièrement sensible depuis le tournant du siècle – où les tensions qu'on vient de rappeler prennent définitivement toute leur ampleur –, même si les exemples ne manquent pas auparavant. Le principal registre repérable concerne une mutualisation au moins partielle de moyens matériels ou de fonctions techniques (partage d'espace de travail artistique ou administratif, d'outillage, de compétences ponctuelles, d'un lieu d'hébergement...). Une étude sur les compagnies de spectacle vivant en France métropolitaine indique que plus de 60 % d'entre elles ont partagé en 2009 un espace de travail artistique, et pratiquement 36 % de celles déclarant une direction artistique collective un local

administratif⁸. Ce registre permet également de densifier des échanges d'informations ou d'expériences, de multiplier les apports réciproques quoique souvent ponctuels de savoirs ou de compétences, de développer des temps de rencontre conviviale, autrement dit de favoriser des mises en relation indispensables dans des secteurs d'activité où l'incertitude et la recomposition permanente des équipes et des projets sont premières.

Un second registre engage au moins pour partie un partage des risques entre les acteurs coopérants. Toujours sur l'exemple du spectacle vivant, on voit ainsi se multiplier les dispositifs d'accueil de projets en résidence par des équipes ou équipements déjà constitués (depuis les lieux de fabrique artistique et culturelle autonomes aux scènes labellisées par les pouvoirs publics), pouvant aller jusqu'à des engagements réciproques de coproduction de spectacles ou d'événements. Le partage d'un emploi – sur des fonctions essentiellement administratives ou techniques – n'est désormais plus rare, même s'il engage bien plus les parties coopérantes. L'enquête sur les compagnies indique que cela concerne déjà 16 % d'entre elles (et 19 % de celles qui déclarent une direction artistique collective), même si les formes juridiquement constituées telles

“Le partage d'un emploi – sur des fonctions essentiellement administratives ou techniques – n'est désormais plus rare, même s'il engage bien plus les parties coopérantes.”

que les Groupements d'employeurs restent encore exceptionnelles et délicates à faire perdurer (BcBg en Haute-Normandie, AGECE en Aquitaine, *Mezzanine Admin* en Île-de-France, *Gesticulateurs* en Bretagne par exemple). S'il ne débouche pas nécessairement sur des coopérations formellement stabilisées sur le long terme, ce second registre renforce néanmoins la connaissance réciproque des parties prenantes. Par là peuvent s'enclencher d'autres modalités de coopération telles que la veille partagée sur des opportunités qui se présentent, la participation croisée à des projets particuliers initiés par l'un ou l'autre, voire la conception et la mise en œuvre de projets communs même s'ils restent à horizon temporel limité.

Un troisième registre se révèle bien plus rare, puisqu'il intègre déjà les deux précédents et implique d'aller jusqu'à une volonté de développer des projets communs pérennes et d'en partager les résultats. Il s'agit le plus souvent d'expériences de coopération renforcée entre plusieurs organisations artistiques et culturelles d'un même territoire et/ou d'une même filière principale d'activité. Ainsi, le collectif *Créa'fonds* en Aquitaine se présente lui-même comme « un outil de mutualisation de capitaux et de compétences. Depuis 2008, il réunit des lieux de diffusion, des collectivités ou assimilées (mairies, conseils généraux...), des acteurs de l'économie sociale et solidaire, des partenaires financiers privés et des compagnies bénéficiaires qui s'associent sur un principe d'implication collective autour des questions de production et de diffusion du spectacle vivant ». Quelques entreprises statutairement coopératives, telles les Coopératives d'activités et d'emploi (CAE) *Artenréel* en Alsace, *Artefacts* en région Centre ou *CLARA* en Île-de-France permettent à des acteurs du secteur culturel et à des artistes de se professionnaliser. Chacun participe à proportion du chiffre d'affaires qu'il génère au fonctionnement économique de la CAE, qui les accompagne, selon *CLARA*, « depuis le test de leur activité jusqu'à sa pérennisation professionnelle en passant par le développement. Ils sont

membres d'un collectif dans un cadre sécurisé et mutualisant outils et moyens ». On mentionnera aussi les regroupements repérés par le *Labo de l'ESS* comme Pôles territoriaux de coopération économique (PTCE) dans le domaine artistique et culturel, comme *Culture & Coopération* en Rhône-Alpes, *Le Damier* en Auvergne, *La Coursive Boutaric* en Bourgogne, ou encore *Fontaine O Livres* ou *Paris Mix* en Île-de-France. De manière récurrente, le développement dans la durée de ces initiatives nécessite l'aide des pouvoirs publics, même pour celles qui sont les plus à même de générer de nouvelles activités rémunératrices.

Aussi approximative soit-elle, cette première problématisation ternaire permet de souligner la variété des modalités coopératives aujourd'hui à l'œuvre dans le domaine artistique. Elle confirme aussi combien le métier d'artiste est à appréhender dans un contexte économique et organisationnel historiquement inédit. Elle illustre la nécessité d'envisager des formes de coopération restant flexibles et sachant allier dispositifs formels et dynamismes informels. Elle souligne à ce titre combien la question ne saurait en aucun cas se réduire à celle de nouveaux cadres juridiques censés être plus incitatifs, ce que la très délicate mise en œuvre dans le domaine artistique et culturel des Sociétés coopératives d'intérêt collectif (SCIC) illustre parfaitement.

LA NÉCESSITÉ D'UNE RÉGULATION MUTUALISTE PLUS SYSTÉMIQUE DU DOMAINE ARTISTIQUE

Si certaines collectivités territoriales commencent à mesurer l'intérêt de ces nouvelles formes d'organisation, force est de constater que l'essentiel des aides culturelles publiques restent encore orientées sur d'autres priorités. Bien sûr, l'injonction à mieux mutualiser les moyens ou à mettre en synergie les équipes et équipements disponibles devient un discours courant

des pouvoirs publics. Des incitations à une plus grande coopération entre acteurs existent également ici ou là, entre autres sous la volonté de développer de véritables « projets culturels de territoire ». Mais on en est là encore à des expérimentations parcellaires, comme l'illustre le dispositif formalisé des *Projets artistiques et culturels de territoire* (P.A.C.T.) mis en place en 2012 par la région Centre. Le ministère de la Culture reste en tout cas bien absent d'une réflexion et d'une impulsion plus systémiques, au vu des enjeux et des bouleversements actuels du domaine artistique. La dynamique des *Schémas d'orientation pour le développement des lieux de musiques actuelles* (SOLIMA) illustre à ce jour l'exceptionnalité et la difficulté d'une méthode un tant soit peu précisée de co-élaboration entre l'État, les collectivités locales et les acteurs professionnels d'un projet de développement territorialisé et concerté pour une filière artistique spécifique.

Si l'invention « par le bas » de nouvelles modalités de coopération entre personnes et organisations est indispensable, la question d'une gouvernance globale plus coopérative des filières artistiques ou des pratiques artistiques et culturelles est donc encore largement dans les limbes. Plus de 75 % des auteurs littéraires, scénaristes et plasticiens déclarant cette activité comme principale sont non salariés et plus de 75 % des artistes de spectacle ne relèvent pas d'un contrat de salarié à durée indéterminée. Sans un fort parti pris pour une double régulation mutualiste – des risques pris et des ressources disponibles –, l'économie des biens singuliers du domaine artistique ne peut conduire qu'à une situation de très forte hiérarchi-

sation et d'intense inégalité, toujours plus au profit de quelques-uns seulement. En distribuant d'abord des aides à des projets, des équipes, des organisations particuliers au titre de leur valeur artistique potentielle, les pouvoirs publics transforment au fond moins cette dynamique qu'elle n'en masque les ressorts les plus profonds. Prendre au sérieux cette question, c'est également s'interroger sur la société dans laquelle nous souhaitons vivre.

De ce point de vue, disposer d'un mécanisme de rémunération socialisée pour les intermittents du spectacle n'est évidemment pas une aberration. L'enjeu est pourtant de savoir sur quelle base économiquement plus pertinente et socialement moins inégalitaire il serait à (re)fonder ; la contribution de l'ensemble des bénéficiaires directs et indirects des biens et services correspondant étant la piste difficile mais probablement incontournable à explorer. De même, mettre en place une rémunération socialisée pour les auteurs et plasticiens, venant compléter leurs droits d'auteur directs, serait un horizon souhaitable d'une société de créativité attentive à un avenir véritablement durable pour le plus grand nombre. L'amélioration des droits de suite et d'exposition pour les plasticiens et la socialisation des différents droits d'auteur – par exemple au-delà des dix ans de décès des auteurs et jusqu'à l'extinction des droits patrimoniaux après soixante-dix ans – seraient des options dont il ne faudrait plus s'interdire de débattre. Plus largement, l'enjeu est de mieux définir une nouvelle dialectique des droits et des devoirs tant économiques que sociaux des personnes, aussi bien qu'une nouvelle réglementation incitative et discrimi-

nante pour les organisations, qui soient à la mesure des nécessités de coopération renforcée qu'exige une société d'innovation vraiment soucieuse d'efficacité à long terme et d'équité sociale, pour les temps présents et pour ceux à venir.

Sans pouvoir aller ici plus avant dans ce type de perspective, concédons que le chemin sera particulièrement ardu et que les réelles expérimentations actuelles de coopération renforcée relèvent encore massivement d'une tentative d'adaptation locale des uns et des autres aux conditions de production et d'échange artistique de l'époque. Très peu encore renvoient aussi à une visée militante, globale, prospective et efficiente de ce que pourrait être une autre manière de produire simultanément du personnalisé singulier pour chacun et du commun coopératif pour le plus grand nombre. Mais, après tout, certaines révolutions structurelles commencent aussi par de tout petits pas, d'abord partiels, incertains et indécis.

Philippe Henry

Maître de conférences HDR à la retraite de l'Université Paris 8 - Saint-Denis.

*Philippe Henry poursuit ses recherches sur les spécificités de l'économie des biens singuliers dans le domaine artistique, ainsi que les essais de coopération renforcée et les démarches artistiques partagées qui s'y font jour. Il est membre de l'Institut de Coopération pour la Culture et participe au groupe « Analyse et connaissances » du Labo de l'ESS. Il a notamment publié, en 2009, *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui*. Une filière artistique à reconfigurer aux Presses Universitaires de Grenoble et, en 2012, avec Daniel Urrutiaguer, *Territoires et ressources des compagnies en France, rapport pour le DEPS – Ministère de la Culture et de la Communication*. Il propose une synthèse de son approche dans *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, paru en janvier 2014 aux Éditions de l'Attribut, Toulouse.*

Modes d'organisation plus coopératifs : opportunités nouvelles ou contraintes accrues pour les artistes ?

NOTES

1- Cet article condense et, sur certains points, précise des thèmes développés dans Philippe Henry, *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Toulouse : Éditions de l'Attribut, 2014.

2- Marie Gouyon et Frédérique Patureau, « Les métiers artistiques », *France, portrait social* – édition 2013, INSEE.

3- « Production et valeur ajoutée des branches culturelles de 1995 à 2012 », *Données complémentaires sur le poids économique de la culture*, DEPS – Ministère de la Culture et de la Communication, 2014.

4- Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris : Seuil/Gallimard, 2009.

5- Lucien Karpik, *L'économie des singularités*, Paris : Gallimard, 2007.

6- Dominique Chateau, *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.

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

8- Philippe Henry, « Les compagnies à direction artistique collective en France métropolitaine depuis 1980 : une réalité tangible, mais éminemment composite », in Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune : Éditions l'Entretemps, 2014.

La vie d'artiste aujourd'hui comme un grand territoire à parcourir

*C'est un mouvement,
Perpétuel,
De l'esprit et du corps,
À travers les œuvres,
Les partenaires,
Les villes.*

*C'est un mouvement,
Sur les scènes,
Où parfois les villes en deviennent scènes
En deviennent siennes :
Lyon, Paris, Blois, Taipei, Aurillac,
Genève, Marseille, Bruxelles, Valence,
Alençon, Vire, Grignan, Béziers, Nice,
Londres, Mortagne-au-Perche, Berlin...*

*C'est accepter ces rendez-vous éphémères,
Avec d'autres
Artistes,
Spectateurs,
Avec d'autres
soi-même.*

*C'est accepter
Cet appartement où faire et défaire ses
bagages
Ces hôtels et ces gares,
Où l'on apprend,
Ces textes,
Où l'on apprend,
À se reconstituer un espace d'intimité,
Où l'on apprend,
Qu'on a encore tout à apprendre.*

*C'est accepter
Ces loges sombres
Où se déplacer de soi vers la fiction qui
aura cours sur scène
Où évoluent ces personnages
Qui se suivent mais ne se ressemblent.*

*Puis soudain
Il fait beau,
Le soleil,
Qui surprend
Des yeux d'aveuglés
Après ces heures dans le noir à sculpter
La lumière artificielle
Des espaces de nos digressions.*

*Là-bas
Dans ce monde fictionnel
Zumstein, Shakespeare, Arcan, Sales,
Hamelin, Millet, Molière, Despentès,
Angot, Voltaire, Melquiot, Brisac, Chedid,
Leclair...*

*Ici
Dans ce monde rationnel
Lundi dans un centre de détention de
Basse-Normandie
Mardi dans le château de Voltaire à*



*Ferney-Voltaire
Mercredi dans un lycée agricole d'une
contrée agricole
Jeudi dans le château de Grignan,
Vendredi au Centre Dramatique National
de Valence
Samedi dans une friche marseillaise
Dimanche au musée des Beaux Arts de
Lyon*

*Un puzzle
Où tout est expérience.
La vie d'artiste aujourd'hui, comme un
grand territoire à parcourir et où fina-
lement je me définis et me redéfinis sans
arrêt dans l'altérité du qu'est-ce que ça
veut dire ?*

Éric Massé

*Metteur en scène et comédien,
Co-directeur de la compagnie des Lumas
Membre des collectifs artistiques du CDN de
Valence et de la SN61*

QUAND L'ARTISTE ENTREPREND L'AVENIR

Entretien avec **Samuel Rousseau**

Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Artiste plasticien français, Samuel Rousseau développe un art numérique qui allie les nouvelles technologies et l'objet. Il s'interroge sur l'humanité, le monde contemporain et les médias de masse. Fondateur du collectif artistique alternatif grenoblois Le Brise-Glace (1998-2008), ses premières expositions personnelles ont été présentées en France et à l'étranger. Entre indépendance, liberté de création, absence de statut, précarité et auto-financement qui sous-tendent l'activité des artistes plasticiens, Samuel Rousseau nous livre, dans cet entretien, son point de vue sur la vie professionnelle des artistes aujourd'hui.

L'Observatoire – Comment définiriez-vous votre vie d'artiste aujourd'hui ?

Samuel Rousseau – Ma seule contrainte c'est ma liberté. Au sens où pour que l'artiste soit libre, dans cette société, il doit faire des concessions financières, matérielles, de localisation géographique, etc. J'ai fait une croix sur un certain confort pour ne pas être esclave du marché ou dépendant de la vente. Quand je dis que je ne veux pas dépendre du marché, ça signifie que je ne veux pas faire des pièces à la mode, je ne veux pas être « tendance ». Je suis hors circuit. Je ne suis pas parisien, je ne suis pas dans les réseaux. Je suis un électron libre. Je veux vivre en corrélation avec mes idées. C'est la qualité de mon travail qui doit me porter ou me récompenser, pas la qualité de mon réseau. Par exemple, une pièce comme *P'tit bonhomme*¹ que j'ai faite en 1996 est encore exposée en 2014 parce qu'elle est dans une relation à l'humanité. Voilà ce à quoi j'aspire. Mon premier salaire, c'est les étoiles dans les yeux des gens.

L'Observatoire – Et en tant qu'artiste, comment situeriez-vous votre rôle ?

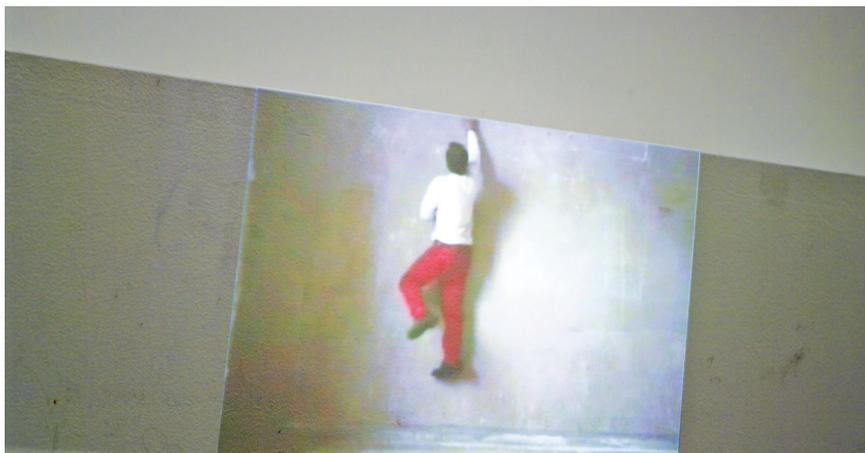
S. R. – Il faut laisser l'artiste libre. L'artiste n'est pas un décorateur ni un décorateur

de vie. C'est pour ça que je ne réponds pas à des commandes. La marque Louis Vuitton ou les Bains-Douches à Paris ont essayé de m'approcher plusieurs fois, je leur ai dit d'aller voir des publicitaires ! Je ne suis pas dans la séduction. Même pour mes galeries, je ne réponds pas à leurs demandes. Je ne suis pas artisan de l'art. Je suis plus proche d'un scientifique, je vais dans l'expérience. L'acte artistique est profondément égoïste et doit le rester. Il est hors de question qu'on me demande de mettre du rouge alors que j'avais prévu que ce soit bleu ! On doit se tenir au-delà de la commande. L'artiste n'est pas là pour faire du beau estampillé par l'institution. Il est là aussi pour mettre des grains de sable dans le système, pour signifier son opposition. Les artistes seront les premiers à brûler si le Front National prend le pouvoir. Ma dernière pièce *Perte de mémoire* traite de ça : on est en train de fêter le débarquement et le Front National fait 20 % aux dernières élections ! L'artiste a un rôle à jouer, dans sa liberté et son implication.

L'Observatoire – Quelle est la situation des artistes plasticiens en France aujourd'hui ? Peut-on dire, selon vous, que ces artistes sont plus ou moins contraints de devenir des artistes-entrepreneurs ?

S. R. – Il n'y a pas une situation mais des situations, de même qu'il n'y a pas un marché mais des marchés. Il y a plusieurs espèces d'artistes plasticiens : ceux qui vivent de leur travail, ceux qui enseignent, ceux qui répondent à des commandes, etc. Moi je vis à 95 % de la vente de mes œuvres auprès de collectionneurs, en travaillant avec cinq galeries dans le monde. Donc, oui, absolument, l'artiste est entrepreneur. Personnellement, je me sens plus à l'aise aujourd'hui au milieu des chefs d'entreprise qu'au milieu des artistes avec qui je vivais parce que nous partageons les mêmes préoccupations économiques. À une époque, j'avais trois assistants et il fallait que, tous les mois, je cherche de l'argent pour les payer sans pouvoir me payer moi-même ! Donc j'étais vraiment dans la situation d'un chef d'entreprise.

Tout le monde a des idées préconçues sur ce qu'est un artiste, sur la façon dont il vit. Aujourd'hui il n'y a plus d'argent. Les intermittents ont une force de frappe parce qu'ils sont fédérés, ce qui n'est pas le cas des artistes plasticiens. Personnellement, je ne peux pas défendre certains intermittents quand je vois mes amis plasticiens littéralement mourir de faim – qu'ils soient artistes dans le Trièves ou à New York !



Je ne dis pas que l'intermittence ne doit pas exister c'est un merveilleux système, mais il y a des travers monstrueux qu'il va falloir assainir. Par exemple, pourquoi le pousseur de caisses des spectacles de Madonna a-t-il un statut d'intermittent ? Ce sont des déménageurs de nuit, pas des artistes ! Donc il faudrait que l'intermittence revienne aux artistes et aux techniciens directement affiliés aux artistes ou aux compagnies. De même que la Maison des Artistes déborde d'artisans de l'image qui paient 17 % de charges comme moi, sauf que ces gens-là répondent à des commandes pour Nestlé ou Coca-Cola. Moi je n'ai aucune garantie de vendre mes œuvres et c'est à ça que sert cette fiscalité.

Je connais des jeunes artistes d'une trentaine d'années qui ont toujours connu la crise. La question pour moi ce n'est pas qu'il n'y a pas d'argent pour la culture, c'est la façon dont cet argent public est réparti et géré. La meilleure subvention jamais accordée aux artistes, c'est le RMI. J'en ai vécu pendant huit ans. Pour ma première exposition personnelle, j'ai d'ailleurs tenu à ce qu'il y ait le logo de la CAF aux côtés des logos de la DRAC, du Conseil général, etc. Ça a carrément mis le bazar côté institutionnel ! Il faut arrêter de nous prendre pour des abrutis,

nous sommes parfaitement capables de tenir un budget et de mettre en œuvre notre travail sans être assisté.

L'Observatoire – Vous animez des workshops dans des écoles des Beaux-Arts. Quel regard portez-vous sur l'enseignement artistique ?

S. R. – Quand j'anime des workshops à l'École, je suis assez « cash » avec les étudiants pour leur faire comprendre que, quand on est aux Beaux-Arts, on est dans une sorte de cocon. On a un confort de travail qu'on ne retrouve absolument pas après (des ordinateurs, du chauffage, du matériel, etc.). Ils sont environ 45 en première d'année et, en fin de cycle, 10 seulement ont leur diplôme. Et parmi ceux-là, un seul peut-être vivra de son art... Il y a donc un écrémage stupéfiant ! On forme à un métier qui n'a pas d'avenir, pas d'aboutissement. On ne peut pas se contenter de ça. Soit c'est un métier et on se donne les moyens d'offrir un avenir professionnel, soit on reconnaît que ça n'est pas le cas. Et en ce moment ce n'est pas le cas.

L'Observatoire – Vous êtes originaire de Marseille, vous avez fait vos études à Grenoble. Quel est votre ancrage ou votre lien avec le territoire rhônalpin ?

S. R. – Je ne me sens pas particulièrement appartenir à un territoire, même si j'ai des liens professionnels avec quelques centres d'art et musées en Rhône-Alpes et avec Documents d'artiste qui est vraiment une initiative formidable. Je travaille dans toute la France et à l'international et je ne pense pas que l'inspiration soit liée à une situation géographique, surtout avec les nouvelles technologies de communication et les modes de déplacements actuels. Sur mon C.V., il est écrit que je vis et travaille Ailleurs. Mes deux prochaines expositions se feront en PACA, en Bretagne et en Belgique. Donc, je pourrais tout à fait habiter dans le Limousin, ça ne changerait rien... Ce qui est certain c'est que j'aurais une autre carrière si j'étais parisien... parce que 90 % des artistes connus sont parisiens et parce que tout le réseau est concentré à Paris (les critiques, les commissaires, etc.). En revanche, je ne vais pas aller habiter à Paris alors que j'ai besoin d'un grand espace de travail. Il y a quelques années, les artistes partaient à Berlin pour se trouver un atelier, aujourd'hui ils vont à Istanbul. Les spéculateurs immobiliers ont tout compris : suivez les artistes et vous gagnerez plein d'argent ! Quand je retourne à Brooklyn et que je vois des touristes avec un tee-shirt Williamsburg, je trouve ça incroyable ! Ce sont les artistes qui ont fait Williamsburg, il y a quinze ans, avec la présence de galeries d'art dans ce quartier alors même que les taxis ne voulaient pas s'y aventurer. Aujourd'hui, Williamsburg est dans tous les guides touristiques ! Alors pour reprendre l'une de vos questions, oui l'artiste entreprend l'avenir, il l'invente et l'offre au monde.

Entretien avec **Samuel Rousseau**

Artiste plasticien

Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Rédactrice en chef

Quand l'artiste entreprend l'avenir

NOTES

1- *P'tit Bonhomme* (1996) Vidéo projection en boucle sur la première marche d'un escalier. Un personnage à l'échelle de la marche tente vainement d'en attraper la partie supérieure pour la gravir. (NDLR)

“La question ce n’est pas qu’il n’y a pas d’argent pour la culture, c’est la façon dont cet argent public est réparti et géré. La meilleure subvention jamais accordée aux artistes, c’est le RMI.”



Programme et dossier de candidature :

www.observatoire-culture.net,
rubrique Formations

Date limite de candidature :

12 septembre 2014

Renseignements :

+33(0)4 76 44 33 26

formations@observatoire-culture.net

CYCLE NUMÉRIQUE 2014-2015

CONSTRUIRE UNE POLITIQUE (CULTURELLE) TERRITORIALE NUMÉRIQUE

Recrutement de la promotion 2014-2015

Formation continue itinérante :

3 modules de 4 jours

d'octobre 2014 à février 2015

à Paris, Barcelone et Saint-Étienne

OBJECTIFS :

- Comprendre et interpréter les évolutions numériques et leur impact culturel et sociétal
- Alimenter une vision politique sur les questions liées au numérique
- Déterminer des orientations pour l'action publique des collectivités territoriales et de leurs équipements culturels
- Acquérir une méthode de travail dans un esprit collaboratif
- Élaborer des plans d'action, des scénarios d'intervention, des dispositifs, des projets...

CONTENU :

- Dépasser les controverses et les clivages autour du numérique
- L'impact du numérique sur le domaine culturel et sur la dimension culturelle des projets territoriaux
- Les programmes européens, nationaux et locaux en faveur du numérique
- L'intervention des collectivités territoriales : acteurs et expériences en cours
- Construire une réflexion, une vision et un argumentaire de politique culturelle territoriale
- Déterminer une méthodologie d'action territoriale

PUBLIC VISÉ :

- Décideurs publics et administrations publiques en charge du numérique, des politiques culturelles, des ICT (industries de la culture et du tourisme) et de l'économie culturelle créative :
 - Élus
 - Responsables de services ou d'équipements
- Acteurs du secteur privé responsables de projets liés au numérique

LA MAPRA : UNE PLATEFORME DE RÉFÉRENCE AU SERVICE DES ARTISTES

Entretien avec **Alain Lovato**

Propos recueillis par **Jean-Pierre Saez** et **Lisa Pignot**

Dans le domaine des arts plastiques, les artistes évoluent plus difficilement dans des espaces collectifs à l'instar des acteurs du spectacle vivant pour qui ces lieux d'échange existent et contribuent à la structuration de la profession. Comment peuvent-ils se repérer pour mieux maîtriser l'information dont ils ont besoin pour organiser concrètement leur travail ou pour participer à une dynamique de réseau ? Alain Lovato rappelle ici que la MAPRA apporte, depuis trente ans maintenant, des réponses à ces questions en mettant à la disposition des artistes plasticiens des outils de travail, tant matériels que relationnels pour mettre l'information à la portée de tous et les soutenir dans leurs parcours professionnel.

L'Observatoire – Qu'est-ce que la Maison des Arts Plastiques Rhône-Alpes ? Quel travail fait-elle pour l'artiste ?

Alain Lovato – Créée en 1983 par des artistes de Rhône-Alpes, la MAPRA est dans sa 31^e année. À l'image de la société, elle pense, que dans le champ infini de la création, chacun a sa place et son importance. Appartenant à des familles diverses dans un large éventail de différences, le créateur existe en complémentarité de l'autre et non dans un rapport de force. Aussi, il y a trente ans, sans à priori et sans idée d'exclusion, a-t-elle créé pour tous un outil (voir encadré) afin d'aider chacun à trouver son cheminement d'artiste professionnel.

Depuis sa création, la mission du Centre d'information MAPRA¹ est d'informer sur les réalités du monde des arts plastiques et visuels d'une région. Le Centre d'information fonctionne avec sept salariés, la compétence de chacun venant nourrir le projet d'ensemble. Son autre mission, uniquement associative, est un travail d'information et de sensibilisation du politique, de l'élu, à la condition de l'artiste plasticien pour la préservation de

son statut et pour son évolution. Centre d'information, plateforme d'échanges, la MAPRA reste, après trois décennies, la seule structure en France ayant mis en place en région un ensemble de services et d'outils pour les arts visuels et les artistes.

Nous pouvons le regretter mais il est vrai que le chemin est difficile pour ce genre d'initiative (surtout les dix premières années) en particulier lorsque celle-ci n'est pas le fait de l'institution mais des artistes eux-mêmes, qui plus est des artistes non adoubés par elle. Très surprenant, le ministère de la Culture (Drac en Région) ne s'intéresse que très peu à ce genre de structure. Au bout de trente ans, sa participation fluctue entre 4 et 5 % du budget annuel de la MAPRA². Au service de tous dans la diversité d'esthétiques, de cursus, de générations ou de provenance géographique, la MAPRA est considérée depuis longtemps comme une référence en France et en Europe.

L'Observatoire – L'annuaire des arts plastiques et visuels Rhône-Alpes est un dispositif unique en France. Quel est son impact sur la diffusion d'œuvres d'artistes en région ?

A. L. – L'annuaire est un des outils majeurs du travail de la MAPRA. Il apporte, dans sa diversité, une information objective sur l'ensemble des acteurs et des lieux dans les huit départements de Rhône-Alpes. Il s'articule autour de deux médias complémentaires : l'annuaire papier et le site-annuaire qui apportent chacun des services spécifiques. L'annuaire papier est envoyé en France dans les réseaux de diffusion (et autres lieux d'art) et adressé en documentation à tous les centres culturels français à l'étranger.

Observatoire privilégié des mutations du monde des arts plastiques et visuels, la MAPRA réalise, par intervalle, un état des lieux des arts plastiques et visuels en région Rhône-Alpes, grâce à cet annuaire. Dans un pays centralisé, vivre et travailler en région est, dans notre domaine, une difficulté supplémentaire. Situant résolument son travail dans la réalité nationale et européenne, la MAPRA œuvre à ces deux niveaux pour faciliter la professionnalisation de l'artiste, plus que jamais convaincue que l'axe Europe est et sera une chance pour les artistes qui ont choisi de travailler en région. L'annuaire constitue un outil d'information réciproque entre l'artiste et

CENTRE D'INFORMATION RHÔNE-ALPES ARTS PLASTIQUES / VISUELS

- **Information professionnelle aux artistes** individualisée et collective à partir de cinq écoles d'art en Rhône-Alpes.

- **Centre de documentation** : revues spécialisées, catalogues, monographies, etc.

- **Édition de l'Annuaire** des arts plastiques/visuels Rhône-Alpes (7^e édition en préparation).

- **Publication du mensuel** « Bloc-Notes » : actualité des arts visuels en Rhône-Alpes.

- **BNN** (service web) : en permanence plus de 400 offres nationales et internationales actualisées pour les artistes.

- **AaA/Échange d'atelier** (service Web) entre artistes et autres propositions de logement temporaire.

- **Cycles d'expositions** individuelles d'artistes ou en partenariat.

- **Studio** résidence pour artistes.

- **Organisation de « Rendez-vous à l'atelier »** : week-end d'ouverture d'atelier d'artistes en région Rhône-Alpes (8 départements) plus de 600 ateliers et lieux associés, un millier d'artistes.

MAPRA 9 rue Paul Chenavard
69 001 LYON
Tel : 04 78 29 53 13
map@mapra-art.org

le diffuseur. Il est aussi, pour l'artiste, un moyen de mieux appréhender la réalité de son milieu professionnel pour s'aiguiller dans les directions qui le concernent. L'annuaire favorise à l'évidence des collaborations croisées, artistes, galeries, associations et parfois institutions. La nouvelle édition en préparation sera la 7^e. Chaque artiste pourra y maîtriser entièrement et en permanence les informations qui le concernent.

La MAPRA : une plateforme de référence au service des artistes

NOTES

1- LA MAPRA : www.plateforme-mapra-art.org.

2- Autofinancée en partie, la MAPRA est subventionnée par la Région Rhône-Alpes, la Ville de Lyon qui lui attribue également ses locaux au centre de Lyon, et la Drac.

3- AaA : www.aaa-mapra-art.org.

4- BNN : www.bnn-mapra-art.org

MAPRA

ANNUAIRE DES ARTS PLASTIQUES ET VISUELS RHÔNE-ALPES

7^{ÈME}
ÉDITION
2014
2016

452P + WWW.ANNUAIRE-MAPRA.COM

L'Observatoire – Vous avez récemment mis en place le dispositif AaA (Artiste à Artiste), dans quelle mesure peut-il être un moyen pour aider à la professionnalisation des artistes ?

A. L. – La MAPRA a créé AaA³ (Artiste à Artiste) et BNN⁴, deux outils complémentaires qui s'adressent à tous les créateurs de tous pays dans le domaine des arts plastiques et visuels. Avec le service AaA, il s'agit de mettre en relation les créateurs de tous pays pour l'échange d'ateliers et autres propositions de logement temporaire (chambre, appartement, maison, etc.) Nous le savons, il est important pour un créateur d'aller hors de chez lui, d'y séjourner et d'y montrer son travail.

Mais s'il est aujourd'hui possible de se déplacer à moindre coût, il est souvent coûteux de se loger sur place. AaA est un dispositif international en cinq langues, d'échange, de prêt ou de location à faible coût pour des artistes plasticiens/visuels, des étudiants en art, des photographes et des associations concernées... Nous l'avons aussi ouvert aux artisans créateurs. Chacun peut gratuitement publier une annonce ou consulter celles qui sont publiées.

Mais nous devons également parler de BNN/Bloc-Notes Numérique qui est un autre outil offrant la possibilité à chacun de montrer son travail hors de la région, aussi bien que dans son environnement le plus proche. Après des années de publication papier, BNN propose aujourd'hui en ligne et en permanence entre 400 et 500 offres internationales actualisées dans divers domaines et médiums touchant à différentes problématiques ou disciplines artistiques : commande publique, 1 %, interventions d'artistes, résidences, art nature, photo, peinture, vidéo, sculpture, BD, gravure, performance, numérique, film, graphisme, design, céramique et offres diverses de recrutement et appels à contribution, etc. Depuis sa création, ce service a permis à de nombreux créateurs de se manifester aux quatre coins du monde. On comprendra l'intérêt évident que peut trouver l'artiste pour ces services. Qu'il soit privé, institutionnel, associatif ou autres... un porteur de projet peut y publier gratuitement une annonce. Il y trouvera toujours en direct un ou plusieurs créateurs correspondant à son projet.

Entretien avec **Alain Lovato**

Président de la MAPRA

Propos recueillis par **Jean-Pierre Saez**
et **Lisa Pignot**

AUX ARTS, CITOYENS !

LA CRÉATION À L'ÉPREUVE DE L'INTÉRÊT GÉNÉRAL

Jean-Paul Fourmentraux

Depuis maintenant une vingtaine d'années, l'action *Nouveaux commanditaires*, portée par la Fondation de France, stimule la création d'œuvres d'art avec la complicité des contextes sociaux et des espaces publics qui les accueillent. Cette initiative originale de médiation artistique et culturelle, conçue par l'artiste François Hers, offre aux citoyens le pouvoir de passer commande à des artistes contemporains. Renouvelant ainsi les processus de la commande culturelle, elle permet la réalisation concertée d'une œuvre commune ayant « valeur d'usage »¹.

Un protocole d'action² est proposé pour encourager les initiatives de la société civile, tout en amenant la création artistique à renouveler ses figures et ses missions d'intérêt général³. Ce protocole repose sur la mise en relation de trois acteurs privilégiés : l'artiste, le citoyen commanditaire et le médiateur culturel, accompagnés des partenaires publics et privés réunis autour d'un projet. Issu du monde de l'art, le médiateur est la figure centrale du dispositif : il aide les *Nouveaux commanditaires* à formuler leur demande, à mettre sur pied leur projet et à organiser le financement de l'œuvre avec d'autres partenaires, privés ou publics. L'initiative apparaît comme d'autant plus stimulante qu'il ne s'agit pas, par le mécénat, d'aider des artistes, mais d'accompagner des citoyens dans leur instauration d'une œuvre d'art en dialogue avec les artistes qui leur est donné de rencontrer et avec lesquels ils sont appelés à dialoguer et échanger.

▮ DISTRIBUER LA COMMANDE

Une première innovation tient à l'orientation de la démarche, qui propose de partir de la « demande sociale » alors que le marché de l'art optait jusque-là pour

un fonctionnement avant tout adapté au principe de l'offre. La réponse peut alors elle-même prendre différents formats. L'artiste suisse John Armleder, invité par l'Église et la confrérie des meilleurs charcutiers de France, a par exemple imaginé d'implanter son atelier sur le site de l'église Saint-Eustache dans laquelle il réalisa une Chapelle du Souvenir⁴. L'artiste Alain Bernardini, souhaitant amener les salariés de l'hôpital Paul-Brousse à prendre une pause photographique, décida dans un premier temps, et avec la complicité du directeur de l'hôpital, d'agrafer son invitation aux fiches de paie des salariés, pour mieux inventer ensuite avec eux les modalités de création d'une image négociée⁵. L'artiste Tadashi Kawamata

imagina quant à lui de réaliser trois workshops en Bretagne, au cours desquels des étudiants d'écoles d'art ont pu être accueillis par les habitants de Saint-Thélo pour former ensemble un « collectif de création »⁶.

▮ FAIRE ŒUVRE COMMUNE

Une deuxième innovation découle de la première. Comme l'œuvre n'existe pas *a priori*, il faut contribuer à sa genèse ou, comme le dit si bien Étienne Souriau, à son « instauration »⁷. Car loin d'être préalablement et exclusivement conçue et réalisée dans l'esprit de l'artiste, seul au sein de son atelier, l'œuvre est davantage ici le produit d'une

“Une première innovation tient à l'orientation de la démarche, qui propose de partir de la « demande sociale » alors que le marché de l'art optait jusque-là pour un fonctionnement avant tout adapté au principe de l'offre.”

“L’action *Nouveaux commanditaires* réhabilite l’idée de contagion ou de transformation d’une « œuvre commune », elle invite également à reconsidérer la notion de médiation culturelle”

délibération collective. La circulation des œuvres et leurs transformations contextuelles (appropriation et participation) constituent une condition et un critère important de leur création⁸. À l’image des toiles que l’artiste Claude Rutault a disposé à l’attention du public de l’Antenne jeunes Olympiades⁹. À l’image également du déplacement de la valeur et de l’activité de création des maquettes-œuvres artisanales contre les objets réels manufacturés, dans *Le grand Troc* de Nicolas Floc’h conçu selon un esprit *Do it yourself* qui n’a rien à envier aux actuels FabLab¹⁰. Ou encore les *Pages Images*, sorte de bottin de communion visuelle, réalisées par Jean-Luc Moulène avec la complicité des habitants d’Excideuil et que ces derniers peuvent réemployer à leur guise¹¹. Chacune de ces opérations de transformation de l’œuvre fait l’objet de contrats, de modes d’emploi, de conventions d’usages établis entre l’artiste et les commanditaires. L’action *Nouveaux Commanditaires* bouscule ainsi les espaces de production-circulation de l’art, car il s’agit moins ici de l’intégration d’une œuvre dans un espace délimité que dans une sphère publique, un tissu de relations, un réseau d’activités. La finalité de l’œuvre, en l’occurrence, ne réside pas ici dans sa valeur d’échange. Inaliénable par définition, elle n’a de sens qu’avec les

activités ou les projets liés à un territoire donné. Les œuvres ainsi produites et leurs parts immatérielles tirant leur « valeur d’usage¹² » au bénéfice de la collectivité.

LE PUBLIC À L’ŒUVRE

L’action des *Nouveaux commanditaires* transforme ainsi de part en part les modalités du travail artistique : un travail de création distribué (négocié, conflictuel) entre l’artiste et des commanditaires qui s’approprient l’œuvre. Ces projets amènent toutefois à distinguer différents publics : un public commanditaire, engagé et responsable, qui doit se porter garant du projet devant un public non participant et souvent non initié qui n’accède à l’œuvre qu’une fois achevée. La frontière entre l’action artistique et l’expression citoyenne s’en trouve largement redéfinie par l’implication plus fréquente des populations au centre des projets artistiques et culturels. La relation qui s’établit entre l’artiste et les commanditaires constitue la plupart du temps un « pacte » ou un « accord de connivence ». À l’instar de l’implication de l’artiste Claude Levêque dans la conception du cahier des charges et tout au long de la réalisation d’un foyer d’accueil pour personnes en situation

de précarité à Bordeaux¹³ ou encore, à travers la réalisation d’entretiens et de photographies chez les habitants du quartier Montorgeuil impliqués par Jean-Luc Vilmouth dans la création du *Café Reflets* de l’espace CERISE à Paris¹⁴.

Sur le terrain de la participation des publics aux œuvres médiatiques et numériques, citons le théâtre optique du vidéaste Pierrick Sorin, créé en dialogue avec l’association Alcopops qui mène une action préventive aux risques de l’alcool dans les établissements éducatifs. Non dénuée d’ironie, l’œuvre *Binge Drinking* est depuis présentée dans les sites étudiants (universités, grandes écoles)¹⁵. Elle a circulé dans toutes les régions de France grâce aux délégations régionales et départementales de l’A.N.P.A.A (Association Nationale de Prévention en Alcoologie et Addictologie), au Théâtre de la Cité internationale et dans le réseau Art+Université+Culture (programme Art campus), ainsi que dans différents centres d’art. L’artiste Samuel Bianchini est quant à lui intervenu dans un haut lieu pourtant encore assez méconnu de la création d’images à destination des publics scolaires – la MGI, Maison du geste et de l’image – une dénomination évocatrice pour cet artiste qui a fait de l’interactivité et de l’invention de

dispositifs visuels « praticables » par le public deux des principaux fers de lance de sa propre pratique de recherche-création¹⁶. Sans oublier la « sculpture numérique » de l'artiste Xavier Veilhan qui a fait son apparition sur la place du Grand Marché de la ville de Tours en dialogue avec les habitants de la vieille ville et son association des commerçants qui souhaitaient renforcer l'identité de leur place. Objet de controverse, *Le Monstre* de Tours trône aujourd'hui au centre de la place, devenu, au fil du temps, un symbole identitaire et un signe de ralliement pour les habitants du quartier¹⁷.

Le public devient ici un partenaire actif du processus de création artistique. L'action *Nouveaux commanditaires* réhabilite l'idée de contagion ou de transformation d'une « œuvre commune », elle invite également à reconsidérer la notion de médiation

culturelle, qui n'est plus ici transmission d'un contenu préexistant, mais au contraire, production du sens en fonction de la matérialité de l'œuvre, de l'espace et des circonstances de sa réception¹⁸. L'action *Nouveaux commanditaires* est par conséquent exemplaire lorsqu'elle parvient à supporter ce double enjeu de création et d'innovation artistique autant que de débat politique et citoyen.

Jean-Paul Fourmentraux

Docteur en sociologie (PhD),
professeur en Esthétique et
théories des arts contemporains
à l'Université Aix-Marseille.
Habilité à diriger des recherches
(HDR) par l'Université
de Sorbonne-Paris 5

Jean-Paul Fourmentraux est membre du Laboratoire en Sciences des arts (LESA - Aix en Provence) et chercheur associé à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (EHESS) au Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL UMR-CNRS 8556). Ses recherches interdisciplinaires (Sciences de l'art, Sociologie et Communication) portent sur les interfaces entre création artistique, recherche technologique, critique et émancipation sociale. Il est l'auteur des ouvrages *Art et internet* (CNRS, 2010), *Artistes de laboratoire* (Hermann, 2011), *L'œuvre commune. Affaire d'art et de citoyen* (Presses du réel, 2012), *L'œuvre virale. Net art et culture Hacker* (La Lettre Volée, 2013) et à dirigé les ouvrages *L'Ère Post-media* (Hermann, 2012) et *Art et Science* (CNRS, 2012). Cf. <http://cral.ehess.fr/index.php?1409> - <http://www.linkedin.com/in/jeanpaulfourmentraux>

Aux arts, citoyens ! La création à l'épreuve de l'intérêt général

NOTES

1- Ce texte est un écho à Jean-Paul Fourmentraux, *L'Œuvre commune : affaires d'art et de citoyenneté*, préface de Paul Ardenne, La Lettre Volée, 2012. Voir aussi l'ouvrage collectif *Faire art comme on fait société. Les Nouveaux commanditaires*, sous la direction de Debaise D., Douroux X., Joschke C., Pontégnie A., Solhdju K., Fondation de France/Les Presses du réel, Paris/Dijon, 2013.

2- Pour une présentation synthétique du protocole d'action, voir : <http://www.newpatrons.eu>.

3- Une mission d'intérêt général désormais étendue à de nombreux domaines : patrimonial, social, médical, environnemental, etc.

4- Cf. John Armleder, 2000, *La Chapelle du Souvenir*, Église Saint-Eustache 1, rue Montmartre 75001, Médiation 3CA, Paris : <http://www.newpatrons.eu/projects/150>.

5- Cf. Alain Bernardini, 2009, *Monument d'images*, Hôpital universitaire Paul-Brousse, 12 avenue Paul Vaillant Couturier 94804 Villejuif, Médiation 3CA, Val-de-Marne, <http://www.newpatrons.eu/projects/189>.

6- Cf. Tadashi Kawamata, 2004-2006, *Mémoire en Demeure*, Médiation Pierre Marsaa, Saint-Thélo, <http://www.newpatrons.eu/projects/66>.

7- Cf. Eco U. 1965. *L'œuvre ouverte*. Paris, Éditions Le Seuil ; Shusterman R., 1992, *L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Les Éditions de Minuit ; Souriau E. 2009. *Les différents modes d'existence* (précédé d'une introduction «Le sphinx de l'œuvre» par Isabelle Stengers et Bruno Latour). Paris, PUF.

8- Cf. Ardenne P. 2004. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion ; Bishop C. 2006b. *Participation*, London: Whitechapel and MIT Press, 2006.

9- Cf. Claude Rutault, 2007, *C'est pratique d'avoir un titre*, Antenne Jeunes Olympiades, Tour Anvers 32, rue du Javelot 75013, Médiation 3CA, Paris, <http://www.newpatrons.eu/projects/185>. L'œuvre favorise le processus de création au détriment de la conservation d'un résultat obtenu. Elle se compose de 292 toiles offertes aux publics. L'espace de l'antenne devient alors un lieu d'emprunt de toiles à peindre à l'image d'une bibliothèque. À la restitution, l'emprunteur peut exposer sa

peinture pendant quelque temps à l'antenne. Mais la toile sera par la suite repeinte de la même couleur que le mur et remise en circulation.

10- Cf. Nicolas Floc'h, 2008, *El Gran Trueque*, Médiation Eternal Network, Santiago du Chili, <http://www.newpatrons.eu/projects/192>.

11- Cf. Jean-Luc Moulène, 2000, *Les Pages Images*, Médiation Pierre Marsaa, Excideuil, Dordogne, <http://www.newpatrons.eu/projects/41>.

12- Cf. Rancière, J., 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions. Avant lui, De Certeau, anthropologue des croyances et des phénomènes de consommation, développa la notion de «valeur d'usage» et parla, à ce propos, des « braconniers actifs » qui, à travers les mailles d'un réseau imposé, inventent leur quotidien. Cf. De Certeau, M., Giard, L., Mayol, P., 1980, *L'invention du quotidien*. Paris, UGE.

13- Cf. Claude Lévêque, 2007, *Vie en chemin*, Association R32, Médiation Pierre Marsaa, Bordeaux, <http://www.newpatrons.eu/projects/70>.

14- Cf. Jean-Luc Vilmouth, 2003, *Café Reflets*, 46 rue Montorgueil, Médiation 3CA, Paris, <http://www.newpatrons.eu/projects/261>.

15- Cf. Pierrick Sorin, 2012, *Binge Drinking*, Université Lille 3, Médiation Art Connexions, Lille.

16- Cf. Samuel Bianchini, 2012, *À Distances*, MGI, Maison du Geste et de l'image, Médiation 3CA, Paris : www.nouveauxcommanditaires.eu

17- Cf. Xavier Veilhan, 2004, *Le Monstre*, Place du Grand Marché, Médiation Eternal network, Tours, <http://www.newpatrons.eu/projects/63>.

18- Voir Hennion A. 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris, Métailié ; Zask J. 2003. *Art et démocratie. Les peuples de l'art*, Paris, PUF ; Rancière J. 2000. *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions ; Rancière J. 2008. *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions ; Ruby J. 2006. *L'âge du public et du spectateur*, Bruxelles, La Lettre Volée.

POUR UNE STRATÉGIE DE RELATION ENTRE CRÉATION, DIFFUSION ET MÉDIATION

Entretien avec **Francis Gelin**

Propos recueillis par **Jean-Pierre Saez** et **Lisa Pignot**

Située au croisement des politiques publiques de la culture et des relations entre créateurs, producteurs et diffuseurs, l'Agence culturelle d'Alsace revendique une mission d'ensemblier favorisant le développement d'un écosystème culturel dynamique. Sur le plan artistique, l'Agence a une vocation pluridisciplinaire puisqu'elle accompagne aussi bien les arts du spectacle vivant que les arts visuels. Sur quels principes repose cette politique d'accompagnement des artistes et des structures artistiques ? Quel regard l'Agence porte-t-elle sur l'évolution de cet accompagnement depuis 40 ans ?

L'Observatoire – Les agences culturelles régionales ont vocation à établir une relation étroite avec le vivier artistique de leur territoire. Quels sont les principes de votre politique d'accompagnement des artistes et des compagnies artistiques ?

Francis Gelin – Je promeus, à l'Agence culturelle d'Alsace, un projet d'établissement porteur de valeurs qui traversent tous les champs disciplinaires (spectacle vivant, FRAC Alsace, cinéma et image animée) dans notre action : la notion de service public, le professionnalisme, la responsabilisation, le souci de l'efficacité. Si les modes opératoires se nuancent entre publics artistiques et entrepreneurs culturels, il n'est pas de solutions durables qui ne soient globales, ce qui réclame de travailler sur les interactions et les connexions. Notre positionnement stratégique au cœur de la politique culturelle régionale fonde nos règles d'action sur quatre grands principes indissociables : Proximité - légitimité - responsabilité - réactivité.

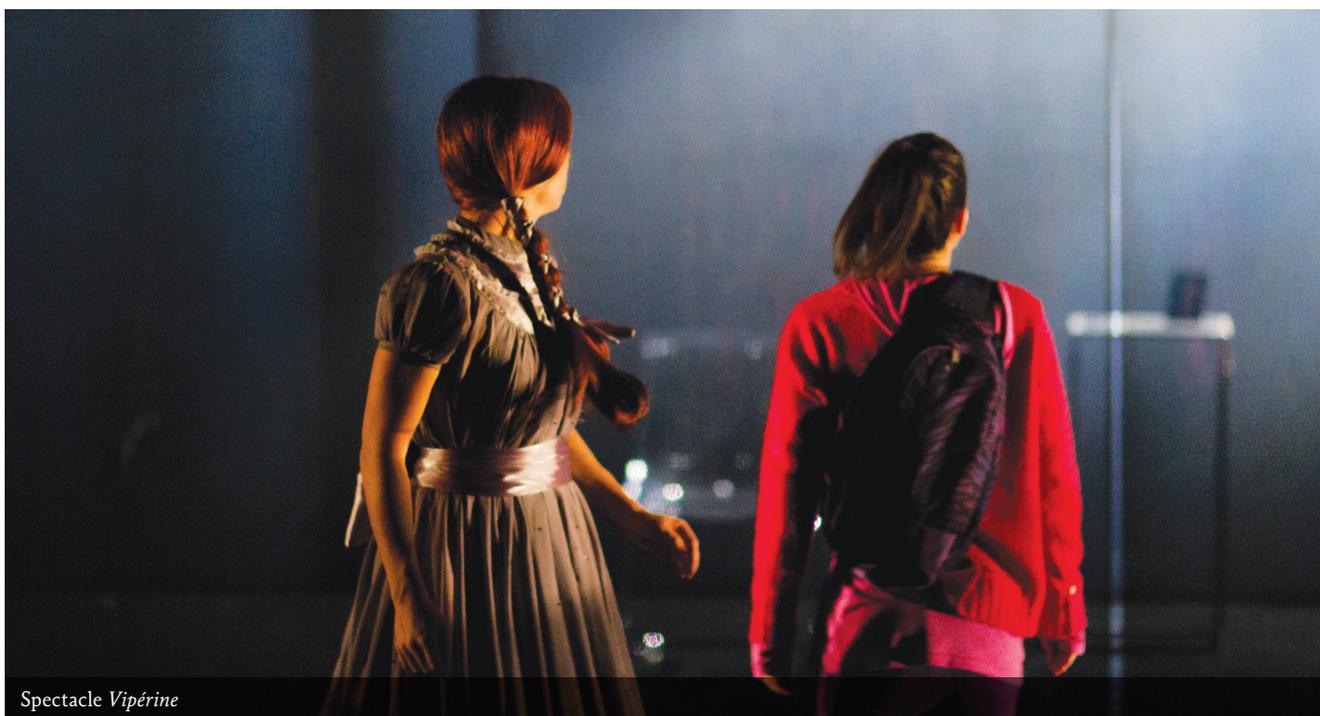
PROXIMITÉ

Agir dans un territoire suppose d'en connaître les particularités culturelles mais également sociales, économiques et politiques. L'identification des forces vives, mais aussi des résistances, participe de cette compréhension des pratiques et des réalités locales qui demeure un préalable à toute intervention. Une évidence qui n'en est pas une dans les faits à observer les modes de construction de nombreux projets culturels. Au-delà de la compilation d'informations, cette démarche d'inventaire offre surtout l'opportunité de créer des espaces de rencontres et de dialogues entre des acteurs qui cohabitent souvent plus qu'ils ne collaborent dans un même territoire. Le maître-mot pour l'Agence culturelle d'Alsace est la co-construction. Si elle prend du temps et de l'énergie, elle est vectrice de cohésion et d'implication sans lesquelles une action durable ne peut s'envisager. Cette proximité, l'agence culturelle la concrétise par une forte présence sur le terrain avec plus de 800 rendez-vous et réunions de travail

comptabilisés en 2013 avec des opérateurs et des décideurs. C'est le bon moyen de les comprendre, de les situer dans le paysage, de les mettre en relation pour ouvrir les champs du dialogue et engager efficacement leur projet. La proximité ne doit pas pour autant signifier le repli sur soi, d'où l'importance de construire des modalités de coopération porteuses de synergies interterritoriales et des mises en réseaux institutionnelles, artistiques et culturelles. L'échelon régional en Alsace constitue pour cela un niveau pertinent. Respect, écoute, partage d'enjeux et compréhension des rôles respectifs sont les grands principes de travail adoptés. Un schéma qui réclame une réelle capacité d'adaptation aux situations et aux hommes, un concept ne pouvant faire sens que s'il s'applique sans dogmatisme et avec contextualisation.

LÉGITIMITÉ

Sujet délicat s'il en est dans une démarche d'accompagnement, celui de l'expertise. D'où parle-t-on ? Sur la base de



Spéctacle *Vipérine*

Spéctacle *Vipérine* © Projet MO

quelles compétences ? De quelle légitimité dispose-t-on ? Autant de questions rarement posées directement mais souvent sous-jacentes dans des échanges avec des équipes artistiques voire des établissements de diffusion. Si le ministère de la Culture et de la Communication, via les inspections générales et les conseillers sectoriels en DRAC, est reconnu dans cette légitimité par son histoire et ses ressources d'observation et d'évaluation, les collectivités territoriales et leurs structures relais le sont plus nouvellement. L'État se doit de garder cette fonction mais ne peut plus l'exercer seul désormais. Les grandes collectivités territoriales disposent pour beaucoup de compétences internes pouvant s'impliquer dans ces évaluations et amener leurs propres indicateurs sur des enjeux complémentaires.

L'Agence culturelle d'Alsace participe pleinement à cette dimension de l'analyse par l'accompagnement qu'elle apporte aux porteurs de projets artistiques et culturels. Elle le fait en disposant, tout d'abord en interne, de ressources sectorielles qualifiées et validées par des itinéraires professionnels reconnus. Elle l'opère ensuite très concrètement en suivant le

parcours des créateurs et des équipes artistiques afin d'en avoir une appréciation fine. Toutes les demandes de résidences ou de tutorats en spectacle vivant et en audiovisuel sont par exemple précédées d'étapes pour analyser et dialoguer sur le projet. Il s'agit, dans ces moments d'échanges, d'aider les équipes et les artistes à avoir une vision stratégique du développement de leur projet et favoriser la mise en réseau avec d'autres structures en et hors Alsace. Suivre les parcours suppose de prendre part à la vie des artistes en voyant leurs spectacles, en fréquentant leurs expositions, en assistant à la projection de leurs films. Pas moins de 380 spectacles, expositions et films ont été vus en 2013 par l'Agence culturelle d'Alsace. Il s'agit enfin de s'entendre collectivement sur un processus global, non fragmenté et qui ne relierait pas les enjeux entre eux, donc d'assumer et de partager un discours de globalité visant à créer de l'articulation dans la chaîne de valeur de la culture : création, production, diffusion, médiation, évaluation. La légitimité de ce discours d'expertise induit donc une véritable attention au travail des équipes, une capacité analytique et des pratiques rigoureuses.

RESPONSABILITÉ

Éloignée de toute attitude directive et autoritaire, l'Agence apporte son soutien à la création et à la diffusion comme à la structuration des filières et des politiques culturelles territoriales, ceci dans un strict cadre partenarial. Cette position « aux côtés de » et non « à la place de » suppose du collaboratif, de la co-construction, de la concertation et enfin de l'engagement réciproque. Les responsables publics, artistiques et culturels conservent toute leur autorité décisionnelle dans leurs projets car ils en assurent le portage. La démarche proposée par l'agence culturelle est balisée et conditionnée. Elle invite à s'investir dans des questions de formations individuelles, d'organisation de la parole collective, de compréhension des enjeux contemporains, de mutualisation des ressources et des compétences. Son intervention ne peut être assimilée à de la prestation et induit des exigences partagées. Cette dimension partenariale s'illustre tout particulièrement par la fonction d'ensemble exercée par l'agence. Partager des diagnostics, mettre en commun des connaissances, s'impliquer dans des réseaux, étendre

les collaborations, rapprocher les territoires d'action sont autant de perspectives recherchées dans ces partenariats. L'engagement politique dans les projets de territoires influe par exemple très directement sur la participation de l'Agence afin de placer la culture dans les stratégies de développement et non comme un simple objet d'animation. En lien avec le Conseil régional, elle agit ainsi pour une fertilisation croisée avec d'autres secteurs pour construire de nouveaux champs de dialogues et de compréhension entre les acteurs. Une présence plus durable des artistes dans les territoires à l'occasion de résidences est par exemple suggérée afin de travailler sur un projet d'ensemble. L'invitation à lier plus directement le chainage production/diffusion en rapprochant très en amont artistes et établissements constitue un second exemple de recherche de responsabilité professionnelle et politique visant à agir plus en acteur qu'en diffuseur.

REACTIVITÉ

La prise de conscience d'un monde en mouvement générateur de profondes mutations sociétales, le besoin d'adapter l'intervention culturelle et son modèle économique, les effets de la révolution numérique sur les pratiques artistiques et culturelles tout comme l'impact des réformes institutionnelles, autant de raisons de rester en veille permanente pour accompagner les artistes et les opérateurs culturels dans ces évolutions. Cette réactivité réclame une capacité d'adaptation et de production de cadres d'action évolutifs. Elle induit également de se donner les moyens de les évaluer pour, rapidement, les reconsidérer si nécessaire. Cela suppose à la base d'être dans le dialogue et la proximité des échanges avec les forces motrices de la culture. Ainsi l'Agence a-t-elle pris ces dernières années de multiples initiatives pour créer de nouveaux espaces de travail et d'échanges pour les artistes comme pour les acteurs culturels : les *Lundis de l'Agence*, les ateliers des *Régionales*, les

After Image, les programmes de tutorat pour les compagnies mais aussi, pour les auteurs de fiction et de documentaires, les rencontres professionnelles thématiques, les mises en réseaux extra-régionales, les accès à des outils numériques... Sans interférer sur la liberté de création, chacun doit prendre conscience des nouvelles conditions de mise en partage de sa production et s'employer à agir dans des cadres construits.

L'Observatoire – L'Agence culturelle d'Alsace a bientôt 40 ans, comment ses missions ont-elles évolué ?

F. G. – Le monde de la production et de la diffusion artistiques se transforme, se complexifie, par la pression croissante de nouveaux modes de transmission et de modèles économiques en recomposition. Il devient plus exigeant car plus concurrentiel. Tout cela accentue un besoin d'accompagnement personnalisé mais aussi collectif. Il réclame des acteurs de se structurer en filières professionnelles pour adopter un langage et des objectifs communs, pour améliorer sa visibilité et mieux organiser ses relations avec les institutions. Cette nécessité de structuration s'est imposée à tous les domaines artistiques soutenus par l'agence culturelle. Elle l'a d'ailleurs très largement inspirée. Si le secteur de l'audiovisuel et du cinéma se distingue par des démarches collectives initiées dès la fin des années 90, le spectacle vivant souffre d'un relatif émiettement de ses forces même si le réseau des *Régionales*, porté par l'Agence, participe à fédérer ces énergies de la production à la diffusion. Pour ce qui est des arts visuels, l'Agence culturelle/FRAC Alsace s'est mobilisée, depuis 2007, pour organiser l'échange entre les 27 structures que compte l'Alsace et les rassembler au sein d'un jeune réseau créé en 2014 : *Versant Est*.

L'évolution est également très sensible dans la manière de mener les projets dans les territoires. Particulièrement bien dotée en équipements culturels structurants (84 lieux scéniques,

27 espaces d'art contemporain, une trentaine de cinémas et de nombreux musées labélisés), l'Alsace s'ouvre à l'intercommunalité culturelle, d'où d'actuelles recompositions de politiques publiques de plus en plus territorialisées. L'apport méthodologique de l'Agence constitue un axe d'intervention particulièrement sollicité par ses tutelles publiques.

Enfin, la question de la médiation apparaît plus que jamais centrale dans notre stratégie. Besoin de méthodologie, besoin de compétences spécifiques, besoin de définir différemment les projets et leur territoire de développement, besoin de penser et d'agir collectif sont autant de raisons pour l'Agence d'investir actuellement massivement dans la médiation et de faire évoluer dans ce sens ses relations avec les acteurs et les décideurs territoriaux.

Entretien avec **Francis Gelin**

Directeur général Agence culturelle Alsace

Propos recueillis par

Jean-Pierre Saez et Lisa Pignot

FAVORISER L'ÉCHANGE DE PRATIQUES

Mathieu Meunier

Culture O Centre, l'agence de développement culturel de la Région Centre, tente de proposer de nouveaux espaces d'accompagnement collectif pour être aux côtés des équipes artistiques et leur permettre de questionner leurs démarches à plusieurs et très en amont de la production économique des projets.

Trop souvent, en effet, les directeurs de projets artistiques sont seuls dans la conduite de leur projet. Peu d'espaces sont consacrés à des moments de partage entre professionnels de la création sur la manière dont ils pilotent leurs structures ou mettent en partage leurs pratiques sur leurs méthodes de travail. Quand ces espaces de formations et de partages existent, ils sont malheureusement peu investis par les publics concernés. Les impératifs économiques prennent le pas sur le nécessaire temps à prendre pour construire le sens d'une démarche artistique. La création d'un spectacle par an est très souvent liée à ces contingences économiques. En effet, il est plus facile pour une équipe artistique de relancer chaque année une nouvelle production qui permettra d'être à nouveau dans la recherche des subventions et d'éventuelles coproductions, que de parvenir à dégager des moyens au travers d'une diffusion qui, pour bon nombre de ces équipes, est très faible. Cela implique, pour les compagnies, un temps extrêmement important passé à construire la viabilité financière de ces productions. Le Laboratoire d'idées artistiques, les ateliers d'analyse de pratiques professionnelles sont autant de dispositifs qui permettent aux équipes artistiques de regagner du temps pour réfléchir à l'écriture de leur projet et aux contextes de leur mise en œuvre.

PARTAGER POUR METTRE À DISTANCE

Le Laboratoire d'idées artistiques initié par Culture O Centre en partenariat avec l'Agence culturelle du Poitou-Charentes et Spectacle Vivant en Bretagne permet, chaque année, depuis 2010, à six artistes de ces trois régions de venir travailler pendant trois jours une idée qui n'est pas encore en production. Bien avant la construction économique du projet, ils ont l'occasion de confronter cette idée aux autres artistes présents mais également à cinq intervenants extérieurs (écrivain, scénographe, programmateur, universitaire, journaliste) dans le cadre d'une méthode de travail collaborative très précise. Lors de la première matinée, les artistes présentent chacun leur tour leur idée pendant trente minutes, sans que personne ne puisse les interrompre. L'après-midi, l'ensemble du groupe fait des retours durant une quarantaine de minutes, temps pendant lequel l'artiste reste silencieux, mais attentif aux interrogations, pistes de développement de ses pairs et des intervenants. Il ne s'agit pas, en effet, pour lui de justifier sa démarche ou son idée mais plutôt d'entendre comment celle-ci a été perçue. Ce temps de mise au travail assez difficile et complexe est nécessaire pour prendre du recul. La deuxième journée

est entièrement dédiée à des entretiens individuels, les artistes rencontrant des intervenants et des représentants des différentes agences, durant une heure à chaque fois, afin de pouvoir revenir sur ce qu'ils ont entendu le jour précédent et de développer des pistes de réflexion. Enfin, la matinée du troisième jour est consacrée à un bilan sur les projets et la méthodologie du Laboratoire. Tous les temps de convivialité, repas et soirées passés ensemble, participent de la confiance que le groupe se donne pour aller questionner les projets, les mettre en *crise*. Parce qu'il s'agit bien de cela. Se permettre de bousculer son idée, la partager, l'abandonner pour, peut-être, mieux y revenir.

Tout ce protocole vient interroger l'écriture et la démarche de recherche de l'artiste. Ces projets ne seront peut-être jamais produits, il n'y a en effet pas d'obligation que ces idées trouvent une réalisation. Inviter les artistes à mieux formuler et formaliser leur démarche de projet constitue un autre objectif majeur de ce temps de travail. En effet, bien souvent, les porteurs de projet sont seuls à chaque étape de la conduite de leur projet. Le Laboratoire leur permet de trouver un espace de travail rémunéré où la question de la production, au sens de la faisabilité économique du projet, n'est pas la question centrale. Regagner du

“ Le Laboratoire devient un espace de reconquête sur le temps, de plus en plus important, pris par les équipes artistiques pour construire économiquement leur production.”

temps pour permettre le débat, l'échange sur l'écriture et les démarches des projets a été le moteur de la mise en place de cette proposition. Il s'agit de placer le Laboratoire comme un véritable temps de travail où les participants peuvent creuser leur endroit de recherche et d'écriture, au travers également du regard qu'ils portent sur les projets des autres pour leur permettre de mieux envisager la nécessaire distance sur leur propre démarche. Le Laboratoire devient un espace de reconquête sur le temps, de plus en plus important, pris par les équipes artistiques pour construire économiquement leur production. Ce protocole de travail permet aux artistes de nourrir leurs idées, d'enrichir leurs démarches de références artistiques, de collaborations possibles et d'imaginer des lieux ou des territoires pour les expérimenter.

SORTIR DE L'ISOLEMENT DANS LA CONDUITE DE PROJET.

Dans cette même logique, Culture O Centre propose aux équipes artistiques de la Région Centre de venir travailler en groupe et entre pairs leur relation au territoire de projet. Il s'agit, au travers d'un atelier d'analyse de pratiques professionnelles, de permettre à des artistes de venir échanger durant cinq journées complètes réparties sur une saison. Sur le même principe que le Laboratoire d'idées artistiques mais selon des temporalités différentes, Culture O Centre propose à des artistes de réfléchir avec bienveillance aux projets, contextes et réalités des autres participants. Là aussi, prendre le temps d'analyser sa propre démarche en

la mettant à distance est l'un des objectifs de l'atelier d'analyse de pratiques. Les huit participants s'engagent de manière assidue à cinq temps de rencontre à chaque fois sur une journée pleine. Il y est question des projets artistiques, de la relation aux institutions culturelles et aux élus de proximité mais aussi de la structuration de l'équipe et du développement du projet dans son environnement territorial et professionnel. C'est un atelier d'analyse strictement réservé aux artistes de manière à pouvoir à nouveau faire le lien entre le propos artistique et la conduite du projet de la structure. Cette évidence n'en est peut-être plus une pour les équipes artistiques les plus fragilisées dans leur structuration ou celle de leur projet : les artistes les plus précaires ont tendance à privilégier les actions complémentaires de la création (enseignement, action culturelle...), dans lesquelles la relation aux propos artistiques peut parfois se perdre si elle n'est pas reliée à une démarche globale. L'atelier d'analyse de pratiques professionnelles peut permettre de venir à nouveau questionner ce lien en tenant compte de la réalité contextuelle de mise en œuvre.

Trouver un espace formel et régulier pour venir échanger avec d'autres professionnels sur sa pratique et sa démarche artistique est essentiel. Cela permet aussi de faire émerger des problématiques professionnelles partagées. La question de la précarité dans la conduite des projets est évidemment un sujet récurrent, mais non le sujet central. Si parfois les participants n'ont pas suffisamment de distance sur leur propre démarche, le fait de contribuer aux projets des autres agit comme un effet miroir. En passant par l'explo-

ration du contexte de mise en œuvre des projets de leurs pairs, ils analysent leur propre situation et élaborent des stratégies de développement là où très souvent ils ressentaient de l'empêchement pour eux-mêmes et leur production. Les rendez-vous réguliers permettent de suivre l'évolution du contexte de travail et des réalisations des projets. Ils offrent surtout à ces entrepreneurs du spectacle un espace collectif où les règles de réciprocité, de bienveillance et de confidentialité participent de la mise au travail de situations très concrètes. Le groupe ainsi constitué cherche très souvent à prolonger cette modalité de travail au-delà des cinq rendez-vous. Il est important pour Culture O Centre, qu'à l'issue de cette modalité, nous puissions orienter les professionnels vers des espaces de formations qui peuvent en partie venir répondre aux problématiques soulevées par l'atelier d'analyses de pratiques.

Dans le numéro de *l'Observatoire* de l'été 2011 qui a pour thème « Ce que disent les artistes », Eric Lacascade plaide pour « des espaces qui permettent aux metteurs en scène de sortir d'une position individuelle pour investir des protocoles qui favorisent le rassemblement et l'échange. Encourager les projets de réflexion et de recherche axés sur des processus communs sans obligation de produit fini ». Culture O Centre partage aussi cette idée qu'accompagner des artistes, c'est leur donner l'occasion d'échanger entre eux sur leurs pratiques et leur démarches afin de donner ou redonner corps et mouvement à leur métier.

Mathieu Meunier

Directeur de l'action territoriale, Culture O Centre

JEU, AMOUR, ORDINARITÉ : PETITE NOTE POUR MOINS DE RÉIFICATION

Christophe Rulhes

Il semble que les artistes, trop nombreux, existent en travailleurs indépendants et libéraux ou regroupés en élite corporatiste, quelques sociologues l'ont écrit. D'autres nous ont expliqué, lors de réunions publiques, que les techniciens du spectacle sont un peu trop privilégiés, un peu trop... tout court. Les mêmes techniciens pourraient sans doute répliquer qu'il y a suffisamment de sociologues en France et que les investissements publics en salaires et formations dont ces derniers peuvent bénéficier, ne donnent pas les externalités économiques les plus claires. Ce n'est pas là que doit se situer le débat, dans les comptes et décomptes uniques des forces en présence et des éventuels déficits.

Au sujet des statuts de l'artiste, les questions fondamentales à poser ne sont-elles pas plutôt : quels investissements humains, politiques, économiques, une société libérale et occidentale est-elle prête à consentir pour l'art et la culture ? Quels sont les efforts à mener pour envisager l'amour de l'art, le choc esthétique, les liens qu'il engendre, les fêtes de l'art, les peuples de l'art et leurs capacités humaines comme des préoccupations politiques dignes en qualité, sans toujours parler d'externalités, de distinctions, de litres de limonade et de bières vendues, de rentabilité financière et de réussite économique ? Et quelles places sont alors possibles pour les vies d'artiste ? À la suite des philosophes pragmatistes, peut-on encore oser demander aujourd'hui : reste-t-il un peu d'expérience attachée au plaisir ludique et spirituel dans l'art et dans le quotidien ? Si oui, comment dire et défendre ces valeurs centrales de l'art qui accompagnent et justifient pleinement les indemnités de chômage et les cachets d'emplois ?

Pour tenter de répondre, les sciences sociales ne sont pas de trop. Mais leurs études vont trop souvent vers la réification ou l'oubli total des vécus. Les travaux sur les artistes et leurs contextes menées

par des chercheurs tels que Pierre-Michel Menger, Nathalie Heinich, Philippe Coulangeon, Pierre-Emmanuel Sorignet, François Ribac, Mathieu Grégoire, Olivier Pilmis, Maurizio Lazzarato, Antoine Hennion et tant d'autres encore... sont des miroirs tendus à cette réflexion, des leviers pour l'action, l'incarnation de la multiplicité de points de vue souvent contradictoires sur ces questions, dans lesquels œuvre plus ou moins de compréhension empathique ou de critique objective.

Au cours de l'histoire récente, les centres d'intérêts des chercheurs en sciences humaines se sont déplacés autour de la figure artiste soumise aux aléas du temps et des lieux. L'artiste en travailleur, heureusement, ne fut pas le seul objet d'étude des sciences humaines. En 1934, pour E. Kris et O. Kurz¹, il semble que l'artiste se soit affirmé avant tout en mythes et légendes romantiques. Selon l'approche psychologisante de R. et M. Wittkower², au début des années 1950, l'artiste vit dans « l'oisiveté créatrice » comme l'enfant de Saturne. À moins que les artistes n'incarnent le type idéal de la libido inventive égocentrée et narcissique comme quelques rares psychanalystes continuent de nous l'apprendre. Pour

Alfred Gell³, l'artiste et ses objets se disséminent mutuellement comme des personnes réseaux capables de tisser des mondes. Dans un texte ancien et magnifique de 1927, l'anthropologue Franz Boas⁴ décrit comment l'artiste kwakiutl est en prise avec l'environnement symbolique dans lequel s'enclasse l'économie du quotidien. L'art est partout. L'enjeu, de nos jours, semble inverse, notamment si l'on écoute seulement les chantages du « secteur économique » culturel : comment encadrer les pratiques culturelles et artistiques dans la grande cosmogonie de l'économie comptable et triomphante ? D'ailleurs, les économistes contemporains, très proches des sociologues de leur temps, nous expliquent que les statuts de l'artiste sont des continents modèles pour la nouvelle flexibi-

“ Quels investissements humains, politiques, économiques, une société libérale et occidentale est-elle prête à consentir pour l'art et la culture ? ”



NourieGulfA@Nathalie Sternalski

lité de l'emploi, et que décidément, les dispositifs d'assurance chômage ou de sécurité sociale qui les accompagnent sont déficitaires, mal mutualisés, réformables, toujours réformables.

De nos jours et en pleine actualité, beaucoup de points de vue sur l'artiste professionnel ou amateur, son vécu et ses statuts, alimentent donc des controverses et éprouvent les gouvernances, notamment celles de l'intermittence du spectacle ou de la Maison des Artistes, avec des avis très conflictuels émanant du champ scientifique et de la sphère politique et syndicale. Au milieu de ce tohu-bohu militant et public, une philosophe prend la plume pour écrire à quel point, contre les figures trop souvent admises de l'artiste prétendument élitiste, individualiste, distinctif, il n'y a pas de meilleurs citoyens que lui, personnellement engagé, pluriel, en prise avec le public et les jeux de la reconnais-

sance personnelle, lié à l'éducation et à la culture, emblématique donc, d'une conduite démocratique. Joëlle Zask⁵ apprécie l'art, à n'en pas douter.

Tous ces débats participent à la construction d'une exceptionnalité de l'artiste parfois revendiquée, parfois déniée par les personnes concernées. Pour ma part, « le vécu de l'artiste », c'est avant tout un parcours tantôt avec, tantôt contre, l'héritage parental ; une succession d'accidents et de bifurcations qui participent de choix et de non-choix ; une vocation précoce pour le chant dans ma famille paysanne puis un plongeon total et non stratégique dans la musique américaine des années 1950 lors de l'adolescence ; un qualificatif « artiste » que je n'osais pas employer jusqu'à l'âge de 30 ans tandis que certains pairs, observateurs, « professionnels » de la culture et des arts l'utilisaient à mon égard et pas seulement lorsque j'arrivais dans les théâtres et les salles de concert

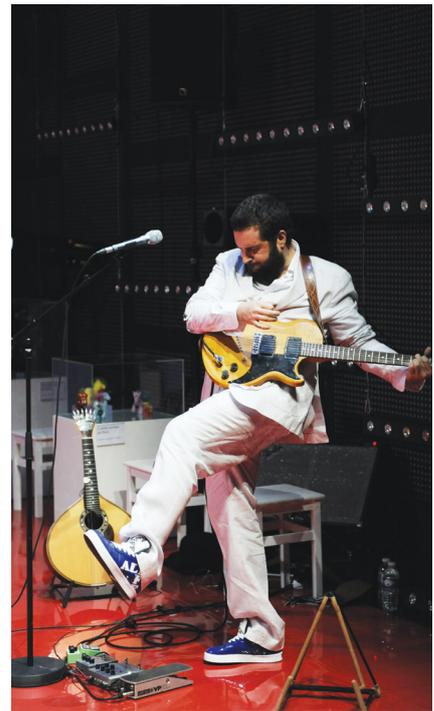
par « l'entrée des artistes » ; 15 ans d'intermittence du spectacle, chômeur indemnisé mais débordé, dont une grosse poignée d'années dans une belle précarité conviviale ; une thèse de doctorat d'anthropologie sur les mondes de l'art qui n'a jamais trouvé sa fin et qui la cherche encore ; un rapport obsessionnel à certains instruments de musique tels que guitare, clarinette, cornemuse, et une bibliothèque qui croule sous les livres que je n'ai plus le temps de lire ; un engagement de plaisir dans des expériences humaines et artistiques qui ne comptent pas le temps ; ce possible retour des choses précieuses et cette non assurance économique permanents qui planent toujours, tandis que ma collaboratrice en CDI qui a si bien négocié son salaire, compte les heures supplémentaires tout en étant cadre dirigeante groupe 2 échelon 7 à 4/5^e du temps, faisant fi en ce sens de toute convention collective ; la découverte d'une tertiarisation

grandissante de mon artisanat ludique et des « secteurs culturels », avec tous les bénéfices et les limites que cela implique, notamment l'apprentissage des enjeux de rémunération et de contrepartie financière, les joies de la gestion budgétaire collective et individuelle ; la création d'une compagnie comme lieu d'appariements bourrés d'altérité et donc parfois utopiques avec de belles séparations remplies d'espoir et des fidélités magnifiques indicibles ; beaucoup d'envies, de désirs et un ajustement constant avec le doute et la certitude ; dans un brouillage passionné des temps et des lieux permanent, la mise en tension et en continuité de ces activités artistiques à temps plein avec une vie familiale et le statut de père qui m'honore depuis plus de dix ans et donc... la revendication d'une extrême ordinarité, ou tout au plus, d'une singularité ordinaire, celle qui constitue je crois toute existence personnelle. Celle d'un individu qui, comme tout un chacun, essaie de vivre heureux en groupe, sans avoir forcément besoin d'être comparé à un dentiste libéral, un artisan indépendant, ou un travailleur opportuniste essentiellement soucieux de reconnaissance (autant de catégories spontanées que je respecte pleinement, je préfère tout de même le préciser). Car dans ma vie d'artiste je le sais maintenant – et avec le temps qui passe en ces années trente-naires voyant leur fin s'approcher, cette conviction ne cesse de grandir – ce qui m'intéresse le plus c'est le jeu, la liberté, le rêve éveillé de pouvoir réaliser des œuvres émancipatrices pour moi et surtout (et parfois) pour d'autres membres du Public dont j'ai l'intime sensation de faire partie. Ce sont les relations humaines que l'art implique lorsqu'elles sont pleinement

consenties et détachées des obligations administratives, libres de toute économétrie, qui sont au centre des mes intérêts.

Ce qui me passionne le plus dans ma vie d'artiste et tout en savourant les responsabilités publiques qui m'incombent en conventionnements, subventions ou mécénats, c'est « le grand bac à sable » dans lequel cette vie me permet de me rouler en artisan de sons, de textes et de plateau, loin de toutes considérations liées à la notion de « travail » avec sa cohorte d'« indispos », d'« heures supp. », d'« auditions », de « plans », de « boulots » et de « récuaps ». Je pense déjà que certains observateurs du « travail artistique », de gauche comme de droite, pourront arguer que je suis un naïf ou que ma langue fourche sous les effets de la dénégation sociale du « cultural dope ». Mais je pourrais alors répondre qu'eux aussi, malgré leurs choix de carrière, les opportunités, et peut-être, admettons-le, une forme de talent reconnu et qu'ils ont cultivé dans leurs activités et métiers que je leur souhaite jubilants, sont encore des *homo ludens*, des personnes du jeu, du brut (non pas salarial), et de la spontanéité.

Hier, sachant que j'allais livrer mes impressions sur ces thèmes, j'en parlais avec mon ami et voisin. Il ne se dit pas forcément artiste. Il travaille comme cadre à l'Aérospatiale à Toulouse. J'ai senti qu'il me comprenait. Et lui m'a dit qu'il était exactement dans la même position que moi, à la recherche des mêmes jubilations. Nous avons partagé la même ordinarité, celle des gens qui, à la croisée de leurs capacités et fragilités, cherchent simplement quelques félicités :



SujetGdRA@Nathalie Sternaiski

artistes, paysans, cadres, ouvriers, élus, économistes, prêtres, etc. À la différence près qu'aucun spécialiste en sciences sociales ne vient nous dire qu'il y a trop de cadres de l'aéronautique ou de l'aérospatiale, puisque c'est bien connu, ce sont eux qui nous font voler et découvrent sans cesse les technologies de demain. Et puis, lorsque la terre deviendra irrespirable, c'est d'eux dont nous aurons besoin pour partir coloniser Mars... alors là, les externalités économiques et les bénéfices humains seront évidents.

Christophe Rulhes

Auteur et metteur en scène du GdRA
<http://le-gdra.blogspot.com>

Jeu, amour, ordinarité : petite note pour moins de réification

NOTES

1– Ernst Kris et Otto Kurz, *La Légende de l'artiste, un essai historique*, Paris, Allia, 2010, p. 104.
 2– Rudolf et Margot Wittkower, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Éditions Macula, 2014, 422 p. (1985, 1^{ère} édition),

3– Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Les presses du réel, Paris, 2009, 356 p..

4– Franz Boas, *L'Art primitif*, Paris, Adam Biro, 2003 (1923, 1^{ère} édition).

5– Joëlle Zask, *Art et démocratie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

BIBLIOGRAPHIE

COMMENT METTRE EN ŒUVRE UN NOUVEAU RÉFÉRENTIEL CULTUREL ?

Philippe Henry, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2014, 256 p., ISBN : 978-2-916002-28-6, 17,50 €.

Cet ouvrage a deux objectifs, il propose, tout d'abord, une analyse socio-économique fine des mutations du secteur culturel en insistant sur les pratiques, les modes d'organisation, les valeurs et les représentations, mais il ne s'arrête pas là et comprend aussi une visée programmatique pour une transformation du secteur culturel et des politiques publiques de la culture.

Les transformations des pratiques et des usages décrites par Philippe Henry tirent leurs fondements de travaux sociologiques et économiques récents (c'est le cas notamment du changement des pratiques culturelles face aux technologies du numérique), il revisite ici certaines thématiques déjà travaillées dans d'autres de ses ouvrages. Il en est ainsi des expérimentations mises en œuvre dans les friches reconverties en lieux culturels. De nouveaux modes d'articulation entre art et population y sont en œuvre, avec une participation des habitants au processus créatif en prise avec des contextes sociaux spécifiques. De la même manière, l'auteur approfondit et précise sa réflexion sur l'expérimentation de nouveaux modèles économiques. La mutualisation et la coopération entre acteurs réinventent, en effet, les modes d'organisation du secteur culturel et conduisent à une remise en question du modèle marchand dominant qui a souvent été la source d'une hyper concurrence entre les acteurs. Il s'attache également à rappeler les nouvelles manières de penser la culture qui émergent avec la prise en compte de la diversité culturelle et des droits culturels et qui conduisent à une rupture avec le modèle français hérité de Malraux. Il revient ainsi sur la nécessité de réarticuler démocratisation de la culture et démocratie culturelle en donnant une place de choix aux expressions individuelles. Mais, l'originalité de l'ouvrage ne tient pas seulement à la volonté d'approfondir chacune des thématiques qui animent actuellement la réflexion sur les changements de paradigme culturel. Elle tient surtout à la manière dont sont articulées ces différentes questions et fait tenir ensemble, dans l'argumentation, une analyse tout autant des pratiques que des valeurs, une approche à la fois socio-économique et éthique.

En débutant chaque partie par des études de cas particulièrement éclairantes, l'ouvrage tire progressivement le fil qui permet de penser la transformation de la conception de la culture, d'envisager autrement l'articulation art et culture et de considérer la relation de l'artiste au citoyen. Ce référentiel

de la diversité culturelle conduit à donner une place centrale à l'interculturalité et à la notion d'échange, l'auteur plaide ainsi pour le passage d'une « convention d'originalité » mue par le principe de soutien aux artistes depuis la création du ministère de la Culture à une « convention d'identité » avec « une relation davantage symétrique entre artistes professionnels et personnes inscrites dans d'autres milieux sociaux ». L'ouvrage n'occulte pas pour autant les difficultés de transformation du modèle, notamment lorsqu'il aborde (dans le chapitre sans doute le plus passionnant de l'ouvrage) la question des

BRÈVE

LE PLAISIR D'APPRENDRE

Philippe Mérieu, Paris, Éditions Autrement, 2014, EAN : 978-2746736030, 19 €.

Cet ouvrage est un vibrant plaidoyer pour ce qui fonde le désir d'apprendre et la joie de comprendre. Comment mobiliser sans manipuler, convaincre sans contraindre, instruire sans domestiquer ? Comment sortir l'école de sa course à l'utilitarisme scolaire et aux compétences à acquérir ? « Comment faire émerger la joie d'apprendre et de penser, une joie galopante et contagieuse (...) et qui invite au partage des savoirs ? ». Philippe Mérieu invite ici douze personnalités qui, toutes, sont fortement mobilisées par les questions de transmission. Avec ces paroles plurielles, cet ouvrage interroge au fond le statut des connaissances et des savoirs dans notre société post-industrielle. Car les enjeux ne sont pas seulement pédagogiques, ils sont aussi et avant tout culturels, civiques et politiques. En ce sens, ce livre est un manifeste en faveur de l'éducation artistique et culturelle. Au cœur de cet ouvrage vivifiant se déploie la force de la pensée qui, seule, peut résister aux instrumentalisation de tous ordres (médiatiques, marchandes, technologiques ou démagogiques), armer la liberté, soutenir l'espérance démocratique, en un mot participer à l'émancipation des personnes.

modalités de coopération dans les organisations artistiques. Ce chapitre est l'occasion d'une analyse du secteur du spectacle vivant qui révèle les fragilités du modèle économique et les incidences de l'organisation actuelle du secteur sur les modes de gouvernance. Il pointe ainsi notamment les obstacles à la construction d'un modèle de coopération qui s'inscrirait dans une économie sociale et solidaire.

Au final, l'auteur propose des éléments pour penser la reconfiguration des politiques culturelles publiques. Même si le propos tient compte de la nécessité d'envisager le rôle des collectivités territoriales dans cette refonte des politiques publiques, c'est surtout à l'État que revient la tâche de piloter cette transformation. Aux idées développées précédemment correspondent de grands chantiers qui doivent occuper l'État et surtout le ministère de la Culture pour parvenir à un changement de référentiel qui permettrait de voir advenir un nouveau modèle de développement. L'auteur ne cache pas la complexité de l'entreprise tant les pratiques se sont progressivement cristallisées imposant, pour se transformer, un bouleversement profond. Toutefois, s'il apparaît nécessaire d'insister sur l'urgence de ces changements et sur les apports que l'on peut en attendre pour que la culture reste un enjeu politique majeur en prise avec la problématique de la construction des identités individuelles et collectives, on peut regretter que les obstacles organisationnels et institutionnels ne soient pas mieux pris en compte car le problème n'est peut être pas uniquement idéologique. Alors qu'un grand nombre d'acteurs culturels semble convaincus depuis plus d'une dizaine d'années par le diagnostic, les changements peinent à advenir et les pratiques participatives et coopératives décrites par Philippe Henry ont bien du mal à sortir de la marge. Pour cette raison, il y aurait tout à gagner à poursuivre la réflexion par une analyse des résistances qui font obstacles aux changements. De tels travaux permettraient de mieux envisager les leviers à activer pour la mise en œuvre effective de ce nouveau référentiel.

Françoise Liot

Maître de conférences, Centre Émile Durkheim, Université de Bordeaux

BRÈVES

CHIFFRES CLÉS 2014

Statistiques de la culture, Paris, La Documentation française, 2014, 144 p., ISBN : 978-2-11-128154-7, 12 €.

Cet ouvrage de référence, publié annuellement, propose une vision panoramique de la richesse et de la diversité du secteur culturel en France. La version 2014 est condensée par rapport aux éditions précédentes, grâce à un renvoi sur le site internet du ministère de la Culture qui présente l'ensemble des données chiffrées régulièrement mises à jour. Elle est également enrichie par des éléments de cadrages socio-économiques qui font l'objet d'une première partie de l'ouvrage (poids économiques de la culture, financement, emploi, pratiques et consommation culturelles, biens et services culturels numériques...), et par une analyse des données présentées dans chaque section thématique (patrimoines, création artistique, médias et industries culturelles), ce qui permet une meilleure compréhension des caractéristiques et tendances du champ et des secteurs culturels.

BIBLIOGRAPHIE

LES FESTIVALS, D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

Festivals, rave parties, free parties : histoire des rencontres musicales actuelles, en France et à l'étranger, Nicolas Benard (dir.), Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2012, 631 p., ISBN : 978-2357791640, 36 €.

Festivals de musique[s]. Un monde en mutation, Emmanuel Négrier, Michel Guerin, Lluís Bonet (dir.), Paris, Michel de Maule, 2013, 322 p., ISBN : 978-2-87623-517-5, 26 €.

Une histoire des festivals, XX^e-XXI^e siècle, Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidioglou, Sophie Jacotot, Julie Verlaine, Caroline Moine, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, 354 p., ISBN : 978-2-85944-764-9, 25 €.

Depuis quelques années, les recherches sur les festivals se multiplient. Ces trois ouvrages collectifs participent de cette conjoncture historiographique. Les lectures historiennes, longtemps minoritaires, confortent des travaux qui relèvent principalement de l'économie et de la sociologie de la culture. Le caractère pluridisciplinaire et l'ambition de proposer des analyses comparées, à différentes échelles, du local à l'international, sont des traits communs à ces trois publications. L'enquête sur les festivals de musique, à partir d'un large corpus de 390 festivals, qui s'inscrit dans la continuité de recherches initiées par France Festivals¹, repose sur un solide cadre méthodologique².

Le festival, manifestation culturelle éphémère inscrite dans un calendrier le plus souvent annuel, s'est progressivement imposé. Les premières tentatives, mises en œuvre dès les années 1830-1840, sont liées aux rassemblements de chorales, en Angleterre, et au mouvement orphéonique, avant d'être largement appropriées par la musique savante. Le Festival Beethoven de Bonn (1845), les Chorégies d'Orange (1869), les festivals de Bayreuth (1876) et de Salzbourg (1920) deviennent des étapes pour les mélomanes européens. Les festivals internationaux de Berlin (1951), de Cannes (1946) et de Venise (1932, reprise en 1946) rythment la saison cinématographique, deviennent des lieux majeurs de reconnaissance artistique, pour les réalisateurs comme pour les acteurs, et s'affirment comme des événements médiatiques, suivis par l'ensemble des médias. Les festivals nord-américains de Monterey (1967) et de Woodstock (1969), les festivals britanniques de l'Île de Wight (1968-1970), hauts-lieux de la contre-culture, du mouvement hippie et de la musique pop, frappèrent les contemporains, devenant de véritables « marqueurs générationnels » (Anaïs Fléchet). Issu du domaine musical, le festival a été ensuite approprié par l'ensemble des secteurs artistiques et culturels. Les arts de la scène, le spectacle vivant, les différentes formes musicales et le cinéma constituent des domaines privilégiés.

Les festivals se sont imposés comme des éléments essentiels des politiques culturelles, dans des dispositifs administratifs et discursifs qui ont pu varier selon les lieux et les époques :

soutien à la création artistique issue d'initiatives privées ou d'institutions publiques, volonté de rendre accessible la culture à un plus grand nombre, défense d'une identité culturelle, participation au rayonnement culturel, outil de la diplomatie culturelle, animation de la vie culturelle, souhait de renforcer l'attraction culturelle d'un État ou d'une ville dans une logique où se combinent l'événementiel culturel, l'attraction touristique, et les ressources de l'économie créative. La « festivalisation » de la vie culturelle, particulièrement sensible à l'échelle des capitales et des métropoles, est une tendance lourde qui structure l'organisation des saisons et des calendriers culturels. Certains festivals proposent désormais une programmation qui dépasse le seul moment de l'événement. À ce titre, l'histoire des festivals participe des grandes tendances qui orientent, depuis un demi-siècle, l'histoire de l'État-providence dans les domaines culturels. L'histoire comparée a le mérite de permettre d'affiner les chronologies, d'une situation nationale à l'autre, et de mieux saisir les transferts culturels. Le jeu des échelles confirme un fait majeur, nettement perceptible au niveau européen : la multiplication du nombre des festivals, très nette au cours des années 1980 et 1990, accompagne la territorialisation croissante des politiques culturelles, et traduit leur institutionnalisation au sein des politiques des collectivités territoriales, dans le cadre d'une concurrence qui combine les échelles nationales et internationales. Les festivals contribuent au processus de création, constituent de véritables « fabriques de création » (Pascale Goetschel et

Patricia Hidioglou) : construction d'un lieu éponyme dédié à un créateur ; lieux et moments de productions de nouvelles créations ; lieux de découvertes de nouveaux talents ; moment de la reconnaissance médiatique et artistique ; lieux où se structurent les mouvements et les offres qui scandent le marché de l'art et des œuvres ; lieux de circulation des œuvres et des productions à l'échelle nationale et internationale. Le caractère saisonnier, prégnant pour le public des festivaliers, l'est aussi pour les professionnels des secteurs culturels, artistes et producteurs, diffuseurs et critiques, programmeurs et administrateurs culturels, élus et responsables des institutions culturelles. L'ouvrage sur les festivals de musique confirme le rôle essentiel des concerts pour l'économie du secteur, alors que le marché du disque est en crise depuis une décennie. Les différentes contributions démontrent aussi combien les festivals ont été, et sont toujours, des lieux et des moments de diffusion, de circulation et d'appropriation, à une échelle souvent transnationale, des formes artistiques et culturelles.

Cerner le public dans toutes ses dimensions est un vrai enjeu pour qui a l'ambition de restituer, dans le temps et l'espace, l'intégralité de l'expérience festivalière. Là aussi, le jeu des échelles est essentiel, de l'international au national, du national au local. Les motivations peuvent varier, se combiner à l'occasion : consommation élitiste d'une culture savante, loisirs en période estivale ou dans des lieux touristiques, mode de vie spécifique en privilégiant les formes de contre-culture, à l'écart, ou non, des logiques marchandes portées par les industries culturelles. Lieu de rencontres, susceptible de motiver débats et forum, espace festif et de convivialité recherchée ou suscitée, la forme festivalière continue pourtant de prospérer alors même, que depuis les années 1970, l'individualisation des pratiques culturelles s'accroît, portée par les évolutions technologiques qui gouvernent les formes de la consommation culturelle. L'histoire des pratiques festivalières, saisie à l'échelle individuelle ou collective, reste indissociable, et étroitement articulée, à celle de la démocratisation des loisirs, du tourisme culturel et de l'accroissement des circulations et des mobilités. Le festival « reste, après deux siècles d'aventure, le type achevé du rituel de la religion culturelle » (Pascal Ory).

BRÈVES

DU DROIT À LA CULTURE AUX DROITS CULTURELS

Restitution de la première année de la démarche interdépartementale d'observation et d'évaluation des politiques publiques au regard des droits culturels, Paideia 4D, Réseau culture 21 et l'IIEDH de Fribourg (coord.), avec l'Ardèche, le Nord, la Gironde et le Territoire de Belfort, en partenariat avec l'ADF, Culture & Départements et le Canopéea, 2014, à télécharger sur le site reseauculture21.fr.

Au fil de nombreux témoignages de participants, l'ouvrage *Du droit à la culture aux droits culturels* synthétise et restitue les travaux engagés depuis plus d'un an sur les droits culturels par 4 départements expérimentateurs. Cette démarche de recherche-action intitulée « Paideia 4 D » a été l'occasion de forums ouverts, de temps d'observations, d'évaluations, de co-constructions et de propositions. Des équipes intersectorielles ont recueilli plus de 110 cas d'école afin d'analyser leurs actions, leurs dispositifs ou leurs métiers au regard des droits culturels.

Cette initiative porteuse de sens a démontré son intérêt. Elle permet d'apporter un éclairage plus précis et opérationnel sur la transversalité des facteurs culturels dans les missions territoriales, et ce à différents niveaux : social, patrimoine, éducation, lecture publique... Cette méthode transforme les façons de travailler et d'appréhender le rôle de la culture et ouvre une réflexion pour passer à des politiques qui se pensent en terme de « capacités » et non de « besoins » des habitants.

Ces trois ouvrages, somme toute assez complémentaires, confirment que le festival est à considérer à la fois comme un lieu de la médiation culturelle, un espace des pratiques et des sociabilités culturelles, et un élément désormais central de l'économie des arts et de la culture.

Philippe Poirrier

Professeur d'histoire contemporaine, Université de Bourgogne

Les Festivals, d'hier et d'aujourd'hui

NOTES

1- Voir les ouvrages, déjà publiés aux Éditions Michel de Maule, *Les Nouveaux territoires des festivals* (2007) et *Les publics des festivals* (2010).

2- Voir aussi « Festivals de musique en Europe, un monde en mutation », *IrmACTU*, décembre 2013, n°85, <http://newsletter.irma.asso.fr/irmactu.php?id=100>.

BIBLIOGRAPHIE

MESURER L'APPORT DE LA CULTURE À L'ÉCONOMIE : OBJECTIF STRATÉGIQUE OU SCIENTIFIQUE ?

1^{er} panorama des industries culturelles et créatives. Au cœur du rayonnement et de la compétitivité de la France, Paris, Ernst & Young, 2013, 73 p.

Industries créatives, cluster créatif, économie créative, ville créative, autant de termes qui depuis une dizaine d'années, sont mobilisés par les chercheurs, les media et les responsables politiques pour mettre en avant les enjeux économiques des activités culturelles dans le contexte de transformation de l'économie mondiale.

Le rapport « Panorama économique des industries culturelles et créatives en France », réalisé par le cabinet de consultant Ernst and Young à la demande de la plateforme France Creative s'inscrit dans ce débat et cherche à mesurer le poids économique des industries culturelles et créatives en France. Il est structuré en trois parties. La première fournit au lecteur les chiffres clés de ce secteur en termes de chiffre d'affaires et d'emplois (ces industries auraient ainsi réalisé en 2011 un chiffre d'affaires de 74,6 milliards d'euros dont 80 % par les acteurs centraux de la filière et 20 % par des activités induites par ces acteurs centraux et créé 1,2 millions emplois). La seconde partie propose des éléments de contexte globaux mettant en avant le dynamisme des industries créatives françaises en terme de croissance, d'entreprises leaders, de consommation ou d'attractivité des territoires. La troisième partie enfin analyse chacun des 9 marchés des industries culturelles et créatives identifiés par l'étude : les arts plastiques et graphiques, la musique, le spectacle vivant, le cinéma, la télévision, la radio, les jeux vidéo, le livre et la presse. Le rapport est ponctué de nombreux témoignages de professionnels qui permettent de resituer les nombreux chiffres fournis dans la réalité de l'économie des filières décrites.

Il s'agit d'un document très clair et synthétique qui livre des chiffres inédits sur l'économie des industries culturelles et qui permet de montrer l'importance de ces activités dans l'économie française tant en matière d'emploi et de chiffre d'affaires qu'en matière d'attractivité touristique et d'impact sur des économies connexes. La culture n'est plus présentée comme une source de coût pour l'économie nationale, un gouffre à financement public mais au contraire comme une source de revenus et d'emplois porteurs de croissance. Une autre vertu de ce travail est de permettre de mesurer l'importance relative des différents marchés culturels les uns par rapport aux autres, remettant en cause un certain

nombre d'idées reçues. Par exemple, les arts graphiques et plastiques (qui incluent certes ici les architectes et designers) apparaissent comme le marché le plus important, tant en termes d'emplois que de chiffre d'affaires. Les synthèses par marché sont très bien faites et permettent, en quelques pages, de connaître les principaux enjeux prospectifs de ces marchés.

BRÈVES

CINÉMA, INTERACTIVITÉ ET SOCIÉTÉ

Jean-Marie Dallet (dir.), Bruxelles, Université de Poitiers et CNRS, 2014, 424 p., ISBN : 979-1-0904-2632-0, 30 €.

L'expérience du cinéma est essentielle pour les artistes qui ont imaginé les premiers dispositifs interactifs et utilisent le médium numérique. Ils se sont attaqués au principe de l'installation classique (une salle obscure avec un écran, des sièges avec des spectateurs) pour créer de nouvelles manières de faire du cinéma. De nouvelles configurations ont vu le jour comme l'immersion interactive, la variabilité du point de vue, des personnages ou des accessoires. Si certains artistes inventent des outils pour proposer des représentations originales (fusil photographique, écran led par exemple), d'autres, au contraire, jouent les « techno-idiots » et reconstituent les machines pour en révéler le dysfonctionnement. Cet ouvrage donne la parole à des artistes, philosophes, critiques, théoriciens, scientifiques pour apporter des pistes de lecture sur des questions importantes de société que posent ces œuvres : processus de fusion et différenciation dans les jeux vidéo et l'immersion, danger que l'utilisateur abandonne sa réflexion au programme, instrumentalisation de la pensée. Les auteurs incitent à repenser le rapport aux œuvres cinématographiques en s'appuyant sur les nouvelles possibilités de perception qu'offre le numérique.

Le document apparaît cependant, aux yeux du chercheur, un peu trop comme un outil de lobbying des professionnels de la culture pour justifier des financements publics ou peser sur les régulations en cours. Les industries culturelles françaises sont ainsi présentées d'emblée comme « un formidable vecteur économique », « une source considérable d'emploi » et les témoignages et entretiens décrivent un dynamisme qui paraît parfois un peu surjoué. Un exemple, dans la description du marché des arts graphiques et plastiques, il est dit que les artistes français s'exportent bien à l'étranger, ce qui mériterait d'être nuancé et précisé, tant on sait la difficulté de la France à valoriser ses artistes sur la scène internationale de l'art. L'absence de cadrage et de références théoriques sur les différentes économies de la culture, sur les enjeux en termes de rémunération des mutations technologiques, sur les risques assortis à la production artistique renforce cette impression d'un document plus stratégique que scientifique. Cette impression est accentuée par le fait que la méthodologie est peu explicite bien que les auteurs prennent soin de préciser les limites méthodologiques de leur travail, liées notamment à l'hétérogénéité des sources. Par exemple, le rapport essaie de mesurer, au-delà du chiffre d'affaires des industries considérées, les retombées économiques de la culture et de la création sur le reste de l'économie. Mais les méthodes utilisées pour calculer cet impact sont peu précises. On peut regretter aussi que le rapport raisonne en chiffre d'affaires plutôt qu'en valeur ajoutée. Enfin, le choix de proposer une définition propre des industries culturelles et créatives, qui s'écarte des définitions usuellement utilisées dans les rapports internationaux, notamment de l'ONU, rend difficile la comparaison des chiffres produits avec ceux d'autres pays.

Quelques semaines après la sortie de ce rapport, l'Inspection générale des affaires culturelles publiera, en partenariat avec l'Inspection générale des finances, un rapport très fourni sur ce même thème « L'apport de la culture à l'économie en France », produisant des chiffres sensiblement différents, liés à la fois à des questions de périmètre et de méthode, ce qui montre la limite de ce type d'exercice.

Il n'empêche ! Mesurer la contribution de la culture à l'économie nationale est un enjeu majeur dans un contexte de réduction des moyens budgétaires. D'autant qu'au-delà de l'appréciation monétaire de cette contribution, la dimension non-marchande de cette valeur reste largement méconnue, ce qui induit une sous-estimation de cet apport. D'où l'importance de multiplier les recherches expérimentales pour tenter de prendre en compte le mieux possible ce que j'appelle « la valeur vaporeuse de la culture ».

Dominique Sagot-Duvaurox

GRANEM, professeur à l'université d'Angers

A Signaler

Quel(s) territoire(s) pour les équipes artistiques de spectacle vivant ?

Coll. Culture études 2013-4, DEPS, ministère de la Culture et de la Communication
Jérémy Sinigaglia, octobre 2013, 12 p.

Territoires et ressources des compagnies en France

Coll. Culture études 2012-1, DEPS, ministère de la Culture et de la Communication
Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry, Cyril Duchene, janvier 2012, 16 p.

DES RAPPORTS COMPLEXES ENTRE THÉÂTRE ET UNIVERSITÉ

Le théâtre universitaire. Pratiques et expériences, Robert Germy et Philippe Poirrier (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, collection U-Culture(s), 2013, 263 p., ISBN : 978-2-36441-067-1, 20 €.

Initiée en 2006, la collection U-Cultures, éditée par les Presses de l'Université de Bourgogne se donne pour objet d'analyser les rapports complexes entre mondes universitaires et culture, ce dernier thème étant entendu au sens large (culture scientifique, patrimoine architectural des universités, services culturels universitaires, etc.). Le théâtre constituait une entrée naturelle que les responsables de la collection ont choisi d'aborder dans une perspective internationale et comparée à travers une vingtaine de monographies nous conduisant du Festival de Nancy créé en 1963 au Festival international des arts de la scène de l'Université d'Artois (1996) en passant par des exemples britanniques, américains, allemands, suisses, belges mais aussi israélien et lituanien.

Les expériences étrangères constituent la moitié de l'ouvrage, réunies dans des textes courts qui consistent pour bon nombre d'entre-eux en un retour sur expérience, soulignant le rôle d'une poignée d'acteurs du théâtre universitaire, aptes à détourner le fonctionnement académique pour défendre leurs conceptions des études ou des pratiques théâtrales dans l'université ou en marge de ses parcours. Le prisme international choisi par les deux coordinateurs de l'ouvrage repose sur la fondation récurrente d'institutions internationales depuis le Festival d'Erlangen fondé en 1946 en RFA jusqu'à l'Association internationale du Théâtre à l'Université fondée à Liège en 1994 dans le sillage des Rencontres internationales de Théâtre universitaire créées en 1983. L'écheveau des festivals « locaux », des structures nationales comme la FNTU (France, 1947) et des congrès internationaux est démêlé fort opportunément par Robert Germy dans l'un des textes qui ouvrent l'ouvrage.

Le cas français est également très bien traité, grâce à la mise à distance liminaire de l'exemple de Nancy dont Laurent Martin propose une lecture chronologique permettant de restituer le rôle de Jack Lang dans la durée. Évoquant les débuts de carrière de Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent ou Ariane Mnouchkine au sein d'associations théâtrales lycéennes ou étudiantes parisiennes des années 1950, Philippe Poirrier rappelle que le théâtre universitaire relève de plein droit d'une histoire générale des arts de la scène qui le laisse trop souvent de côté. On est moins séduit en revanche par le texte évoquant le Département des études théâtrales de Vincennes, qui peine à sortir le sujet de sa légende, alors même que l'utopie vincennoise a été

récemment mise à distance par la recherche universitaire¹. La difficulté à laquelle ont été confrontés les coordinateurs de l'ouvrage consiste de fait à sortir des deux écueils que constituent d'une part l'auto-promotion des études théâtrales universitaires contemporaines par des auteurs

BRÈVES

IMMIGRATION ET POLITIQUES CULTURELLES

Angélique Escafré-Dublet, Paris, La Documentation française, 2014, 72 p., ISBN : 978-2-11-009392-9, 8 €

L'histoire du rapport entre immigration et politiques culturelles ces cinquante dernières années est tendue par les pluralités de la notion de culture. Pendant longtemps l'État a considéré les cultures des populations immigrées uniquement sous un angle social, ce qui a freiné la reconnaissance des composantes culturelles issues de l'immigration. Il n'empêche que les cultures immigrées se sont développées et la thématique de l'immigration a influencé les productions artistiques, notamment depuis l'ouverture de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration en 2007. L'introduction de la thématique de l'immigration dans le champ d'intervention du ministère de la Culture garantit que les populations immigrées soient comprises dans la culture nationale. Dans un pays où près d'un Français sur quatre est lié par son histoire à l'immigration, ce principe contribue à ce que chacun puisse se reconnaître dans ce récit national.

soucieux de donner le détail des pratiques voire des contenus pédagogiques ; d'autre part, le testament de figures libres, de l'université et du théâtre qui donnent ici des morceaux de choix à l'instar de ce « le théâtre est toujours un acte masturbatoire qui demeure infertile » (Charles Marowitz) rappelé par John Freeman à propos des pratiques britanniques et australiennes. À chacun ici de faire son marché au sein de monographies de nature différente mais qui ne peuvent laisser indifférent ni le théâtréux ni l'universitaire.

L'introduction de Robert Germay donne deux clés de lecture essentielles pour comprendre le sens de la grande liberté laissée aux auteurs des différentes monographies. En premier lieu, la notion de théâtre universitaire ne se laisse pas facilement prendre au piège des définitions – n'est-ce pas au demeurant le propre de tout concept culturel ? Ni théâtre des universitaires (étudiants, enseignants, UFR) ni théâtre à l'université (d'ici et d'ailleurs), le théâtre universitaire est une aporie : « c'est l'exercice de la théorie et/ou de la pratique théâtrale à l'intérieur d'une institution vouée à la recherche » et une pratique par essence tangentielle, « à côté, contre, en marge » de l'Académie.

En second lieu, l'ouvrage s'applique à effectuer un travail de deuil en confrontant des lieux et des expériences qui relèvent de générations universitaires différentes. La longue histoire des rapports entre théâtre et université est effleurée ici et là (Liège, Vilnius, Londres, Moscou) mais pour l'essentiel l'ouvrage est centré sur deux générations bien différentes de militants de la cause du théâtre à l'université. Celle des années 1960, d'une part, qui a tenté d'utiliser le théâtre pour renouveler la pédagogie des études littéraires et, plus largement, des universités ; celle des années 1990, d'autre part, qui a tenté de s'appuyer sur la massification de l'enseignement supérieur et la multiplication des équipements universitaires (Rennes 2, Le Mirail, Arras...) pour promouvoir le développement culturel. Les liens entre la première et la seconde génération de ces militants constituent l'une des questions ouvertes et passionnantes que pose cet ouvrage.

Loïc Vadelorge

*Professeur d'histoire contemporaine, Université de Paris-Est Marne-la-Vallée,
laboratoire Analyse Comparée des Pouvoirs*

Des rapports complexes entre théâtre et université

NOTES

1- *Un mythe à détruire ? Origines et destin du Centre universitaire expérimental de Vincennes*, Charles Soulié (dir.), Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

BIBLIOGRAPHIE

APPORTER SA PIERRE AU « BAZAR » AVANT DE DESSINER DES « CATHÉDRALES »

L'ère numérique, un nouvel âge de l'humanité. Cinq mutations qui vont bouleverser notre vie, Gilles Babinet, Paris, Le Passeur, 2014, 233 p., ISBN : 978-2-36890-067-3, 19,90 €.

Fort de son expérience au sein du Conseil national du numérique et comme « Digital Champion » auprès de la Commission européenne, Gilles Babinet décrit dans cet ouvrage cinq perspectives de transformation de notre société liées aux outils numériques. Ces cinq transformations concernent la connaissance, l'éducation, la santé, la production industrielle et l'État. Ce livre d'un entrepreneur du numérique brosse à la fois « les grandes histoires » des transformations des sociétés via les techniques, et « les petites histoires » de celles et ceux qui font l'innovation aujourd'hui dans le monde.

L'ouvrage peut être pris comme base pour questionner les manières de prendre en compte ces transformations numériques, mais il reflète, en creux, la complexité à aborder les enjeux d'une action publique, collective, organisée et prospective. L'auteur apporte, en effet, une perspective intéressante sur l'enjeu des données et de la connaissance mais, à vouloir trop embrasser, il généralise des processus qui sont encore singuliers, spécifiques. À sa décharge, l'exercice qui consiste à cerner une « humanité numérique » est difficile aujourd'hui. Ces technologies recèleraient un potentiel d'innovation important qui pourrait être instrumentalisé et rationalisé. Mais cette approche oublie en permanence que les méthodes rationnelles ne favorisent pas l'innovation et que c'est dans les « bazars » que l'on innove et non dans les « cathédrales »¹.

Néanmoins, la position des entrepreneurs et des chefs d'entreprise me semble importante à écouter aujourd'hui. On attend de Gilles Babinet qu'il nous embarque dans ce « milieu technique », et nous explique comment il aborde, concrètement, les « promesses du numériques », et avec quels métiers il s'engage dans cette 3^e révolution industrielle.

Cet ouvrage ouvre une perspective sur l'enjeu des données et de la connaissance que suscite Internet. Gilles Babinet identifie la question de la transparence comme moteur de l'innovation. Il est intéressant que l'auteur précise qu'il a puisé dans Wikipédia beaucoup de ses sources et informations, renvoyant ainsi à une cohérence entre le propos et la manière de le produire. La thèse qu'il défend sur cette transparence est la suivante : en prenant en compte aujourd'hui un

développement à la fois de la production de données par tout un chacun (le phénomène de *crowdsourcing*) et la massification exponentielle de la production de données (ce que l'on appelle les *big data*), la construction de la connaissance doit s'envisager comme un mode d'organisation de l'intelligence collective, basé sur un certains nombre de processus collec-

BRÈVES

OSER LA CULTURE

Patrice Cohen-Séat et Alain Hayot (dir.), Paris, Les éditions Arcane 17, 2013, 161 p., ISBN : 978-2-918721-30-7, 10 €.

Espaces Marx et le collectif Culture du PCF ont mené conjointement, au cours des années 2011 et 2012, un séminaire sur le thème « Culture, politique, émancipation ». *Oser la culture* s'en fait l'écho en donnant la parole à treize personnalités. Toutes interrogent la capacité de la gauche à mettre le projet culturel au centre d'un processus émancipateur des rapports de domination et d'exploitation sur lesquels repose le système néo-libéral. Pour les auteurs de cette publication, qu'ils soient artistes, philosophes ou sociologues, il s'agit avant tout de replacer la culture au cœur de la politique, non pas en tant qu'enjeu, mais comme condition d'accès à la liberté. Au sein de la crise de civilisation qui caractérise notre époque, l'ouvrage clame la reconquête du sensible pour lutter contre une culture de masse, consommable et aliénante. Ici, reconnaître la multiplicité culturelle c'est aussi permettre la réappropriation du symbolique par le peuple et ouvrir un espace libre de tout conformisme et de toute rentabilité.

tifs, coopératifs, participatifs. Et cela traverse, de manière assez classique, les quatre domaines qu'aborde le livre : la santé et la manière dont on peut obtenir des diagnostics de plus en plus précis par une mise en commun et une production de la connaissance médicale ; dans l'éducation bien évidemment, par d'autres méthodes d'apprentissage basés sur l'itération et l'expérience ; la production industrielle, par une autre organisation des informations en terme d'intelligence économique ; et pour l'organisation de l'État, par un travail d'ouverture et de participation citoyenne à la production des politiques publiques.

J'émettrais néanmoins quelques réserves sur la publication. Je suis d'abord étonné qu'un entrepreneur demande à l'État d'organiser les conditions de l'innovation et par le fait qu'il affirme que les innovateurs sont forcément les entrepreneurs, libéraux, et non les communautés du logiciel libre ou les communautés d'utilisateurs.

La lecture de ce livre me convainc que la transition que Gilles Babinet appelle de ses vœux, viendra non pas de l'État, mais des entreprises (comme lors de la deuxième révolution industrielle), et cette fois-ci, accompagnées des salariés, des utilisateurs, tout un écosystème productif. J'attendais des propositions concrètes de la part d'un acteur de l'innovation : la manière dont il construit ses aventures entrepreneuriales, ce qu'il entrevoit comme enjeu pour lui et son entreprise, en France, en Europe et dans le monde aujourd'hui. Comment transposer ses propos sur la connaissance à l'entreprise, un acteur moderne coproductif et *crowdsourcé* ? Il semble qu'en période de transition, l'enjeu est de « faire », « produire », « créer », et en même temps de documenter ce que l'on est en train de faire pour le partager. Constituer nos expériences et nos actions comme des ressources, des connaissances. D'une certaine manière : poser sa pierre à l'édifice du « bazar », avant de vouloir dessiner des « cathédrales » !

Emmanuel Vergès

Coordinateur de l'office, coopérative d'intermédiation

BRÈVES

ÉMOTIONS PATRIMONIALES

Daniel Fabre (dir.), Textes réunis par Annick Arnaud, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, 408 p., ISBN : 978-2-7351-1629-4, 26 €

Le champ patrimonial, dont les contours se sont considérablement élargis ces dernières décennies, a fait l'objet de nombreuses publications sous des angles disciplinaires variés. Celle-ci, issue d'un programme de recherche du Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (Lahic) mené en partenariat avec le ministère de la Culture et de la Communication, analyse les mobilisations liées au développement du patrimoine culturel dans une perspective ethnologique. Constitué d'une quinzaine de contributions d'anthropologues, historiens et sociologues, l'ouvrage examine particulièrement les émotions et les modalités d'engagements et de réactions liées au patrimoine en s'appuyant sur des exemples (œuvres d'art, monuments, événements...) finement étudiés. Principalement destinée à un public de chercheurs et d'étudiants, cette ambitieuse publication pourra également éclairer le lecteur curieux de saisir les transformations de notre rapport au passé.

Apporter sa pierre au « bazar » avant de dessiner des « cathédrales »

NOTES

1- En référence à l'article d'Éric Raymond – *La Cathédrale et le Bazar* – paru en 1999 et qui relate le développement du système d'exploitation Linux et expose les caractéristiques fondamentales des logiciels *open source*. L'auteur décrit le modèle de développement de Linux

en le comparant à un bazar, coopération d'une multitude de développeurs ; la cathédrale fait référence à l'élaboration d'un code fermé pour un logiciel propriétaire.

LA PROMOTION INTERNATIONALE DE LA POLITIQUE CULTURELLE FRANÇAISE.

L'enjeu culturel, la réflexion internationale sur les politiques culturelles, 1963-1993, Laurent Martin,
Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 2013, 430 p.

« Historien du proche », comme il se définit lui-même, Laurent Martin s'est fait connaître par l'ouvrage qu'il a consacré à Jack Lang¹. Sa prédilection pour la biographie politique se fait sentir avec ce nouveau travail consacré largement à la pratique administrative et aux choix intellectuels d'Augustin Girard, directeur du SER puis du DEP de 1963 à 1993, bornes temporelles de l'étude. Mais si cette prédilection se fait sentir, L. Martin n'y succombe pas tout à fait – « ceci n'est pas une biographie » dirait-on à la manière de Magritte – car s'il s'attache à rendre compte de l'activité de ce service « tête pensante de l'action culturelle et matrice d'une bonne part de la socio-économie de la culture française », il le fait à travers une dimension spécifique : « la réflexion internationale sur les enjeux, les objectifs, les méthodes, les instruments, les résultats de la politique culturelle ».

S'il n'y avait eu quelques contraintes universitaires (le texte reprend le mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches qui a permis à L. Martin de devenir professeur d'histoire à Paris 3), on pressent bien que l'auteur aurait embrassé la totalité du champ : le SER-DEP, Augustin Girard ainsi que la fabrique de la politique culturelle française et son impact international. L. Martin avoue lui-même que, en raison de ses sources, il s'expose « à donner une importance exagérée » au rôle d'A. Girard. L'économie du livre ne s'en ressent pas du tout. En revanche, un lecteur un peu pressé pourrait faire une confusion entre « la réflexion internationale sur les politiques culturelles », comme l'indique le sous-titre, et la dimension internationale de la politique culturelle française, qui est un autre sujet.

Le livre commence d'ailleurs par un chapitre sur la création du SER et sa place au sein du ministère, dans une marginalité qui lui assure une certaine autonomie. Les trois chapitres suivants se centrent directement sur la question internationale. A. Girard et son équipe ont d'abord mis en place une coopération internationale sur la recherche en matière de politique culturelle. Orientation très innovante, cette stratégie a permis de constituer une expertise que personne ne détenait auparavant sur les différents modèles de politique culturelle dans le monde. Elle a fondé un réseau de solides amitiés en Europe et ailleurs auprès de personnages-clés des politiques culturelles. On comprend mieux dès lors qu'aussi bien à l'Unesco qu'au Conseil de l'Europe, l'influence intellectuelle d'A. Girard ait été si prégnante. N'a-t-on pas dit qu'il était le

« père de la politique culturelle » ?² On voit aussi tout ce qu'il a pu retirer de ses échanges avec ses collègues pour perfectionner et objectiver le modèle français. Les transferts, en effet, se font dans les deux sens : si les idées de statistiques, de développement culturel, d'animation s'élargissent à l'Europe, la considération des industries culturelles et des partenariats avec le privé pénètre en France.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage, L. Martin délaisse quelque peu les méthodes classiques de l'historien qu'il avait excellemment utilisées pour décrire l'implication d'A. Girard et de son équipe dans les instances et la vie internationale pour se livrer à une réflexion de plus grande ampleur sur les concepts-clés de la politique culturelle, sur ce qui, en définitive, lui a assuré une certaine consistance et le rayonnement qu'elle a rencontré.

L. Martin devient alors davantage essayiste lorsqu'il évoque les grands concepts fondateurs de la politique culturelle et la part qu'A. Girard et un ensemble de compagnons de pensée ont pris dans leur promotion. Ce compagnonnage avec de grandes figures des sciences sociales (J. Dumazedier, M. de Certeau, R. Moulin) ne signifie pas un « alignement idéologique », car comme le souligne L. Martin à propos des finalités de l'action culturelle, il y a une divergence assez nette entre l'humanisme rationaliste et quelque peu scientiste d'A. Girard et la position plus constructiviste de M. de Certeau. Les notions fondatrices comme celle de développement culturel (« jamais abandonnée »), de décentralisation (« conviction ancienne

et constamment réitérée »), de politique culturelle des villes sont ramenées à leurs conditions d'énonciation et à la part d'intentionnalité qui les caractérise. Il reste assez étrange, à cet égard, de constater qu'il y a encore peu, et notamment à l'étranger, la formule « politique de la culture » ne pouvait désigner que l'action du ministère. L. Martin montre bien comment la réflexion interne au ministère a pu se déployer dans l'espace international, sous l'impulsion d'Augustin Girard qui – en particulier dans les années 1970 – grâce à une intense production intellectuelle, a eu un rôle considérable « tant dans l'animation et la création d'un milieu et d'un réseau international de recherche que dans la conceptualisation des catégories devenues usuelles dans le discours sur la politique culturelle tenu dans la plupart des pays comparables à la France ». Mais, comme l'ont bien établi les travaux du Comité d'histoire, le rôle des villes ne saurait être sous-estimé. Ce n'est d'ailleurs pas le moindre paradoxe de cette histoire que celui qui a, depuis les années 1960 puis continument jusqu'à sa mort, plaidé en faveur d'une réévaluation du rôle des villes dans la politique culturelle soit précisément le même A. Girard. Cette « réévaluation » pourrait s'expliquer par des convictions partagées au sein de cercles d'influence³, par une forme de lucidité politique personnelle⁴ mais aussi par le travail de recherche produit par son service et par les réseaux intellectuels dans lesquels ils se sont inscrits.

On ressort du livre avec un double sentiment : comme souvent, l'institutionnalisation d'excellentes idées ne donne pas forcément d'excellents résultats. Toutes celles que A. Girard et son service ont développées, en premier lieu la conviction que les sciences sociales sont nécessaires à l'action publique et que celle-ci gagnerait à être rationalisée, suivent parfois des méandres incertains qui se perdent dans les sables mouvants de la pratique bureaucratique. Mais ce n'est pas à l'Observatoire des politiques culturelles, héritier direct de cette conception, que l'on va céder au pessimisme. Bien au contraire, le livre de L. Martin apporte plusieurs raisons de prolonger ici les leçons d'A. Girard. Oui, le projet d'une politique culturelle doit en permanence être remis sur le métier, c'est-à-dire réexaminé, révisé, renégocié à travers une réflexivité mise en œuvre avec des réseaux d'intellectuels et de chercheurs comme à travers les évaluations des professionnels et de leurs instruments. Oui, ce projet n'a de sens que dans sa mise à l'épreuve internationale, dans les échanges et les apprentissages qu'elle suscite, et dans la conscience d'être, à travers cela, un acteur de la mondialisation culturelle. Oui, enfin, la parole et les discours qui sont développés, ici ou au SER-DEP, atteignent lentement

La promotion internationale de la politique culturelle française.

NOTES

- 1- Jack Lang, *Une vie entre culture et politique*, Éd. Complexe, 2008.
- 2- Geir Vestheim, "André Malraux, Augustin Girard et la politique culturelle française 1959-1993", *The Nordic Journal of Cultural Policy*, n° 2/2010, p. 177-206.
- 3- Voir *La naissance des politiques culturelles et Les Rencontres d'Avignon sous la présidence de*

BRÈVES

L'ACTION CULTURELLE DANS LES RYTHMES SCOLAIRES

François Lajuzan, Voiron, Territorial Éditions, 2014, 96 p., ISBN13 : 978-2-8186-0684-1, 33 €

La réforme des rythmes scolaires constitue un défi pour les collectivités territoriales chargées de la mettre en œuvre, et de nombreux débats ont agité l'actualité à ce propos. Elle est pourtant déjà pratiquée dans certaines communes et ce, parfois même depuis de nombreuses années. L'objectif de cet ouvrage n'est pas de mettre en débat la réforme, mais de déterminer comment la culture peut y trouver sa place dans un croisement entre politique éducative et politique culturelle. Ainsi, la réforme peut constituer une opportunité pour concevoir et mettre en place une politique d'éducation artistique et culturelle globale et cohérente à l'échelle d'une commune. Le livre présente de façon claire et didactique les applications que l'on peut faire de la réforme sur les territoires, en termes d'actions, de contenus, d'objectifs et de valeurs. Il peut être un outil précieux pour les collectivités qui souhaitent élaborer une vraie politique éducative attentive aux parcours et actions artistiques ou pour mieux connaître les différents outils et dispositifs existants.

et souvent par des voies détournées la conscience des acteurs majeurs de la politique culturelle. Mais, des plus modestes aux plus importants de ces acteurs, la chaîne des médiations construites est suffisamment solide pour que l'on continue à penser l'enjeu culturel, comme le voulait A. Girard, à travers ses finalités, ses objectifs et ses instruments.

Guy Saez

CNRS-PACTE, Institut d'études politiques de Grenoble

- Jean-Vilar (1964-1970) (présenté par P. Poirrier), Ministère de la Culture, 1997.
- 4- J.-P. Saez, "Augustin Girard, prophète et acteur de la décentralisation culturelle" in *Le fil de l'esprit, Augustin Girard, un parcours entre action et recherche*, Paris, La Documentation française, p. 135-148.

Vient de paraître



POUR UN DROIT À L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE

PLAIDOYER FRANCO-ALLEMAND

Jean-Pierre Saez, Wolfgang Schneider, Marie-Christine Bordeaux, Christel Hartmann-Fritsch.
Diffusion France : Observatoire des politiques culturelles, Juin 2014, 430 p. ISBN : 978-2 918021-05-6, Prix : 28,90 €.

La théorie et la pratique de l'éducation artistique et culturelle en France et en Allemagne font l'objet de cet ouvrage bilingue et transnational. Il est issu d'un chantier d'études et de recherches mené pendant plusieurs années par l'Observatoire des politiques culturelles, la Fondation Genshagen et l'Institut d'études politiques d'Hidelsheim, auquel ont contribué une trentaine d'auteurs, et a bénéficié du soutien de l'Office franco-allemand pour la Jeunesse.

Cet ouvrage présente les structures politiques et administratives sur lesquelles se fonde l'éducation artistique et culturelle dans les deux pays, et les soumet à l'observation critique. Cette analyse est illustrée par la production d'une série d'études de cas qui témoigne de la variété des approches de l'éducation artistique et culturelle dans chaque pays. Les auteurs présentent également une série de préconisations afin d'ouvrir de nouvelles perspectives de coopération dans le champ de l'éducation artistique et culturelle et de la politique de jeunesse qui pourraient, à l'avenir, impulser des initiatives à l'échelle de l'Europe.

POUR COMMANDER :

www.observatoire-culture.net



Coordination : Marie-Christine Bordeaux et Lisa Pignot / Avec les contributions de : Bertrand Girard / Jean-Pierre Saez / Bernard Pouyet / Sylvie Billon, Marie-Christine Bordeaux / Nadia Nakhili, Arielle Granon / Pierre Le Quéau / Pierre Bazantay / Vincent Guillon / Alain Faure / Jacques Panisset / Bruno Péquignot



LA POLITIQUE CULTURELLE UNIVERSITAIRE EN QUESTION(S)

HORS-SÉRIE N° 05 DE L'OBSERVATOIRE -
LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES (JUILLET 2014)

Coordination : Marie-Christine Bordeaux et Lisa Pignot

Issue d'un colloque organisé à Grenoble, cette publication questionne le dialogue entre les universités et leur environnement culturel, et rappelle le rôle majeur de la créativité artistique et culturelle des étudiants, en tant qu'acteurs de la vie des campus. Où en sont aujourd'hui les responsabilités artistiques et culturelles des universités ? Comment renforcer l'implication des enseignants-chercheurs, des structures culturelles et des étudiants à l'action culturelle universitaire ? Comment agir pour que la culture à l'université ne soit pas périphérique, mais irrigue toutes les dimensions, intellectuelles, sociales et territoriales, de la vie du campus ? Peut-on décloisonner davantage encore ces mondes qui partagent un même goût pour la recherche et l'expérience critique ? et de la politique de jeunesse qui pourraient, à l'avenir, impulser des initiatives à l'échelle de l'Europe.

AVEC LES CONTRIBUTIONS DE :

Bertrand Girard / Jean-Pierre Saez / Bernard Pouyet / Sylvie Billon, Marie-Christine Bordeaux / Nadia Nakhili, Arielle Granon / Pierre Le Quéau / Pierre Bazantay / Vincent Guillon / Alain Faure / Jacques Panisset / Bruno Péquignot

POUR COMMANDER :

<http://www.observatoire-culture.net>

N° 44 ÉTÉ 2014

L'Observatoire

plus

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

SYNTHÈSES D'ÉTUDES

- Les pratiques artistiques en amateur en Haute-Savoie dans le domaine du spectacle vivant
- Enjeux et dynamiques culturelles en Chartreuse

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

Les pratiques artistiques en amateur en Haute-Savoie dans le domaine du spectacle vivant :

Bilan et perspectives

Cécile Martin, Samuel Périgois

Les pratiques artistiques et culturelles en amateur connaissent un essor important depuis quelques décennies : elles touchent des populations de plus en plus diversifiées, concernent toutes les générations et l'ensemble des disciplines artistiques (musique, chant, danse, théâtre, vidéo, écriture, arts plastiques...). Ces pratiques recouvrent des modalités de mise en œuvre très hétérogènes (pratiques régulières en groupes constitués, individus engagés dans des activités de formation et d'expression personnelle, activités mobilisant ou non des accompagnements techniques, pédagogiques, artistiques...). Elles font aussi appel à des catégories d'intervention publique et à des acteurs professionnels très différents (établissements culturels, structures d'éducation populaire, associations...). L'ambiguïté de la notion, liée notamment à la polysémie du mot amateur, est de plus amplifiée par la diversification des pratiques, l'émergence de nouvelles formes d'expression (notamment liées à internet et au numérique) et la transformation des postures traditionnelles d'apprentissage.

Enfin, le développement des pratiques en amateur dans des champs culturels et sociaux par ailleurs en recomposition, amène à repenser les notions de médiation, de démocratisation, de participation, ainsi que certains héritages liés à des cloisonnements historiques entre culture, socio-culture et éducation populaire.

Les collectivités territoriales s'intéressent de plus en plus à ce domaine, notamment les départements qui investissent ce champ à travers leurs actions en faveur des enseignements artistiques¹, de l'éducation, du soutien à la vie associative et du secteur social. Toutefois, leur intervention en direction des pratiques en amateur se fait selon des modalités variées et souvent peu lisibles. Elle se situe généralement à l'intersection de différentes compé-

tences et il est difficile de parler de politiques publiques structurées en matière de pratiques en amateur.

Dans le cadre de l'élaboration de son deuxième schéma départemental des enseignements artistiques, le conseil général de Haute-Savoie² a demandé en 2013 à l'Observatoire des politiques culturelles de mener une étude sur les pratiques artistiques et culturelles en amateur³. Celle-ci a visé à mieux connaître ces pratiques dans le domaine du spectacle vivant (musique, chant, danse, théâtre, marionnettes, cirque...) et, en particulier, les structures et acteurs haut-savoyards qui les accompagnent et relèvent d'une mission d'intérêt général. Deux grands types d'acteurs ont ainsi été identifiés et ciblés en priorité : des groupes d'amateurs auto-constitués (chorales, compagnies de théâtre, groupes de musiciens, etc.), éventuellement organisés en fédérations ; des structures ayant une part de leur activité dédiée à l'accompagnement de la pratique en amateur (établissements d'enseignement artistique, équipements culturels, MJC, etc.).

L'étude a ainsi dressé un panorama des pratiques artistiques en amateur dans le spectacle vivant en Haute-Savoie, considérant comme des « pratiques en amateur » les activités musicales, chorégraphiques ou d'art dramatique régulières menées, dans un temps de loisirs, par des personnes de 15 ans et plus, dans un cadre collectif et, autant que possible, au sein d'un groupe constitué. Elle a mobilisé simultanément des outils méthodologiques qualitatifs et quantitatifs, notamment une enquête de terrain avec des entretiens et la passation d'un questionnaire auprès des groupes et structures de Haute-Savoie⁴.

L'étude a également contribué à interroger le rôle que le niveau départemental peut jouer en matière de

coordination des actions et d'accompagnement des amateurs, dans un contexte marqué par différentes réformes (collectivités territoriales, rythmes scolaires) et par la contraction des financements culturels.

DES PRATIQUES DIVERSIFIÉES ET DYNAMIQUES

Les pratiques artistiques et culturelles en amateur s'inscrivent au cœur des enjeux sociétaux des politiques publiques actuelles. Elles sont en effet perçues comme des activités favorisant la participation active à la vie artistique et culturelle, mais également l'implication citoyenne, la diversité sociale et intergénérationnelle ou encore le « bien vivre ensemble » sur les territoires.

Ces activités permettent de toucher des populations variées, des personnes éloignées des institutions culturelles pour des raisons matérielles ou symboliques, des jeunes (traditionnellement plus difficiles à atteindre que les enfants), et d'apporter des propositions d'actions en termes d'équité territoriale et sociale. Elles font également écho aux questions sur l'occupation du temps libre (loisirs, retraite, chômage, temps partiels...). En ce sens, elles constituent un secteur important pour la mise en œuvre des compétences sociales, éducatives et territoriales des départements.

L'étude montre l'importance quantitative et la diversité des groupements (avec le maintien d'associations anciennes et l'apparition régulière de nouveaux groupes), structures d'encadrement et lieux de pratique en amateur qui constituent une offre de proximité importante pour les habitants (mais néanmoins variable selon les territoires). De même, le nombre de représentations publiques proposées par les amateurs contribue largement à l'animation de la vie locale sur l'ensemble du territoire.

La Haute-Savoie se caractérise également par l'existence de nombreux festivals et événements culturels (aux contenus et publics diversifiés, ouverts aux pratiques en amateur...) ; ceux-ci ont un rôle important dans les processus de création et de démocratisation de la culture. Ce dynamisme global de la pratique en amateur en Haute-Savoie (toujours marqué par une forte suprématie du

secteur musical) masque toutefois des évolutions différentes selon les secteurs artistiques avec un relatif « tassement » de certaines pratiques (chant choral) et un certain essor d'autres formes (jazz vocal, ateliers chant, théâtre d'improvisation, musiques actuelles). Ceci se traduit en particulier dans la démographie des groupements et dans leur capacité plus ou moins grande à attirer de nouveaux adhérents.

De plus, l'étude permet de témoigner des changements dans la pratique en amateur avec le passage d'une implication empreinte de militantisme (souvent liée à l'inscription des groupements dans des réseaux ou dans une philosophie de l'éducation populaire) à une relation plus consumériste dans laquelle les amateurs recherchent la meilleure « offre de service ». Cette évolution des valeurs se manifeste notamment par des attentes plus fortes des amateurs vis-à-vis de leurs groupes ou structures, par la professionnalisation de certains encadrants artistiques et par le renforcement des liens avec des compagnies, artistes ou techniciens professionnels. Elle se perçoit également à travers le développement de nombreuses offres de stages et ateliers de pratiques proposées par des équipements de diffusion, des MJC, des services culturels communaux ou intercommunaux, des établissements d'enseignement artistique, ou encore des compagnies artistiques professionnelles. Néanmoins, les dimensions de partage et de convivialité restent un trait commun à l'ensemble des groupes amateur.

Par ailleurs, l'importance des bénévoles pour le fonctionnement et la direction des groupes d'amateurs a été confirmée par les résultats de l'enquête quantitative. Cette implication de personnes (d'ailleurs parfois non-impliquées dans la pratique artistique) a tendance à se raréfier, ce qui préoccupe de nombreux acteurs inquiets pour l'avenir de leurs groupements. Elle génère également une forte demande de reconnaissance du rôle du bénévolat pour la vie du secteur amateur.

“ L'étude permet de témoigner des changements dans la pratique en amateur avec le passage d'une implication empreinte de militantisme à une relation plus consumériste dans laquelle les amateurs recherchent la meilleure « offre de service ». ”

DES MODES D'ORGANISATION HÉTÉROGÈNES EN FONCTION DES DOMAINES ARTISTIQUES

Conformément à la situation nationale, l'étude souligne la diversité formelle des groupes d'amateurs ce qui contribue à la difficulté d'appréhension de ce « monde » par les pouvoirs publics. Ainsi, à la prédominance de petits groupes indépendants et informels (sans structuration juridique), parfois éphémères, étroitement liés à des structures d'encadrement ou de diffusion culturelle dans le cas des musiques actuelles, s'oppose la structuration ramifiée des orchestres d'harmonie, composés d'associations souvent très anciennes et regroupées au sein de fédérations actives et influentes. Notons la présence de plus de 80 ensembles musicaux sur le département, dont une soixantaine d'harmonies et près de 20 batteries-fanfars, et l'existence d'un lien étroit entre les sociétés musicales et l'enseignement de la musique, de nombreuses écoles de musique en étant issues.

Entre ces deux tendances, on trouve une centaine de chorales indépendantes et peu fédérées, ainsi que des structures aux caractéristiques plus hétérogènes, à la fois autonomes mais rattachées à différents réseaux dans le domaine du théâtre – avec plusieurs dizaines de compagnies⁵ – et celui des musiques et danses folkloriques et traditionnelles. Une vingtaine de groupes de musique et danse folkloriques, de musique et danse traditionnelles ainsi que des groupes patoisants franco-provençaux proposent par exemple une variété importante d'activités et constituent un tissu associatif dense et dynamique en Haute-Savoie.

De son côté, le domaine de la danse est encore très peu développé en termes de groupes de pratique en amateur, la plupart des pratiquants se retrouvant au sein de cours dispensés par des établissements d'enseignement artistique, des équipements socio-culturels ou des écoles privées.

Ces différences se retrouvent dans les partenariats locaux et les relations que les structures entretiennent avec les collectivités territoriales : rapports très étroits pour les établissements d'enseignement artistique et les harmonies (historiquement souvent en charge de l'enseignement de la musique dans les communes) mais également pour

certaines groupes de musiques actuelles (par l'intermédiaire des établissements d'accueil), ancrage local très fort des MJC, relations plus lâches dans les autres domaines...

Certains exemples haut-savoyards, rares, montrent de véritables relations de partenariats entre une association de pratiques en amateur et une collectivité territoriale, qui aboutissent à une forme de co-construction de politiques publiques en faveur du développement culturel d'un territoire.

DES PRATIQUES EN AMATEUR ENTRE LOGIQUES SECTORIELLES ET OUVERTURES

L'enquête apporte des informations contrastées sur ce thème. Si certains acteurs développent une vision générale assez cloisonnée de la pratique artistique en amateur, les résultats du questionnaire et les entretiens révèlent des collaborations fréquentes entre associations (principalement pour le montage de spectacles, pour des rassemblements et des festivals) et l'existence de projets transversaux encore rares mais intéressants, là aussi souvent tournés vers l'événementiel.

Ces passerelles entre les secteurs artistiques (nombreux dans la sphère professionnelle depuis quelques années) semblent majoritairement répondre à des incitations des pouvoirs publics ou des institutions culturelles (appels à projet des communes ou du conseil général, initiatives proposées par des MJC, des établissements d'enseignement artistique) ainsi qu'à la mobilisation personnelle de certains acteurs. Les projets partenariaux au sein d'un même secteur artistique sont généralement impulsés par des fédérations.

Ces constats sont à mettre en relation avec une relative faiblesse de la mutualisation (locaux, matériels, moyens techniques, personnels administratifs...) entre groupements. Ils expliquent également certaines incitations des pouvoirs publics en faveur d'actions communes à plusieurs groupements (qu'ils appartiennent ou non aux mêmes secteurs et esthétiques artistiques) et correspondant à des objectifs d'ouverture des associations sur leur environnement (ancrage territorial élargi, relation avec les équipements publics, etc.).

Le développement de partenariats entre les structures de pratique artistique en amateur et d'autres secteurs de l'action publique reste semble-t-il assez limité dans le département. Le premier constat notable est celui de la distance persistante entre secteurs culturel et socio-culturel autour de la question des amateurs, chaque secteur poursuivant la défense de ses propres valeurs, modalités d'interventions pédagogiques, critères d'accompagnement, etc. Cette situation évolue néanmoins à partir de certaines expériences souvent perçues de façon positive par leurs promoteurs (exemples de rapprochements entre établissements d'enseignement artistique et structures de diffusion, voire MJC ou associations pour les musiques actuelles ou les musiques traditionnelles...).

Par ailleurs le secteur du tourisme, très important dans le département, entretient des relations régulières avec certains pans de la pratique amateur (danses et musiques folkloriques et traditionnelles notamment). De même, les temps forts de la vie communale (cérémonies, commémorations, etc.) sont régulièrement accompagnés par des groupes d'amateurs (harmonies, fanfares...). L'étude montre enfin des expériences de rapprochements, plus ponctuelles, avec les secteurs de l'enseignement, de la santé ou du social.

Les relations entre amateurs et professionnels – complexes malgré l'interdépendance de ces deux univers – varient beaucoup en fonction des secteurs artistiques concernés et des contextes locaux. Elles semblent ainsi plus fluides dans le secteur des musiques actuelles (dans lequel la délimitation entre les univers amateur et professionnel est moins marquée), et plus contrastées dans d'autres domaines. L'enquête souligne également l'importance de la présence des artistes et techniciens professionnels aux côtés des groupements d'amateurs pour l'encadrement de la pratique (notamment dans les harmonies, les chorales et les musiques actuelles).

L'IMPORTANCE DU SOUTIEN DES COLLECTIVITÉS LOCALES AUX PRATIQUES EN AMATEUR

L'enquête par questionnaire souligne l'importance du soutien délivré par les communes et par le conseil général de Haute-Savoie⁶ dont les aides peuvent prendre diffé-

rentes formes complémentaires⁷.

La collectivité départementale intervient de manière volontariste en direction des pratiques en amateur, directement ou indirectement : soutien financier (dont celui apporté aux établissements d'enseignement artistique) notamment par le biais du fonds d'aide à l'action culturelle et via le fonds d'aide départementale en faveur de la vie associative, accompagnement humain et ressources variées (conseil aux structures, associations et collectivités, formations, appui technique, etc.). Le travail de conseil et d'accompagnement mené par les chargés de mission du département auprès des collectivités, des intercommunalités et des acteurs est apprécié et s'avère important pour la structuration de l'offre au niveau territorial. L'étude suggère de le poursuivre, tout en rappelant l'importance de l'articulation du schéma départemental des enseignements artistiques avec la problématique amateur.

Malgré cette implication notable des collectivités, l'étude pointe encore des attentes fortes des groupements en matière de locaux de répétition et de stockage, ainsi que de lieux de diffusion. Les soutiens sont interprétés comme des marques de reconnaissance de la part des collectivités, et sont très appréciés, or l'étude pointe de nombreuses demandes en termes de visibilité et de reconnaissance. On note à ce sujet l'absence d'outils permettant de réunir l'information sur les activités des groupes, de même que de dispositifs permettant une capitalisation et une valorisation des expériences les plus intéressantes.

De plus, des inégalités importantes subsistent entre les types de structures ou groupements en matière d'accompagnement public (le théâtre est par exemple un secteur assez peu soutenu) et les critères de soutien ne sont pas toujours clairs pour les responsables associatifs. Il existe également de fortes disparités territoriales liées aux différences d'aides apportées par les collectivités (principalement les communes). Il faut à ce propos souligner la faiblesse de l'intercommunalité dans le département de

“ Malgré cette implication notable des collectivités, l'étude pointe encore des attentes fortes des groupements en matière de locaux de répétition et de stockage, ainsi que de lieux de diffusion. ”

Haute-Savoie, notamment sur les questions culturelles qui ne sont pour l'instant prises en compte que par quelques rares EPCI.

Forte de ces divers constats, l'étude propose un ensemble de pistes de réflexion qui visent à renforcer le développement d'une stratégie départementale de soutien aux pratiques artistiques et culturelles en amateur. Ces propositions – dont certaines s'inscrivent dans des évolutions déjà en œuvre – sont organisées autour de quatre grands axes :

- consolider le positionnement du conseil général de Haute-Savoie en faveur des pratiques artistiques en amateur ;
- favoriser l'ouverture et les transversalités ;
- accompagner le maillage territorial, la mise en réseau et les mutualisations ;
- renforcer la reconnaissance et la visibilité de ces pratiques sur le territoire.

L'intervention du conseil général dans ce domaine est d'autant plus légitime que la dimension sociale des pratiques – soulignée précédemment – peut prendre appui sur les objectifs de la politique de la collectivité en termes d'action sociale, de développement local, d'équité territoriale, etc. En ce sens, le cas de la Haute-Savoie illustre bien les enjeux actuels de cette thématique pour les collectivités territoriales, qui envisagent de plus en plus les pratiques artistiques et culturelles en amateur comme des éléments importants de leur politique de développement.

Cécile Martin

directrice des études, OPC

Samuel Périgois

chargé de recherche, OPC

Les pratiques artistiques en amateur en Haute-Savoie dans le domaine du spectacle vivant

NOTES

1- La loi du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales a confié aux départements l'élaboration de schémas de développement des enseignements artistiques dans les domaines de la musique, de la danse et du théâtre.

2- L'organisation de la politique départementale, mise en œuvre par la Direction des affaires culturelles du conseil général et par l'Office départemental d'action culturelle (ODAC) de Haute-Savoie, a été modifiée en 2014 avec la réintégration d'une partie de l'ODAC au sein des services du département.

3- Cette étude, pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles, a été réalisée par Marie Andrieu, chargée de mission, Cécile Martin, directrice des études à l'OPC, et Samuel Périgois, chargé de recherche.

4- Le questionnaire a été adressé à plus de 400 contacts. 136 questionnaires remplis et réceptionnés se sont avérés utilisables pour l'analyse, soit un taux de retour global relativement satisfaisant pour ce type d'enquête ; toutefois les taux de retour des différentes catégories de

structures ou groupes ont été relativement différents les uns des autres. Par ailleurs, les résultats d'une telle enquête doivent être considérés avec précaution, les données étant déclaratives.

5- En revanche, seulement 17 % des établissements d'enseignement artistique proposent des cours et ateliers de théâtre (*État des lieux des établissements d'enseignement artistique aidés par le conseil général de la Haute-Savoie, année 2011/2012*, Conseil général de Haute-Savoie-ODAC. NB : 59 établissements sur 77 ont répondu à l'enquête).

6- Par exemple, parmi les répondants au questionnaire, 75 % des structures encadrant des amateurs et des groupes eux-mêmes indiquent recevoir des subventions de leur commune tous les ans, et 48 % indiquent en recevoir chaque année du conseil général.

7- Citons, à titre d'exemple, la contribution financière directe, la mise à disposition de locaux de répétition (une des premières demandes formulées par les associations), de matériel, d'encadrants artistiques, de lieux de diffusion, etc.

Enjeux et dynamiques culturelles en Chartreuse :

Diagnostic partagé et propositions pour une stratégie de développement culturel du Parc naturel régional

Philippe Teillet, Samuel Périgois

Les Parcs naturels régionaux sont impliqués dans le domaine du développement culturel depuis de nombreuses années : certains ont inscrit la culture comme un pilier du développement de leur territoire et accompagnent des démarches innovantes, d'autres mènent des politiques en faveur de l'accueil d'artistes en résidence ou mettent en œuvre des actions de sensibilisation et de partage des connaissances de leurs ressources naturelles, culturelles et paysagères...

Les enjeux liés aux problématiques de la territorialisation, de la transversalité, de la participation, du numérique, ainsi que le renouvellement des politiques publiques en faveur de l'art, de la culture et du patrimoine soulèvent des questionnements variés sur les responsabilités culturelles des Parcs au sein de l'ensemble de leurs missions.

Le Parc naturel régional de Chartreuse a confié à l'Observatoire des politiques culturelles une mission d'accompagnement pour l'élaboration de son schéma de développement culturel de territoire¹. Cette mission s'est déroulée en deux phases. La première, menée en 2012, a consisté à réaliser un diagnostic partagé de l'offre culturelle prenant en compte les ressources, les attentes et les besoins des acteurs culturels du territoire. La deuxième, réalisée en 2013, a eu pour objet d'accompagner le PNR dans la définition d'une stratégie de territoire pour l'élaboration de son schéma de développement culturel, à travers l'identification d'axes de travail prioritaires, de stratégies et de moyens nécessaires pour leur mise en œuvre, en examinant notamment le positionnement du Parc par rapport à ses partenaires et aux collectivités, et en mettant en perspective la situation de la Chartreuse avec celle d'autres territoires. L'ensemble de ce travail s'est inscrit

dans une démarche concertée d'élaboration d'une stratégie culturelle favorisant la mobilisation des acteurs locaux. La présente note synthétise les principaux résultats de l'étude.

RESSOURCES ET GOUVERNANCE CULTURELLES DANS LE TERRITOIRE DU PNR

Les ressources culturelles en Chartreuse

Plusieurs méthodes d'intervention ont été mises en œuvre simultanément durant la première phase de l'étude : analyse des données documentaires existantes en lien avec un travail de repérage de l'offre dans les domaines culturels, artistiques et patrimoniaux ; réalisation d'entretiens qualitatifs auprès d'une vingtaine de personnes ressources ; organisation de trois séminaires de travail dans différents lieux répartis sur le massif, réunissant au total plus de 60 participants du territoire. L'un des principaux résultats de cette première étape a été de mettre en valeur une conception large de la notion de ressources culturelles. Bien entendu, les équipements et manifestations qui font la vie culturelle en Chartreuse en constituent une part essentielle. Ils ont fait l'objet du repérage actualisé réalisé à cette occasion. Cinémas, théâtres et salles de spectacle, bibliothèques et médiathèques, MJC, centres sociaux, équipements d'enseignements artistiques, musées, circuits historiques, lieux d'exposition, sans oublier bien entendu les ressources patrimoniales exceptionnelles et les espaces naturels, structurent le territoire et contribuent au développement des pratiques culturelles et artistiques chartroussines. Cette première catégorie de ressources se caractérise ici par une dimension diffuse, de proximité, dans des lieux polyvalents où la programmation s'appuie beaucoup sur le bouche-à-oreille. Il existe également en Chartreuse

un certain nombre d'événements désormais bien ancrés et dynamiques, mais aux visibilitées inégales.

Mais cette première phase a aussi révélé d'autres ressources relevant moins d'équipements ou d'événements que d'une dynamique associative portée par des acteurs et des groupes qui font corps avec les enjeux du Parc et s'identifient fortement à ce territoire. Cet attachement à l'espace chartrois se traduit par une offre de services culturels contribuant à accroître la qualité de vie des habitants. Cette offre constitue une ressource importante par sa capacité à attirer et à stabiliser les populations de Chartreuse. De ce point de vue, la vie culturelle apparaît ici principalement destinée aux habitants réguliers du territoire plus qu'aux touristes ou aux habitants des communes et agglomérations voisines. En raison de sa dimension associative et participative, de son lien avec les enjeux locaux de développement économique et social, et de son articulation aux ressources naturelles du massif, nous avons suggéré de reformuler le projet global du Parc de Chartreuse, et son projet culturel en particulier, au regard des questions de développement durable que portent de plus en plus les PNR.

La gouvernance culturelle en Chartreuse

Assurément, la situation de ce territoire est complexe avec la superposition de plusieurs périmètres d'action, procédures ou territoires de projets : région, départements, intercommunalités, communes, PNR, Contrats de développement durable Rhône-Alpes (CDDRA), Schémas de cohérence territoriale (SCOT), territoires Leader, Pôles d'excellence rurale... qui génèrent une dizaine de périmètres différents sans toutefois que ces découpages coïncident réellement. On y observe, comme partout, le développement de l'intercommunalité. Mais elle apparaît encore faible en matière culturelle même si des attentes existent chez de nombreux acteurs. En revanche, le Parc est un acteur culturel qui compte. Mais il ne dispose pas d'un cadre formel d'intervention dans ce domaine, définissant notamment des critères d'éligibilité pour bénéficier de son soutien. Reste que son action d'animation et d'appui technique est très appréciée par les acteurs culturels de Chartreuse, même si ces derniers expriment des attentes importantes en termes d'appui au financement de leurs projets.

Nous avons en effet souligné la situation très fragile de certains acteurs culturels et les menaces que font peser sur eux, ainsi que sur leurs projets, la situation financière des collectivités publiques partenaires. Pour générale que soit cette situation, elle invite à distinguer des calendriers d'action distincts pour le traitement des urgences, d'un côté, et la structuration culturelle du PNR de demain, de l'autre. Les recompositions des intercommunalités incitent aussi à définir précisément les périmètres de compétences dans les champs de la culture et du patrimoine.

Les espaces urbains environnants sont indiscutablement riches de ressources en matière culturelle dont le massif ne dispose pas. Des partenariats ont donc été montés de façon à permettre leur distribution ou diffusion en Chartreuse. Mais ces zones urbaines risquent d'exercer une influence forte sur la périphérie du parc et d'en menacer la cohésion culturelle. Toutefois, il existe parfois, dans ces périphéries, une forte résistance à l'influence urbaine qui peut s'exprimer dans différents domaines, dont celui de la culture. On peut observer la situation inverse au cœur du massif où les attentes à l'égard des équipes culturelles des agglomérations peuvent être parfois plus importantes.

VERS UNE STRATÉGIE CULTURELLE DE TERRITOIRE

Pendant la seconde phase de l'étude, deux séminaires d'échanges et de réflexion ont été organisés au printemps 2013. Le premier sur la place de la culture dans le développement du territoire en abordant la culture comme une ressource pour le développement et la problématique lien social/liens territoriaux ; le second sur le rôle culturel du PNR au regard de son projet global et de son rapport au territoire, notamment à travers la question de la clarification des missions culturelles et des relations avec les acteurs, les collectivités et intercommunalités.

Sur ce dernier point, notre rapport propose d'abord à la réflexion des acteurs du PNR des scénarios correspondant à des hypothèses à moyen ou long terme (incluant le territoire dans les dynamiques des métropoles

voisines ; montée en puissance des intercommunalités de Chartreuse ; affirmation d'un « projet Massif » et du rôle du PNR comme « articulateur » des échelles). Il s'agit de schémas concernant l'avenir possible de ce territoire en fonction de choix et/ou de contraintes diverses. Nous les avons intégrés à la réflexion de façon à permettre une prise de recul sur les différentes voies que peuvent prendre les évolutions en cours.

Ensuite, nous avons identifié trois enjeux principaux de la définition d'une stratégie culturelle au sein du territoire de Chartreuse. Le premier, assez logiquement, concerne la définition des responsabilités du Parc en matière culturelle. Autrement dit, à quel titre peut-il agir dans ce domaine tant au regard des missions générales des PNR que de son projet global ? Des réponses qui seront apportées à cette question découleront des critères d'éligibilité relativement clairs pour le soutien à des équipements, manifestations ou projets. Ces critères auront aussi l'avantage de sécuriser les personnels du Parc et de limiter les risques d'arbitraire dans ses interventions. Mais cet enjeu de clarification des responsabilités ne concerne pas seulement le PNR. Il vaut aussi pour toutes les collectivités intervenant en Chartreuse. En effet, la vie culturelle dans ce territoire, quand bien même l'action du PNR paraît, à bien des égards, déterminante, ne dépend pas exclusivement de lui. La répartition des rôles, mais aussi les possibilités de coopération entre tous les acteurs publics susceptibles de soutenir la vie et les pratiques culturelles dans le massif, est une question qu'il importe maintenant d'aborder et de régler avec plus de précision. Enfin, la question de l'accompagnement et du soutien aux acteurs et aux ressources constitue un dernier enjeu clé. Point récurrent des débats que nous avons organisés, la précarité des acteurs culturels chartroisins vient pour partie d'une situation très générale, nous l'avons dit, mais aussi des difficultés propres à ce territoire, notamment de l'absence d'un projet culturel à l'échelle du massif, ainsi que d'une concertation structurée entre ces acteurs et les élus de Chartreuse.

Quels rôles pour le PNR de Chartreuse en matière culturelle ?

De façon à envisager les interventions futures du Parc dans le domaine culturel, notre rapport s'attache à distinguer trois types de rôle qu'il pourrait jouer et qui peuvent

pour partie s'associer. Le Parc opérateur est un rôle qui apparaît lorsque certaines activités culturelles sont considérées comme étroitement liées à ses missions. Dans une logique de subsidiarité, ces activités seront plus efficacement réalisées s'il les met en œuvre lui-même avec ses personnels et ses propres ressources (humaines et financières) ou celles qu'il se sera données dans ce but. Un autre rôle serait celui du Parc coordinateur. Il intervient dans ce cas en faveur de projets culturels compatibles avec ses missions, même s'ils sont portés par d'autres acteurs (structures culturelles, services de collectivités territoriales). Dans ce cas, il est même préférable que ces acteurs conservent une large part d'autonomie dans la mise en œuvre de ces activités et que, ce faisant, ils développent des compétences et des ressources leur permettant à terme d'accroître encore leur autonomie. Enfin, dans le cas du Parc partenaire, à mi-chemin des deux précédents, son rôle est de contribuer à la réalisation de projets culturels dont l'ensemble ou certaines dimensions sont en conformité avec son propre projet. Le Parc peut être alors autant partenaire de structures culturelles que de communes ou intercommunalités. Il peut prendre en charge la réalisation de certaines parties d'un projet, mais aussi, en tant que partenaire, mobiliser ses compétences et réseaux pour rechercher des ressources auprès d'instances diverses et rassembler ainsi des moyens indispensables à la réalisation globale de ces projets. Pour schématiser que soient ces différents rôles, leur énonciation permet de mieux distinguer les niveaux et types d'implication du Parc selon la nature des acteurs, équipements ou événements culturels concernés.

Objectifs culturels en Chartreuse

Sur la base des rencontres et échanges organisés dans le cadre de cette étude, notre rapport énonce enfin une première série de quatre objectifs stratégiques pour les politiques culturelles en Chartreuse.

Développer et soutenir la vie culturelle de proximité (1) vient logiquement en tête au regard du diagnostic établi durant la première phase. Sa richesse mais aussi sa fragilité invitent donc à recommander de soutenir de façon plus volontariste cette dimension de la culture en Chartreuse. Dans ce cadre, l'animation de lieux de proximité (bibliothèques, centres sociaux, salles polyvalentes, lieux de diffusion, cafés, etc.) contribuera à une politique

équilibrée d'aménagement culturel du territoire. Cette action pourrait s'inscrire dans une logique de solidarité, ce qui induirait une possibilité de modulation des interventions selon les niveaux de richesse et d'équipement des collectivités partenaires.

Affirmer la place de l'innovation et de la créativité en Chartreuse (2) par la présence d'artistes et d'activités artistiques sur le territoire des PNR est un objectif récurrent du volet culturel de leurs chartes. C'est d'ailleurs une problématique globale des espaces à forte dimension rurale. Les enjeux sont bien connus : il s'agit à la fois de favoriser la création artistique en mettant en place des conditions permettant de renforcer la présence artistique sur le territoire (résidences) et en valorisant les ressources locales, qui doivent être mieux identifiées, recensées et soutenues. Mais nous recommandons aussi d'articuler cet objectif de soutien à la créativité et à l'innovation avec les enjeux du territoire, à la fois en favorisant les interactions entre développement économique et création artistique et en contribuant ainsi à l'attractivité du territoire, et plus largement en favorisant les pratiques créatives au sein des populations de Chartreuse (pratiques artistiques et culturelles, participation à des projets innovants, soutien aux dynamiques associatives, etc.).

Valoriser le lien nature-culture (3) s'inscrit dans l'histoire longue du territoire, imprégnée par la présence cartusienne qui en a mobilisé les ressources naturelles (flore, eau, bois, fer, silence, etc.). Plusieurs types d'actions peuvent être envisagés pour répondre à l'objectif de renouvellement des relations nature-culture et de leur inscription dans le champ de la création artistique. Le Parc pourrait notamment s'appuyer sur un renforcement de la valorisation de certaines formes patrimoniales propres au territoire de Chartreuse, tant matérielles (patrimoine religieux et industriel) qu'immatérielles (spiritualité, sobriété écologique...).

Le dernier objectif consiste à renforcer les coopérations au sein du massif et avec les territoires environnants (4). Cet objectif se situe à un double niveau. D'abord, en termes de coordination et structuration des politiques publiques. Le Parc doit en effet être attentif à la nature des relations entre le massif et les territoires environnants, notamment les aggloméra-

tions. C'est de la qualité de ces relations que dépend la capacité du massif à affirmer sa singularité, mais aussi à participer à des échanges réciproques avec les pôles urbains de proximité. Ensuite, en termes de diffusion culturelle et d'événementiel. Le diagnostic souligne un foisonnement de manifestations et d'événements qui pourraient faire l'objet d'implications croisées, et ce à différentes échelles. Des dispositifs de co-construction pourraient être favorisés entre des acteurs externes et internes à la Chartreuse, en particulier des équipements des agglomérations périphériques, des artistes et des associations du massif. L'objectif serait plus précisément ici de mettre en place un dialogue de qualité entre les acteurs culturels du Parc et ceux des grands équipements issus des agglomérations environnantes.

Propositions pour le PNR de Chartreuse

Cette partie du rapport s'achève sur un ensemble de propositions qui visent à préciser la stratégie globale qui pourrait être celle du Parc en matière culturelle. Ces propositions sont principalement destinées au Parc en tant que structure (le syndicat mixte, son comité et ses personnels). Leur mise en œuvre aurait toutefois un impact sur la plupart des structures et acteurs culturels du territoire et, pour partie, de certains situés au-delà des limites du massif. Ces pistes de travail sont complémentaires entre elles.

Les trois premières propositions correspondent à des moyens de structuration. Elles nous semblent prioritaires car elles montrent à la fois l'engagement du PNR en faveur de la culture et constituent des piliers essentiels à la mise en œuvre d'un programme d'intervention. Il s'agit d'abord d'affirmer son positionnement sur les questions culturelles (1), de renforcer au sein des équipes du PNR l'ingénierie et les capacités d'accompagnement des porteurs de projets, en dégageant les moyens humains et financiers nécessaires (2), de renforcer la mise en réseau des acteurs (3). Cette dernière proposition pourrait se traduire par le réexamen de la composition et du rôle du groupe Culture de façon à lui permettre d'assurer un meilleur portage politique des projets culturels. Elle pourrait conduire à envisager à la fois sa transformation en Conseil culturel du Parc et la mise en place parallèlement de forums ponctuels et thématiques au fonctionnement souple sur les questions culturelles.

Les propositions 4 à 8 concernent moins la structuration de l'action du PNR que ses moyens d'action. Il s'agit d'abord de la mobilisation des outils numériques au service de la communication et de l'information du public (4), en collaboration avec les organisations du territoire déjà investies en ce domaine. Ceci pourrait notamment conduire à la création d'un portail grand public comme il en existe dans de nombreux territoires. Ces portails reposent sur des *open systems*, ce qui signifie qu'ils peuvent être alimentés par différents partenaires, impliqués et engagés dans la vie du portail. Il s'agit ensuite de la mise en place d'opérations fédératrices (5) comme des appels à projets annuels ou bisannuels (pour des résidences, des opérations associant artistes et acteurs économiques ou des projets valorisant le lien nature-culture) ou des événements permettant d'affirmer en matière culturelle une « identité » de Chartreuse. La recherche d'une meilleure synergie entre les périmètres de programmation (Leader, CDDRA...), ainsi que l'accompagnement du débat sur le renforcement des compétences culturelles intercommunales (6), permettraient de donner au PNR de nouvelles responsabilités et marges d'action. Il s'agirait ici à la fois de renforcer, notamment en matière culturelle, la place du Parc dans la négociation et la mise en œuvre de procédures contractuelles (CDDRA, programmes européens, Leader) et de lui donner un rôle dynamique dans les débats en cours entre les communes et intercommunalités (concernant le transfert de compétences culturelles précises et structurantes – comme la lecture publique ou les enseignements artistiques – et le soutien à apporter aux projets et structures culturels). L'élaboration de conventions expérimentales de partenariat pour le développement des coopérations (7) permettrait au PNR de solliciter des structures du massif et des territoires périphériques pour favoriser la conception de projets communs. Il pourrait ainsi aller au contact de ces structures et être l'instigateur de conventions

expérimentales qui viseraient à favoriser l'irrigation culturelle du territoire. Enfin, le PNR gagnerait à mieux mettre sa situation en perspective avec celles d'autres territoires (8). Il pourrait notamment prendre appui sur les ressources en matière de « prospective » des Parcs pour réfléchir aux perspectives de son projet culturel. Il pourrait aussi très utilement participer à un projet inter-parcs ou organiser un séminaire l'associant à d'autres PNR, qu'ils soient voisins ou dotés de caractéristiques similaires.

Le PNR de Chartreuse est un partenaire essentiel et très apprécié par les acteurs culturels impliqués dans ce territoire. La poursuite et le développement de son action en la matière supposent d'abord un travail important de clarification concernant son rôle, tant au regard de son projet global que des responsabilités des autres organisations publiques et privées intervenant sur le massif. Mais les propositions évoquées exigent aussi une mobilisation politique. Les initiatives et attentes que nous avons recensées permettent de formuler un projet culturel cohérent pour la Chartreuse. Il reste maintenant aux représentants de ce territoire à prendre position à son sujet et, le cas échéant, à en assurer le portage.

Philippe Teillet

Maître de conférences à l'IEP de Grenoble

Samuel Périgois

Chargé de recherche, OPC

Enjeux et dynamiques culturelles en Chartreuse: diagnostic partagé et propositions pour une stratégie de développement culturel du PNR

NOTES

1- Cette étude, pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles, a été réalisée par Philippe Teillet, maître de conférences à l'IEP de Grenoble, Pierre-Antoine Landel, maître de conférences

à l'Université Joseph-Fourier de Grenoble, Samuel Périgois, chargé de recherche, et Cécile Martin, directrice des études à l'OPC.

A l'occasion des 25 ans de l'Observatoire des politiques culturelles

2^{ES} RENCONTRES INTERNATIONALES DE LA RECHERCHE
ET DE LA DÉCISION PUBLIQUE DANS LES ARTS ET LA CULTURE

LES MÉTAMORPHOSES DE LA CULTURE CONTEMPORAINE

Une rencontre de l'Observatoire des politiques culturelles.
Organisée avec le soutien de la Région Rhône-Alpes, de la Ville de Villeurbanne, du Grand Lyon, du ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Rhône-Alpes, du ministère de l'Éducation, de l'Enseignement supérieur et de la recherche, ainsi que des Communautés d'universités et d'établissements (COMUE) de Grenoble et de Lyon. Avec le concours actif du TNP de Villeurbanne, le parrainage de Culturelink et de nombreux réseaux européens.

Mercredi 3 et jeudi 4 décembre 2014 au TNP de Villeurbanne

Mercredi 2 décembre en soirée : Inauguration

A l'occasion de son 25^e anniversaire, l'Observatoire des politiques culturelles organise un grand rendez-vous international associant la recherche, l'action et la décision publique dans les arts et la culture. L'objectif de cette rencontre est d'observer les principales transformations qui traversent le champ artistique et culturel aujourd'hui et de les mettre en regard avec les mutations du monde contemporain.

Trois grands thèmes seront abordés :

- Quelle culture digitale est en train d'advenir ?
- Cultures de la participation et dynamiques d'expressivité
- Les nouveaux gestes artistiques et culturels dans la ville et la question du pluralisme.

Quelles sont les tendances qui font aujourd'hui bouger les lignes ? Quel rôle joue la recherche scientifique comme la recherche artistique face aux métamorphoses de la culture contemporaine ? Comment responsables professionnels, société civile et élus peuvent-ils s'en saisir pour dynamiser leur action ? La rencontre a vocation à nourrir un dialogue ouvert entre chercheurs, artistes, acteurs et décideurs à l'échelle européenne et internationale. Elle mobilisera un public éclectique composé notamment de chercheurs et de penseurs de divers horizons d'Europe et au-delà, ainsi que des acteurs artistiques et culturels et des élus au plan national et international.

Colloque bilingue (français et anglais).

Renseignements :

Inscriptions dès septembre 2014 auprès de l'Observatoire des politiques culturelles :

1 rue du Vieux Temple - 38 000 Grenoble

Tel : +33 (0)4 76 44 33 26

E-mail : samia.hamouda@observatoire-culture.net

l'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

- N°44** Vies et statuts de l'artiste *été 2014*
- HORS SÉRIE **N°5** La politique culturelle universitaire en question(s) *été 2014*
- N°43** Décentralisation et culture : vers un grand chambardement ? *hiver 2013*
- N°42** Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable. *été 2013*
- N°41** Art, culture et philosophie : matière à penser. *hiver 2012-2013*
- N°40** La participation des habitants à la vie artistique et culturelle. *été 2012*
- N°39** Multidisciplinarité, interdisciplinarité, indisciplinarité.
Comment comprendre les tendances actuelles des arts ? *hiver 2011-2012*
- HORS SÉRIE **N°4** Politiques publiques, culture et territoires : quels nouveaux enjeux ? *juillet 2011*
- N°38** Ce que disent les artistes *hiver 2011*
- N°37** L'ère numérique : un nouvel âge pour le développement culturel territorial *hiver 2010*
- HORS SÉRIE **N°3** Art, culture et société de la connaissance *septembre 2010*
- N°36** La ville créative : concept marketing ou utopie mobilisatrice ? *hiver 2009-2010*
- N°35** Les rapports public/privé dans la culture ? *juillet 2009*
- HORS SÉRIE **N°2** Cinéma et audiovisuel : action publique et territoires *hiver 2009*
- N°34** Comment les métropoles font-elles vivre la culture ? *hiver 2008*
- HORS SÉRIE **N°1** Premières assises nationales des directeurs des affaires culturelles
des collectivités territoriales – les actes *hiver 2008*
- N°33** La culture populaire : fin d'une histoire ? *printemps 2008*
- N°31** Éducation artistique et culturelle : perspectives internationales *hiver 2007*
- N°30** Les défis de la diversité culturelle – 2^e partie *hiver 2006*
- N°29** Les défis de la diversité culturelle – 1^{re} partie *hiver 2006*
- N°28** Compétences et modes d'action de l'État et des collectivités territoriales
en matière culturelle *hiver 2005*
- N°27** Décentralisation culturelle : nouvelle étape *hiver 2005*
- N°26** Ce que les artistes font à la ville *hiver 2004*
- N°25** Les politiques culturelles au tournant *hiver 2003-2004*
- N°24** Cultures d'Outre-mer : regards croisés *hiver 2003*
- N°23** Portrait d'un passeur culturel *hiver 2002-2003*
- N°22** Débattre de la culture, plus que jamais *printemps 2002*
- N°21** Compétences et modes d'action de l'État et des collectivités territoriales
en matière culturelle *automne 2001*
- N°20** La Culture est-elle encore un enjeu politique ? *hiver 2000-2001*
- N°19** La Culture dans l'intercommunalité *hiver 2000*
- N°18** Les Réseaux culturels en Europe *automne-Hiver 1999*

L'Observatoire des politiques culturelles (OPC) est un organisme national, conventionné avec le Ministère de la Culture et de la Communication. Il bénéficie également du soutien de la Région Rhône-Alpes, du Département de l'Isère, de la Ville de Grenoble, de l'Université Pierre Mendès France et de l'IEP de Grenoble. Son projet se situe à l'articulation des enjeux artistiques et culturels et des politiques publiques territoriales, du local à l'international. Il accompagne les services de l'État, les collectivités territoriales – élus, responsables de services et d'équipements –, les acteurs artistiques et culturels dans la réflexion sur les politiques culturelles territoriales et leur mise en œuvre. Son positionnement singulier entre le monde de la recherche, de l'art et de la culture et des collectivités publiques lui permet d'être un interlocuteur pertinent pour éclairer la réflexion, suivre et impulser les innovations et le développement de l'action publique. À la fois force de proposition et d'analyse, l'OPC a acquis depuis sa création, en 1989, une expérience significative des politiques territoriales en Europe comme en région.

l'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

1, rue du Vieux-Temple 38 000 Grenoble
Tél. : +33 (0)4 76 44 33 26
Fax : +33 (0)4 76 44 95 00

Courriel : contact@observatoire-culture.net
Site : www.observatoire-culture.net

Président de l'association : Michel Fontès
Directeur de la publication : Jean-Pierre Saez
Rédactrice en chef : Lisa Pignot

Secrétariat : Hélène Monin, Samia Hamouda, Sylvie Lamy

Comité de rédaction : Pascale Ancel / Karine Ballon / Françoise Benhamou / Luis Bonet / Marie-Christine Bordeaux / Biserka Cvjeticanin / François Deschamps / Aurélie Doulmet / Michèle Ferrier-Barbut / Bertrand Legendre / Cécile Martin / Raymonde Moulin / Philippe Mouillon / Bruno Péquignot / Jean-Pascal Quilès / Élisabeth Renau / Ferdinand Richard / Guy Saez / Philippe Teillet / Emmanuel Wallon.

Iconographie de couverture : Pierre Estève
Conception graphique : pixelis-corporate.fr
Relecture et mise en page : Cnossos
Secrétariat de rédaction : Lisa Pignot, Aurélie Doulmet

Ont collaboré à ce numéro :
Cécile Bonthonneau, Bureau national du SYNDEAC, Vincent Cardon, Aurélie Doulmet, Michèle Ferrier-Barbut, Pierre Estève, Bernard Focroulle, Jean-Paul Fourmentraux, Francis Gelin, Xavier Greffe, Nathalie Heinich, Philippe Henry, Alice-Anne Jeandel, Chloé Langeard, Françoise Liot, Alain Lovato, Cécile Martin, Éric Massé, Pierre-Michel Menger, Mathieu Meunier, Hélène Monin, Caroline Obin, Samuel Périgois, Lisa Pignot, Olivier Pilmis, Philippe Poirrier, Jean-Pascal Quiles, Hyacinthe Ravet, Jacques Renard, Elisabeth Renau, Samuel Rousseau, Christophe Rulhes, Guy Saez, Jean-Pierre Saez, Dominique Sagot-Duvauroux,

Bruno Schnebelin, Helga Sobota, Philippe Teillet, Natacha Thaon-Santini, Loïc Vadelorge, Emilie Valantin, Emmanuel Vergès

Fabrication : Imprimerie du Pont de Claix
Tél. : 04 76 40 90 38
N°ISSN : 1165-2675
Dépôt légal, compléter