
06

ARTISTES AU TRAVAIL

On bouscule
les idées reçues

Actes du colloque organisé
le 24 avril 2015
à Bruxelles



ARTISTES AU TRAVAIL

On bouscule
les idées reçues

Actes du colloque organisé
le 24 avril 2015
à Bruxelles

—
Le colloque « Travail d'artistes » était organisé par PointCulture, en partenariat avec Culture & Démocratie, SMart, Centre régional du libre examen, FPCEC, Guichet des Arts.

—
Une publication de Culture & Démocratie réalisée en partenariat avec PointCulture et SMart
Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles.



SMart



Fédération Wallonie-Bruxelles

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	4
INTRODUCTION	5
LES TRAVAILLEURS DES « INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES » EN TENSION ENTRE EMPLOI PRÉCAIRE ET AUTONOMIE	7
LES TRAVAILLEURS DU SPECTACLE EN LUTTE CONTRE LES RÉFORMES NÉOLIBÉRALES POUR UNE AUTRE EUROPE SOCIALE?	17
RECHERCHE EN ARTS : VALEUR PRATIQUE, VALEUR ÉCONOMIQUE	27
PORTRAITS DES TRAVAILLEURS AUTONOMES	37
TABLE RONDE : QUAND L'ARTISTE TRANSMET SA CRÉATIVITÉ	57
CONCLUSION/OUVERTURE	67
DES IMAGES EN PARALLÈLE	81

AVANT-PROPOS

Le premier livre publié sous l'égide du Bureau d'Études de SMart, en 2007, s'intitulait déjà *L'artiste au travail*¹. Cet ouvrage sans précédent en Belgique affichait l'ambition d'étudier la problématique du travail artistique dans sa globalité (pratiques quotidiennes, économie, cadre juridique, réglementations collectives, revendications...).

En une décennie, il nous est apparu de plus en plus nettement que les questions posées alors à propos des artistes étaient transposables à d'autres secteurs d'activité, en particulier à l'ensemble des métiers créatifs. Journalistes, traducteurs, enseignants *freelances*, consultants..., ces « intellos précaires », comme les ont baptisés Anne et Marine Rambach², partagent en effet avec les artistes nombre de conditions communes, à commencer par la discontinuité de leurs revenus.

Aux artistes intermittents comme aux intermittents non artistes nous proposons des outils informatiques et des services qui leur permettent de gérer leurs activités professionnelles en pleine autonomie, tout en bénéficiant des mécanismes de solidarité inhérents à un système mutualiste comme le nôtre.

Au-delà des solutions pratiques, nos sociétés auront à répondre politiquement aux défis que posent l'ensemble de ces travailleurs en termes de sécurité sociale : par des mesures qui permettent à chacun de travailler et de vivre dignement.

Dans leur fonctionnement, les métiers de création ont préfiguré la dérégulation actuelle du marché du travail, qui attend de tous une flexibilité et une disponibilité sans cesse plus grandes, dans un climat de concurrence exacerbée.

En matière de précarité les artistes ont une longueur d'avance. L'expérience qu'ils ont acquise dans la défense de leurs droits peut dès lors servir à d'autres. Ils peuvent se retrouver à l'avant-garde de la misère, mais aussi nous donner un avant-goût de solidarités nouvelles.

Carmelo Virone

Chargé de projet – SMart

¹ Collectif, Bureau d'Étude de SMart (dir.) *L'artiste au travail. Enjeux et perspectives*, Bruxelles, coéd. SMart-Bruylant, 2007.

² Anne et Marine Rambach, *Les intellos précaires*, Fayard, 2001; *Les nouveaux intellos précaires*, Stock, 2009.

INTRODUCTION

LE CONTEXTE POLITIQUE

L'opération « Bouger les lignes » initiée par la ministre de la Culture Joëlle Milquet, processus de concertation démocratique pour définir une politique culturelle adaptée aux enjeux de la société actuelle, interroge la centralité de l'artiste, de son travail et de la relation aux œuvres qu'il produit. Il s'agit de penser l'artiste dans l'ensemble de ce qui constitue une politique culturelle, en lien avec les administrations, les institutions, les opérateurs, les lieux, les associations, l'éducation permanente. Comment tout cela doit-il fonctionner au mieux pour que la culture reste une force d'évolution progressiste et d'émancipation pour les individus, les groupes, les collectifs ? Comment instituer le cercle vertueux allant du projet, de la mise en chantier, de la création et, en bout de course, des innombrables expériences esthétiques qui font, à leur tour, entrer la créativité dans les autres formes de travail ? C'est en lien avec cette opération « Bouger les lignes » que ce colloque a été organisé, afin d'alimenter les réflexions.

LA LIGNE DES RÉFLEXIONS

Nous avons voulu aborder d'une manière originale la réflexion sur le statut social de l'artiste, sa place dans la société, le régime de reconnaissance. On sait que c'est complexe : comment normaliser un travail qui, dans ses processus, est par nature hors normes ? Comment lui conserver toute liberté, respecter ses propres filières de sélection et de reconnaissance, tout en offrant aux artistes des garanties de stabilité sociale standard ? « Intermittent, précaire », sont des termes souvent utilisés pour qualifier le travail des artistes. Mais il y a dans la société beaucoup d'autres précaires, et aussi différentes formes d'intermittence. Comment avoir une réflexion globale sur cette précarité, subie ou voulue ? Qu'est-ce que cela nous apprend sur le rôle du travail dans la société ? Plutôt que de vouloir traiter le statut d'artiste comme un cas à part, isolé et stigmatisé, un cas d'école difficile que l'on voudrait régler en superficie, avec un agencement légal plus ou moins bricolé, nous suggérons qu'une réflexion globale sur l'intermittence pourrait élargir l'approche et déboucher sur des manières de concevoir les droits sociaux, pour les artistes et pour les autres travailleurs, d'une manière plus novatrice et progressiste (alors que l'on est de plus en plus dans une tendance régressive). Avoir quelque chose de cet ordre à l'esprit : à partir des artistes, comment l'étude des régimes de précarité peut nous aider à relancer une critique du monde du travail tel qu'il est organisé aujourd'hui ?

Cette approche-là nous rappelle que le statut de l'artiste nous concerne tous/ toutes et n'est pas une affaire réservée aux seuls artistes et à leur combat pour subsister. Ce n'est ni plus ni moins que le sort réservé à n'importe quel autre travailleur. S'agissant du travail des artistes, il ne faut pas oublier que cela conditionne la production de « matières premières » qui alimentent ce que certains appellent le « partage du sensible ». Et que ce « partage » est bien ce qui fait que nous sommes tous impliqués, intéressés. Ce qu'engendre le « face aux œuvres » en termes de subjectivité individuelle et collective, partagée, institutionnalisée, commercialisée, ce que ça représente en

termes de retombées directes et indirectes, c'est énorme. L'impact de ces productions, impact partiellement déterminé par les conditions de créations et les conditions de vie matérielle permettant de créer, est donc très important et nous concerne tous/toutes. C'est dans cet esprit, ici rapidement défini, que nous avons choisi les intervenants et intervenantes de cette journée. Si le cri des artistes « nous voulons un statut décent » est plus que légitime et que nous devons le soutenir, l'interpellation d'Antonella Corsani en clôture de son exposé, l'est tout autant : « Quels artistes voulons-nous ? » Voilà les dynamiques à faire converger.

Pierre Hemptinne

Écrivain, directeur de la médiation culturelle à PointCulture
Membre de l'AG de Culture & Démocratie

LES TRAVAILLEURS DES « INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES » EN TENSION ENTRE EMPLOI PRÉCAIRE ET AUTONOMIE

Patrick Cingolani

est professeur de sociologie au Laboratoire de changement social et politique (LCSP), de l'Université Paris Diderot.

Il mène depuis trente ans ses recherches sur les thèmes du travail précaire, de la précarité, des marginalités et des alternatives.

Le propos de cette communication porte plus sur ce que l'on appelle les travailleurs des « industries culturelles et créatives » que proprement sur les artistes et leur statut en tant que tel. En parlant des « industries créatives », – je reviendrai dans la suite de cette présentation sur qui concrètement nous avons interviewés¹ – je n'ignore pas l'origine ambiguë du terme dans les années 1990 autour du projet du « New Labour » qui voulait faire de la culture une industrie comme une autre, dans l'intention d'y trouver tout à la fois une source de profit, de croissance économique et un gisement d'emploi².

Mais justement le terme dans son ambiguïté nous met d'emblée dans l'objet du propos : la relation du travail culturel au capitalisme. Si l'art, le travail artistique et culturel ont toujours eu des rapports avec l'argent ainsi qu'avec des formes de marchandisation, ce qui se passe aujourd'hui relève d'un tout autre enjeu. Car il s'agit du saisissement au plus près de la production culturelle et créatrice par le capitalisme et ce au sein d'un marché pour lequel le jeu, la culture, la créativité sont devenus des productions marchandes décisives. En effet, dans les sociétés développées, les loisirs, les expériences et plus généralement la variété des stylisations sont devenus des phénomènes de consommation de masse.

En même temps, il ne s'agit pas de réduire les travailleurs de la culture et de la création à ce processus de saisissement et de colonisation. Au contraire même, il s'agit de prendre en compte la dimension affirmative de leur expérience de la culture et éventuellement de l'art, et surtout de mesurer le caractère affirmatif de leurs aspirations à l'autonomie, mais aussi, en retour, d'inscrire celles-ci dans une tension avec la mise en place de nouvelles formes de captation et éventuellement d'assujettissement.

Cela définit le plan de cet article. Je m'intéresserai dans un premier temps aux transformations et aux reconfigurations du sensible dans l'activité de production. J'entends notamment sous cette expression les déplacements quant au lieu de travail, quant à l'outil de travail et quant aux émotions investies dans les interactions avec ceux-ci. Puis, j'analyserai les tensions et les ambivalences repérables dans les conditions de vie, de production et de création, dans ce secteur. Enfin, je définirai les zones où ces tensions peuvent se construire en espaces de résistance et déboucher sur une éventuelle interrogation du droit du travail.

1 Ces entretiens ont été menés dans le cadre de l'enquête C. Tasset, T. Amossé, M. Grégoire, *Libres ou prolétariés ? Les travailleurs intellectuels précaires en Île-de-France*, Fonda, 2012 et ont été retravaillés dans le cadre de la publication du livre : P. Cingolani, *Révolutions précaires : essai sur l'avenir de l'émancipation*, La Découverte, Paris, 2014.

2 Sur ce point on renvoie à l'ouvrage collectif très documenté sous la direction de P. Bouquillon, *Creative economy, creative industries : des notions à traduire*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2012.

**TRANSFORMATIONS ET RECONFIGURATIONS
DU SENSIBLE DU TRAVAIL**

Je vais ici m'appuyer sur l'enquête qui a donné lieu à *Révolutions précaires*. Celle-ci portait sur une centaine d'entretiens avec des travailleurs des « industries culturelles et créatives » au cœur de la tension entre, d'un côté, leur désir de réalisation et, de l'autre, des modes d'assujettissement nouveaux qui, dans ce contexte plus particulièrement, étaient confrontés à des conditions relativement précaires de vie. Pigistes, journalistes, concepteurs-rédacteurs, vidéastes, scénaristes-image, photographes, graphistes, traducteurs, réalisateurs, etc. ; ils peuvent exercer deux de ces professions à la fois, ou avoir en parallèle des emplois peu qualifiés (standardiste, serveur, vendeuse, etc.) ou encore des formes d'activité non-rémunérées mais relevant de leurs pratiques artistiques ou créatives. Ces expériences biographiques mêlent le travail autonome, l'indépendance, le salariat et un style de vie souvent précaire, confronté aux aléas. Elles s'inscrivent dans une véritable dynamique de réalisation qui dépasse une logique d'ajustement à l'emploi ou à un marché pour affirmer d'une manière ou d'une autre un désir de participation à une sphère professionnelle de productions symboliques : communication, information, images, etc. Dans *Révolutions précaires* je me suis interrogé sur les conséquences d'une telle reconfiguration du sensible sur le régime de vie et la condition matérielle de ces travailleurs.

Cette *reconfiguration* se manifeste notamment par une recomposition du rapport au temps et à son partage, du rapport à l'espace et d'abord à l'espace quotidien ; une reconfiguration des émotions et de leurs investissements. Reconfiguration eu égard bien évidemment à la figure de l'ouvrier fordiste, mais plus généralement à l'homme des organisations – qu'il soit cadre ou employé – avec ce que cette identité socio-professionnelle suppose aussi comme intériorisation disciplinaire et hiérarchique, comme consentement à la rationalité instrumentale et stratégique. En tout état de cause, on observe cinq grands points de déplacement :

Domestication du travail et repartage de la distribution professionnel/privé

Dans une large mesure il y a une porosité des temps et une dilution des marqueurs spatio-temporels dans le sens où le moment de travail peut se situer dans des temporalités irrégulières et où avec le travail à domicile, la rupture entre lieu de travail et lieu de repas ou lieu de repos n'est plus franche. Ces situations semblent également permises et renforcées par les nouvelles technologies et notamment les puissances nouvelles de l'ordinateur au domicile. Il y a une « domestication du travail »³ et une perte de la rupture institutionnelle du partage entre lieu de travail et lieu privé. Le livre de T. Pillon, *Le corps à l'ouvrage*⁴, sur les récits racontant la première expérience de l'usine montre bien la rupture institutionnelle que constituait hier le lieu de travail dans la relation émotionnelle aux bruits, aux odeurs, à la violence « machinique » mais on pourrait retrouver cette même rupture dans le contexte tertiaire où,

3 On reprend ce thème à S. Bologna, A. Fumagalli, *Il lavoro autonomo di seconda generazione : scenari del postfordismo in Italia*, Feltrinelli, Milan, 1997.

4 T. Pillon, *Le corps à l'ouvrage*, Stock, Paris, 2012.

dans une autre mesure, le bureau apparaissait comme un lieu étranger. Désormais, et distinctement, avec le travail à domicile ou même avec la coopération, il y a perte de l'altérité du travail. Le travail devenu *familier* agit avec des effets propres sur la temporalité et la spatialité quotidienne et tend à effacer les marqueurs temporels et spatiaux du travail et du hors travail.

Une porosité entre travail et activité

Cette porosité entre les sphères et entre les temps est aussi éventuellement une porosité entre travail et activité. La sphère de *l'activité* parfois très diverse peut être le ressort (explicite ou implicite) de ce qui peut devenir *travail* en passant par un contrat de type marchand ou salarial. Par exemple la mobilisation de savoir-faire appris hors de la sphère professionnelle ou scolaire (informatique) ou encore le fait de réaliser un film sur un/une parent/e dont on veut témoigner de la vie pourraient à un moment ou un autre entrer explicitement en rapport avec une activité professionnelle (curriculum vitae) ou une transaction marchande (documentaire). Plus généralement l'attitude affirmative et autonome à l'égard de la créativité ou de la culture incite à mettre l'activité en avant par rapport à l'éventuelle professionnalisation ou marchandisation de celle-ci sous la forme de l'indépendant ou du salarié. La pratique d'une activité de plasticienne ou celle de l'écriture journalistique ou romanesque ne saurait proprement attendre la seule reconnaissance institutionnelle sur un marché, ou professionnelle dans une entreprise, même si elle suppose très souvent, il faut insister sur ce point, la décision en amont d'une formation à cette fin.

Un déplacement du centre de l'éthos du travailleur fordiste

Qu'il soit ouvrier ou employé, la figure du travailleur fordiste qui travaille pour consommer ou pour se réparer (se réparer du travail), est structurée autour d'une économie polarisée entre temps du faire et temps du consommer. Ici, l'existence se recentre plus fortement sur la relation de réalisation et de reconnaissance que suppose le travail en relativisant la part de consommation dans sa dimension de passivité ou de relaxation. Le caractère étranger du travail incitait hier à s'en dériver. Ici, la *familiarité du travail* incline à relativiser la part dérivative de la consommation pour ce que l'on pourrait appeler une *consommation productive* associée à l'achat éventuel d'instruments productifs, ou d'outils. En retour, on note une personnalisation du travail dans une logique d'identification du sujet à ce qu'il fait plutôt qu'à ce qu'il a ; là où dans d'autres régimes de vie l'on n'est soi qu'après le travail, et dans ce que procure la rémunération comme possession.

J'insiste, à propos de cette consommation productive, sur la notion de déplacement et non de changement radical. Il y a une graduation dans les possibilités de ce déplacement eu égard à un loisir consommé qui devient un loisir agi, un *loisir activité* – comme l'avaient au demeurant pressenti les théoriciens de la « civilisation du loisir »⁵. Il y a aussi, bien évidemment, un lien direct entre ces pratiques d'épargne et la précarité des conditions de vie.

5 J. Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir?* Seuil, Paris, 1962; réédition 1972.

Une attractivité du travail

L'attractivité dans les rapports de coopération productive est liée à des enjeux tout à la fois affectifs et réputationnels. Il y a souvent la recherche – sinon le fait – d'un rapport affinitaire et électif aux personnes avec lesquelles on travaille.

Le travail comme activité productive passe de l'organisation à l'émotion ou, plus généralement, étaye fortement l'organisation sur l'émotion. Le caractère *ad hoc* – sinon horizontal de la coopération suscite des collaborations qui passent par des ressorts et des efforts mus ou soutenus par l'émotion. La dimension incorporée des savoirs comme *expériences* débouche sur des relations d'élection voire un rapport assuré sur l'autorité charismatique. On admire une personne qui a incorporé des expériences et un savoir-faire comme c'est le cas dans les mondes des comédiens, des plasticiens, des musiciens, ou même des photographes. La dimension élective fait partie du contrat coopératif tacite et, dans un tel engagement émotionnel du travail, circulent aussi des intensités qui donnent une grandeur et une authenticité à l'entreprise collective.

Une dimension axiologique du travail

La finalité du travail, son utilité sociale, sa valeur non vénale sont des critères décisifs des rapports professionnels même si ceux-ci sont sans cesse trahis, par les contraintes et les contingences des ressources financières. Que ce soit au sein de la dynamique coopérative, et comme une des finalités même de la coopération comme l'ont démontré les pratiques des travailleurs du spectacle⁶, ou que ce soit dans le face à face avec la production d'un article, la personnalisation du travail lui donne plus particulièrement un caractère axiologique. Si parmi les cadres et les professions culturelles, ou bien encore parmi les professions libérales, le travail n'a jamais été réduit à un moyen et est constamment apparu comme fin, c'est ici plus encore le sens et la fonction sociale de ce qui est produit qui est en cause. La dimension axiologique va au-delà du professionnalisme pour concerner la manière dont le sujet au travail se rapporte au bien commun.

Ces comportements décisifs *dans leur aspiration légitime à l'autonomie*, dans leur projet de sortir du rapport juridique et politique de subordination, font écho à des formes plus massives d'aspiration à l'autonomie y compris dans les grandes organisations et dans le salariat⁷. Ne voir en celle-ci qu'un consentement à l'idéologie néolibérale et à la figure de l'entrepreneur de soi, c'est ne pas mesurer la dimension affirmative de cette aspiration et tomber dans l'esprit de ressentiment qui a traversé certaines négociations sociologiques du stalinisme. Il convient de prendre en compte cette aspiration à l'autonomie, en écho aux aspirations ouvrières du XIX^e siècle, de comprendre

6 A. Corsani, « Autonomie et hétéronomie dans les marges du salariat : les journalistes pigistes et les intermittents du spectacle porteurs de projets » in *Sociologie du travail*, n° 54, 2012.

7 Voir : D. Mercure, M. Vultur, *La signification du travail : nouveau modèle productif et ethos du travail* au Québec, PUL, Laval, 2010 ; D. Méda, P. Vendramin, *Réinventer le travail*, PUF, Paris, 2013.

ce besoin d'échapper au poison du rapport de subordination⁸, quitte à en mesurer les possibles détournements et les possibles effets d'assujettissement. C'est pourquoi il s'agit de partir d'une ambivalence plutôt que de l'unilatéralité d'une condamnation des nouveaux rapports au travail.

TENSIONS ET AMBIVALENCES DANS LES CONDITIONS DE VIE

Autonomie certes, mais aussi tensions. Et c'est là que la dimension affirmative de formes de vie nouvelles débouche sur un paradoxe et des contradictions du lieu même d'un travail domestiqué, rendu à la familiarité. J'analyserai ici quatre éléments de tension :

L'enfermement et l'individualisation (avec l'aide des nouvelles technologies)

L'autonomie professionnelle peut se confronter à une certaine solitude privée, ou un certain déficit de solidarité. On pourrait parler d'un retournement de la familiarité qui, dans le lieu privé, contraint au repli sur soi, conduit parfois à un style de vie taciturne. La relation familière, empathique presque, avec l'instrument du travail qui a toujours plus ou moins caractérisé le travailleur artisanal, se retrouve renforcée dans la familiarité avec l'outil technologique, par excellence personnel et polyvalent, qu'est l'ordinateur, provoquant un effet d'insulation sur le travailleur. Par une sorte de circularité, l'outil connecté, ouvert sur le monde, provoque au sein de la sphère domestique des effets d'enfermement renforcés par le célibat. Divers entretiens témoignent d'une atonie associée à ce mode de vie et laissent supposer des types d'individualisation aux effets régressifs ; d'où d'ailleurs chez d'autres le souci d'une socialisation réflexive.

L'insécurité

Celle-ci transparaît à travers l'exigence de disponibilité, le besoin d'entretenir sa convocabilité mais aussi le sentiment de fragilité vis-à-vis de la révocabilité ! Assurer la continuité de la rémunération dans un contexte de travail discontinu, c'est là le paradoxe de l'intérimaire et plus généralement du précaire. La temporalité discontinue du travail subordonné, dans laquelle il est possible de trouver son compte, suppose en retour le besoin d'assurer une continuité de rémunération qui a elle-même des effets contraignants et astreignants : manifester sa bonne volonté coopérative ou bien plus simplement démontrer sa disponibilité par sa présence⁹. L'idée « d'économie de la promesse »¹⁰ s'applique au travail dans les « industries culturelles et créatives ». Le travailleur au sein du rapport d'indépendance doit se prêter à la logique du projet, de l'appel d'offre et de la mise en concurrence. Il peut multiplier la production gratuite de ces projets parfois en vain.

8 Dans *Révolutions précaires* on s'est appuyé notamment sur le témoignage de Gauny in *Louis Gabriel Gauny. Le philosophe plébéien* (textes réunis par Jacques Rancière), Presses Universitaires de Vincennes, 1985.

9 T. Pillon a bien montré cette contrainte originale du travailleur discontinu dans « Les intérimaires et le temps » in F. Vatin (éd.), *Le salariat : Théorie, histoire et formes*, La Dispute, Paris, 2007.

10 Voir *Economia della promessa : un libro contro il lavoro gratis*, Il manifesto libri, Rome, 2015.

La fragilité relationnelle au sein de rapports de reconnaissance

On met souvent les erreurs au compte des travailleurs externalisés plutôt qu'à celui des collègues. Par exemple on impute les retards dans les délais de livraison d'un article au pigiste plutôt qu'à la personne qui a passé la commande au dernier moment. Le travailleur externalisé, intermittent, coupé du collectif de travail, dont on peut facilement se défaire, a par définition moins de moyens de contester et d'argumenter les responsabilités qui lui sont attribuées. D'un autre côté, la disparition d'un commanditaire peut avoir de graves conséquences sur la continuité du travail et par conséquent sur la continuité du revenu. Cette fragilité relationnelle concerne même les rapports affinitaires et amicaux puisque c'est en manifestant sa solidarité et sa volonté coopératives dans un travail que le travailleur de la culture pourra être embauché ultérieurement par des amis, ou des relations. C'est là un autre paradoxe de la porosité entre professionnel et privé, entre travail et affectif. Elle peut devenir le ressort d'un possible chantage au travail. Et même lorsque l'on n'a pas besoin de travailler on le fait pour maintenir la continuité relationnelle qui demain assurera une possible embauche.

L'intensité

L'intensité a très souvent fait partie de la relation des cadres et des travailleurs de la culture à leur travail. Une certaine sensation de stress, d'excitation sont aussi l'attestation émotionnelle d'un travail qui n'est pas répétitif et fastidieux. L'intensité est ainsi la vérification émotionnelle de l'investissement, voire de la satisfaction. Elle est inhérente à un mouvement ne trouvant qu'en lui-même les conditions de sa régulation. Dans le contexte souvent extrêmement individualisé de certaines des personnes que nous avons rencontrées, cette intensité peut prendre la forme d'une circularité qui conduit au franchissement de ses propres limites : enfermement dans une boulimie d'activité, épuisement, éventuellement *burn out*. Les manifestations de la pénibilité et de la souffrance au travail s'en trouvent transformées d'autant, inscrites dans un nouveau champ de tension lié parfois à l'insulation et à la possibilité d'une relation univoque à la machine informatique.

Ces ambivalences, ces tensions interrogent sur la manière dont les nouvelles subjectivités, les nouveaux styles de vie et de comportement, s'insèrent contradictoirement dans l'économie capitaliste. Si, dans les pays développés, nous sommes à un seuil entre le capitalisme industriel et le capitalisme informationnel, si le capitalisme n'a pas encore réussi à assujettir *dans son procès réel* un travail culturel et créatif qui engage l'investissement personnel, l'émotion, les figures qui émergent aujourd'hui ont toutes les traits de l'ambivalence entre autonomie et dépendance, entre émancipation et allégeance¹¹. On pourrait parler en reprenant Marx d'une *subsumption formelle*¹² en ce que c'est souvent un travail artisanal qui fait l'objet de colonisation

11 Pour user ici d'un motif emprunté aux thèses d'Alain Supiot, voir entre autres « Les nouveaux visages de la subordination », in *Droit social*, n°2, février 2000.

12 Selon Marx, dans la *subsumption formelle*, le capital domine le procès de travail (souvent de caractère artisanal ou coopératif) tel qu'il est tandis que dans la *subsumption réelle* il s'empare de ce procès et le recompose à ses propres fins.

et de captation parce que réciproquement le capitalisme n'a pas les moyens techniques et politiques de s'emparer du procès de production pour le soumettre à son organisation spécifique. Plus généralement le travail autonome est d'ores et déjà inscrit dans un procès de valorisation qui passe par des mécanismes hérités d'autres secteurs, comme l'externalisation et la sous-traitance, dans une dynamique d'internalisation ou bien encore de numérisation du travail culturel. C'est ainsi, par exemple, que certaines entreprises de publicité font leurs films dans des pays en voie de développement parce que la main d'œuvre – comédiens, conciergerie, etc. – y est meilleur marché ou que les « plates-formes collaboratives » mobilisent des travailleurs indépendants (web développeurs ou designers).

ZONES DE TENSIONS, RÉSISTANCE ET DROITS

Sans pouvoir entrer dans une analyse détaillée de ces mécanismes, comment envisager d'ores et déjà les nouvelles conditions de résistance et de conflit pour ces travailleurs ? Je proposerai succinctement deux thèmes : (1) Ré-expérimenter le collectif, (2) Passer d'une logique de l'emploi à une logique du travail et de l'activité.

Du côté d'une ré-expérimentation du collectif

Il me semble que l'un des enjeux repérés au sein du néocapitalisme et de ses formes de domination relève de l'individualisation et de la séparation. Tout ce qui, de manière autonome, réengage la collectivisation et la socialisation me semble une piste intéressante à interroger car c'est précisément le domestique qui est objet d'exploitation et il faut redonner au domestique une dimension politique. Que l'on ait fui le salariat en raison du caractère envenimé et délétère du rapport de subordination ou que l'on soit passé immédiatement par des relations au marché associées tantôt au travail précaire tantôt à l'indépendance, les formes de socialisation du travail et de la vie sont aujourd'hui des enjeux fondamentaux. Cela va de la colocation aux formes auto-organisées du *co-working*. Il s'agit désormais de prendre le travail non plus seulement comme un enjeu circonscrit à l'entreprise et à ses droits mais aussi comme un enjeu domestique et peut-être faut-il même, dans la postérité de Fourier autant que du féminisme, penser que les enjeux domestiques sont des enjeux de travail et des enjeux politiques. En ce sens tout ce qui milite à l'interface entre travail et sphère domestique ou sphère de vie me semble fondamental dans une dynamique de lutte et de résistance. La collectivisation des lieux et des moyens de travail, la socialisation des travailleurs dans une pratique collaborative et dans une logique militante, et pas seulement instrumentale ou utilitaire, me semble importante. Le potentiel de réflexivité des sociétés contemporaines est suffisamment grand pour que toute collectivisation puisse avoir une signification politique. Par l'association – comme forme de socialisation d'enjeux économiques et d'enjeux domestiques ou de sociabilité (par exemple, pour peindre, exposer pour des artistes) – par la coopérative et les expérimentations sociales, il s'agit d'empêcher que le capitalisme ne s'empare des vies en les séparant¹³.

¹³ Parmi ces nouveaux modes de socialisation on peut penser à l'expérience de Coopaname – Voir C. Bodet, N. de Grenier, T. Lamarche, « La coopérative d'activités et d'emploi à la recherche d'un modèle productif », in *Revue internationale de l'économie sociale*, n°329, 2013.

Du côté du droit

Il s'agirait de passer d'une logique de l'emploi à une logique du travail ou/et de l'activité, autour de l'idée d'État professionnel des personnes. Il y a là-dessus, me semble-t-il, quatre points importants :

– Requalifier l'indépendance que l'on a vu être une caractéristique de ce type de vie professionnelle en en mesurant la dimension d'assujettissement et, en ce sens, élargir le droit du travail aux indépendants en faisant de plus en plus droit à l'autonomie.

– Élargir à certains domaines de l'activité le droit du travail et en ce sens élargir la qualification de travail à certaines activités, avec des conséquences en termes de sécurité sociale, de retraite et de rémunération.

– Faire le lien entre travail et activité, en empruntant à la pratique du droit de tirage un temps de travail permettant un temps d'activité rémunérée et protégée.

– Finalement, la logique de l'emploi, avec ses découpages tranchés entre ce qui est travail et non travail et les politiques de lutte contre le chômage par l'emploi, me semble trop limitée et limitante. C'est au-delà de l'emploi qu'il faudrait chercher à poser les continuités et les sécurités du travail autant que de l'activité.

CONCLUSION

On a voulu faire de l'artiste la figure nouvelle du travailleur¹⁴. Le portrait mériterait d'être rectifié et derrière les fastes d'un travailleur mobile, n'y a-t-il pas un « portrait de Dorian Gray » ? Comme d'autres travailleurs des classes moyennes, les artistes n'ont souvent pu vivre qu'en étayant leurs conditions matérielles sur la propriété privée. Ainsi Marcel Proust n'a pu se consacrer à son œuvre qu'en raison de la fortune de son père médecin et plus encore en raison de la richesse familiale de sa mère. Les transformations dans le droit du travail, dans les statuts ont, dans la seconde moitié du XX^e siècle, modifié cet étayage privé – c'est là une conséquence fondamentale de la revendication égalitaire et une des contributions de la « société salariale »¹⁵. Cependant, les récentes transformations dans le capitalisme, devenu informationnel semblent retourner une nouvelle fois la situation. Ce n'est plus tant l'artiste qui est le prototype du travailleur que les figures du travail qui deviennent artistiques ou culturelles. En devenant informationnel, le capitalisme s'empare de formes de vie qui avaient résisté à son mode de production et recompose le cadre de l'exploitation. Le moment est incertain, dans cette nouvelle configuration de vies et d'intensités, entre des possibilités fragiles de réalisation, d'émancipation, d'un côté, et l'apparition de nouvelles formes de captation ou de subordination, de l'autre – d'où la centralité de la catégorie d'ambivalence. La constitution d'une politique de stabilisation de l'horizon

¹⁴ P.-M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphose du capitalisme*, Seuil, Paris, 2002.

¹⁵ Voir R. Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, Fayard, Paris, 1995.

d'émancipation de ces nouvelles figures de l'autonomie est au cœur de la conjoncture. Toutefois, qu'on y prenne garde : le capitalisme n'apporte aucune promesse¹⁶. Les moyens d'une nouvelle *subsomption réelle*, qui se ressaisirait d'une manière ou d'une autre du travail y compris de l'indépendant, sont déjà à l'œuvre dans le nouveau pouvoir des algorithmes et dans ces plateformes qui ont récemment pris le devant de la scène¹⁷. Il n'y a pas d'échappée technologique, il ne nous reste comme chaque fois, faible et incertaine, que la politique dans sa dimension de production de sens, de rassemblement et de conflit.

16.

¹⁶ Comme le supposent souvent ceux qui envisagent le capitalisme sur l'angle technologique, dont les théoriciens du capitalisme cognitif.

¹⁷ Dans le contexte du débat sur Uber d'aucuns ont parlé de «capitalisme de plateforme».

LES TRAVAILLEURS DU SPECTACLE EN LUTTE CONTRE LES RÉFORMES NÉOLIBÉRALES. POUR UNE AUTRE EUROPE SOCIALE ?

17.

Antonella Corsani

est socio-économiste du travail. Enseignante-chercheuse à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, elle enseigne à l'Institut de Sciences Sociales du Travail et est membre du laboratoire de recherche IDHES UMR 8533

Au printemps 2003, j'avais été invitée par un collectif d'artistes et de techniciens du spectacle à parler du revenu social garanti. J'avais alors abordé la question en partant de Virginia Woolf et de son essai *Une chambre à soi*. Pour pouvoir créer des œuvres il faut un revenu fixe et une chambre à soi avec serrure. Telle était la conclusion à laquelle parvenait Virginia Woolf au début du XX^e siècle en s'interrogeant sur la quasi absence de femmes écrivaines. Un revenu fixe qui permette de se soustraire à la peur du lendemain que connaît le précaire, un revenu fixe qui permette de se soustraire à la nécessité de « flatter pour obtenir un job ». Cette rencontre/débat marque le début d'une recherche qui a duré plusieurs années sur les intermittents du spectacle, au fil des réformes et des conflits autour de ces réformes.

En effet, en juin 2003, naissait un mouvement social, remarquable par son envergure et sa durée, contre les réformes du régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle.

FREELANCE, SALARIÉS ET ZONE GRISE DES RELATIONS DE TRAVAIL

Dans la plupart des pays les artistes du spectacle, tout comme les artistes plasticiens, travaillent en *freelance*. Souvent on cite en contre-exemple le cas de l'Allemagne, où le modèle serait celui de l'emploi salarié stable. Ce n'est pourtant pas le cas : si les artistes embauchés par les théâtres publics (nationaux et municipaux) travaillent sous contrat à durée déterminée d'un à deux ans, la plupart des artistes de la scène libre sont contraints d'exercer des activités connexes (pluriactivité) ou annexes (polyactivité) afin de s'assurer un revenu décent et une protection contre les risques sociaux. Pour pouvoir poursuivre et financer leur activité artistique, ils vivent de ce que l'on pourrait appeler une *polyactivité contrainte*. Les artistes du spectacle enregistré sont, quant à eux, indépendants. Néanmoins, ils sont assimilés-salariés. À ce titre, ils bénéficient de la protection sociale contre les risques de maladie et la vieillesse, mais ils ne sont pas couverts contre les autres risques sociaux comme le risque de chômage¹⁸. En Belgique, depuis la Loi programme de 2002, les artistes bénéficient de la présomption de salariat. En France, cela remonte à beaucoup plus loin dans le temps et les artistes du spectacle relèvent d'une double exception.

La première exception concerne justement la présomption de salariat. Depuis 1969, tout contrat établi avec un artiste du spectacle est présumé être un contrat de travail, bien que le lien de subordination soit faible ou mal caractérisé. Outre que

18 M. D'Amours (dir.), *La protection sociale des artistes et autres groupes de travailleurs indépendants : analyse de modèles internationaux*, Université de Laval, 2012.

permettre de bénéficier de la protection collective du salariat, la présomption de salariat a la vertu de « démythifier » la figure de l'artiste. Figure considérée antinomique du travailleur, l'artiste serait un sujet libre qui agit en dehors du monde du travail et du marché. Au contraire, la présomption de salariat reconnaît l'artiste comme travailleur et consacre son intégration institutionnelle dans le salariat. Au-delà du mythe, l'artiste du spectacle est un salarié presque comme les autres. Presque, car en réalité beaucoup parmi eux sont porteurs de projets, ils constituent ainsi une sorte de figure hybride car ils sont à la fois salariés et entrepreneurs. Ils se situent dans ce que l'on peut appeler, à la suite d'Alain Supiot¹⁹, une « zone grise »²⁰ des relations de travail. Une zone qui se développe sans cesse, en France, en Europe tout comme aux États-Unis et au Canada, une zone qui est à la lisière entre travail salarié et indépendant et qui est occupée par toutes les nouvelles figures du travail : les *self-employed*, les « travailleurs autonomes de deuxième génération »²¹, les « entrepreneurs-salariés », etc.²²

UN RÉGIME D'ASSURANCE CONTRE LE RISQUE DE CHÔMAGE INTERMITTENT

La deuxième exception relève du fait que les artistes et les techniciens du spectacle bénéficient d'un système spécifique de protection sociale, à savoir, les annexes 8 et 10 du régime général d'assurance-chômage. Depuis la réforme de 2003, ces annexes concernent respectivement les techniciens et les artistes du spectacle ; avant, la différence était entre spectacle enregistré et spectacle vivant.

Il s'agit d'un régime dérogatoire au règlement général de l'assurance-chômage : si la protection sociale contre le risque de chômage relève, comme pour tout autre salarié, de la solidarité interprofessionnelle, les règles d'indemnisation sont censées être relativement adaptées à des pratiques d'emploi discontinues. Ces annexes ont été créés à la fin des années 1960, mais c'est seulement avec la Convention UNEDIC²³ de 1979 que le régime de l'intermittence s'est configuré de sorte à garantir au plus grand nombre d'intermittents du spectacle, à l'horizon d'un an, la continuité de revenu malgré la discontinuité de l'emploi. Cela sous condition d'avoir été employé 507 heures au cours de l'année qui précède la date d'examen de situation – la, ainsi dite,

19 A. Supiot, « Les nouveaux visages de la subordination », in *Droit Social*, n°2, 2000, p.131-145.

20 La notion de « zone grise » des relations de travail a été initialement mobilisée par les juristes, et en particulier par les juristes italiens. Plusieurs articles publiés dans les années 1990 dans la revue *Lavoro e diritto* traitent des zones grises du travail à propos des nouvelles formes du travail indépendant, parasubordonné. Ainsi, la première acception de la notion de « zone grise » est étroitement liée aux questions liées aux mutations des formes de commandement sur le travail. Par la suite, la notion s'est élargie pour y comprendre aussi toutes les relations de travail qui se situent de manière transversale par rapport au binôme emploi-chômage.

21 S. Bologna, A. Fumagalli (éd.), *Il lavoro autonomo di seconda generazione*, Feltrinelli, Milan, 1997.

22 M.-C. Bureau, A. Corsani, « Du désir d'autonomie à l'indépendance. Une perspective sociohistorique. » in *La nouvelle revue du travail* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 02 novembre 2014, URL : <http://nrt.revues.org/1844>

23 L'UNEDIC (Union nationale interprofessionnelle pour l'emploi dans l'industrie et le commerce) est une association loi 1901, gestionnaire d'un service public. Créé en 1958, l'UNEDIC a une double mission : il est un organisme de négociation entre les partenaires sociaux (patronat et syndicats) et de gestion des cotisations patronales et salariales.

date anniversaire – pour l'ouverture des droits à indemnisation. Sous cette condition, les droits sont renouvelés chaque année. En 2003, la réforme a mis fin au régime de l'assurance-chômage des intermittents du spectacle tel qu'il existait depuis 1979.

LA CONTREPARTIE DE LA FLEXIBILITÉ

Cette exception que constituait le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle, tel qu'il était jusqu'en 2003, peut être interprétée de deux manières différentes et complémentaires, les deux interprétations possibles renvoient respectivement aux pratiques d'emploi et aux pratiques de travail. Eu égard des pratiques d'emploi, ce régime d'assurance-chômage peut être conçu comme une forme avant la lettre de *flexisécurité*. En effet, les artistes et techniciens du spectacle sont le plus souvent embauchés en Contrat à durée déterminée dit d'usage (CDDU), un contrat de travail qui offre aux employeurs du spectacle une grande souplesse dans la gestion des emplois. Le régime spécifique d'assurance-chômage constituerait alors une juste contrepartie à la flexibilité de l'emploi.

Cette interprétation est contestée par ceux qui considèrent que les règles de droit social qui encadrent l'intermittence engendrent de manière endogène la précarisation massive au lieu de la contrer : l'attractivité du régime de l'intermittence favoriserait l'accroissement déséquilibré du nombre d'intermittents et leur précarisation. Cette théorie repose sur une hypothèse, celle suivant laquelle le marché est la seule institution à même de reconnaître, par le prix et la demande, les talents. En contrevenant à la vérité du marché, le régime de l'intermittence permettrait à des non-artistes – des non-talentueux – d'exercer des activités artistiques, mais dans des conditions nécessairement précaires. Ces « artistes sans qualités » pourraient alors faire face aux faibles salaires et à la faible demande de leurs prestations grâce à un dispositif – le régime d'assurance-chômage – qui inciterait les « non-talentueux » au lieu de protéger les « talentueux ».

Cependant, si l'on analyse les années 1980 et 1990, période pendant laquelle il y a eu une augmentation massive du nombre d'intermittents du spectacle, on remarque deux choses qui mettent en cause la validité de cette thèse.

Précarisation et développement de l'industrie de la culture

D'une part, dans les années 1990, la précarisation progresse de manière exponentielle pour l'ensemble de la population active française. En effet, le nombre de salariés occupant des formes particulières d'emploi (CDD, contrats saisonniers, intérim) ou embauchés à temps partiel a connu une très forte progression : le taux d'emplois atypiques passe de 7,7% en 1990 à 12% en 2000. Dans le secteur culturel²⁴, entre 1991 et 2011, les effectifs en emploi ont progressé de 50% contre 16% pour l'ensemble de l'économie, en même temps, le nombre d'emplois contractuels de courte durée a doublé. Il est à noter que dans ce secteur la part des non-salariés est relativement plus importante que dans les autres secteurs (en 2011, 33% contre à peu près 10% dans

²⁴ M. Gouyon, F. Patureau, *Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles*, ministère de la Culture et de la Communication, DEPS, « Culture chiffres », Paris, 2014-6.

l'ensemble de l'économie française) ainsi que celle des salariés à temps partiel (26% contre à peu près 17%). C'est parmi les non-salariés et les salariés peu ou mal protégés contre les risques de chômage intermittent ou de sous-emploi que l'on compte le plus grand nombre de travailleurs pauvres, et non chez les intermittents du spectacle.

D'autre part, le nombre d'artistes et techniciens du spectacle augmente dans tous les pays, quels que soient les statuts d'emplois et les systèmes de protection sociale. En effet, depuis les années 1980, le nombre de travailleurs dans le secteur du spectacle progresse de façon significative dans bien d'autres pays, mais il s'agit d'« intermittents sans statut ». Salariés en CCD ou *free-lance*, ils travaillent de manière discontinue, au fil des projets, pour des structures publiques ou associatives, des festivals, en-dehors du système des grandes scènes publiques et privées. Ils connaissent le surtravail non rémunéré, la précarité et la polyactivité contrainte, comme c'est par exemple le cas en Italie²⁵ ou en Angleterre²⁶.

En définitive, la progression du nombre d'intermittents en France semble s'inscrire dans un mouvement plus général de flexibilisation du marché du travail. Elle est due moins à l'attractivité du régime d'indemnisation du chômage qu'à l'extension du secteur culturel selon des logiques nouvelles. Ces logiques nouvelles sont fort éloignées du modèle de la troupe permanente ou de la norme d'emploi en CDI à temps plein. Ainsi, une telle situation n'est pas spécifique à la France. La théorie selon laquelle la forte progression d'intermittents du spectacle en France serait due au régime d'assurance-chômage ne tient donc pas.

La forte augmentation du nombre d'artistes et de techniciens du spectacle est en partie liée à la tertiairisation des économies et donc au développement des activités servicielles, parmi lesquelles les activités culturelles, mais on peut y voir aussi un mouvement d'émancipation et de démocratisation de l'accès non seulement à la fruition de la culture mais à la pratique même d'activités artistiques et culturelles, auparavant réservée à quelques-uns.

Le travail au-delà de l'emploi

Au-delà des pratiques d'emploi, on peut également analyser ce régime d'assurance-chômage du point de vue des pratiques de travail. Citons à ce sujet les propos d'un intermittent du spectacle interviewé dans le cadre d'une enquête menée en 2004-2005 : « Je travaille tout le temps, et je suis employé de temps en temps. » Une manière de signifier le fait que le travail est irréductible à l'emploi, il le déborde. Si l'emploi est discontinu, intermittent, le travail est continu. Il s'agit de toutes les activités en amont et en aval de celles exercées sous contrat de travail, des activités de formation, de développement de nouveaux projets ou exercées à titre gratuit ou bénévole entre deux contrats²⁷. Le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle peut alors être compris comme une forme de reconnaissance monétaire du travail au-delà de l'emploi. Cependant, deux visions s'affrontent.

²⁵ F. Chicchi, M. Savioli, M. Turrini, « Soggettività intermittenti. Un'inchiesta sulla scomposizione del lavoro nell'ambito delle industrie creative », in *Sociologia del lavoro*, n° 133, 2014, p.42-57.

²⁶ D. Hesmondhalgh, S. Baker, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*, Taylor & Francis, Londres, 2011.

²⁷ A. Corsani, M. Lazzarato, *Intermittents et Précaires*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008.

Selon une première vision, ce revenu distribué sous forme d'indemnités de chômage constituerait un troisième mode de financement des activités culturelles²⁸, rendu d'autant plus nécessaire que le modèle « festivalier » s'est répandu : à défaut de pouvoir engager les artistes en CDI, les festivals embauchent en CDD d'usage de très courte durée. Après les subventions et les recettes des ventes de billets, les indemnités de chômage constitueraient ainsi la troisième source, indirecte, de financement du secteur.

Sans remettre en cause l'importance des problèmes qui dérivent du modèle festivalier, de la dilution des budgets de la culture, des contraintes financières qui pèsent sur les institutions culturelles et de leurs conséquences sur la gestion des emplois, selon une deuxième vision, l'intermittence du spectacle et ses règles d'indemnisation du chômage peuvent être conçues plutôt comme un horizon d'émancipation du travail entendue comme conquête de marges réelles d'autonomie, développement de la pluriactivité et maîtrise du temps.

UN HORIZON D'ÉMANCIPATION DU TRAVAIL

La garantie d'une continuité du revenu à l'horizon d'un an accorde à l'intermittent des marges d'autonomie dans le travail, lui permettant de diversifier ses engagements, de choisir les projets dans lesquels s'investir, de développer des projets artistiques personnels, voire indépendants de l'industrie culturelle²⁹. Chez les techniciens, le fait de bénéficier d'une indemnité pendant les périodes entre deux contrats est la condition nécessaire pour développer des activités artistiques, l'exemple type est celui de l'ingénieur du son/musicien ou alors celui du monteur/réalisateur. La pluriactivité est une manière de résister aux assignations des postes et des places issues de la division du travail³⁰. Pour les artistes c'est la possibilité de traverser des mondes, de multiplier les employeurs pour ne pas être assujettis à un seul, de diversifier les expériences, d'être à l'initiative de nouveaux projets, de pouvoir expérimenter des formes artistiques qui ne trouvent pas forcément ou pas immédiatement un acheteur.

Enfin, la garantie d'une continuité de revenu à l'horizon d'un an permet à l'intermittent de garder une maîtrise de son temps de façon à déterminer, indépendamment de la volonté d'un employeur, les temporalités de l'activité et leur agencement avec les autres temps de la vie. La lecture des tracts produits par la Coordination des intermittents et précaires permet de saisir l'un des principaux enjeux du conflit autour des réformes du régime d'assurance-chômage : la maîtrise du temps³¹.

28 E. Wallon, « Intermittents (du spectacle, du cinéma et de l'audiovisuel) », in E. de Waresquiel (éd.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, CNRS Éditions/Larousse-Bordas, Paris, 2001, p. 345-347.

29 A. Corsani, « Autonomie et hétéronomie dans les marges du salariat. Les journalistes pigistes et les intermittents du spectacle, porteurs de projets », in *Sociologie du travail*, n. 54-4, 2012, p.495-510.

30 M.-C. Bureau, A. Corsani, « La pluriactivité, un art de la résistance? », in M.-C. Bureau, A. Corsani, *Un salariat au-delà du salariat?*, PUN, Nancy, 2012.

31 M.-C. Bureau, A. Corsani, « La maîtrise du temps comme enjeu de lutte. L'exemple des intermittents du spectacle », in *Temporalités*, n°16, 2012 : <http://temporalites.revues.org/2218>

LA POLLUTION DU TEMPS

L'un des dispositifs les plus intéressants pour saisir la philosophie de la réforme de 2003 est l'abandon du principe de la date anniversaire, un dispositif maintenu inchangé dans les réformes qui ont suivi en 2006 et en 2014. Auparavant, comment fonctionnait le système de l'intermittence? Chaque année, à une date fixée en fonction de la première ouverture de droits (la date anniversaire), les services sociaux procédaient à l'examen de situation et vérifiaient le nombre d'heures de travail effectuées sous contrat. Si la condition des 507 heures sur l'année était respectée, l'intermittent avait une garantie de continuité de revenu pour une année. L'horizon temporel était défini. Avec l'abandon de la date anniversaire, l'horizon temporel devient incertain et se restreint. L'horizon temporel est donné par l'association du présent à une temporalité qui dépasse le présent et à laquelle le présent s'agence³². Or, la non définition de l'horizon engendre un sentiment d'insécurité, en plus, comme le soulignait le sociologue William Grossin, un horizon temporel étroit ne peut pas permettre l'élaboration de projets. Le propos d'une personne interviewée pendant les enquêtes illustre cette pollution du temps : « C'est l'impossibilité de se projeter dans le futur et l'impossibilité d'être dans le présent. »

LES DISPOSITIFS DE WORKFARE ET LA « FESTIVALISATION »

L'abandon du principe de la date anniversaire s'accompagne de la restriction de la période de référence. Il s'agit là d'un dispositif de *workfare* source de précarisation. En effet, les intermittents entrent et sortent du régime d'assurance-chômage, perdent pour des périodes plus ou moins longues leur droit à l'indemnisation pour ensuite les rouvrir mais en passant par des périodes de fortes incertitudes et pendant lesquelles ils ne sont pas indemnisés. C'est alors la course au contrat. Conjugués au modèle festivalier qui pousse à l'hyperproduction, les dispositifs de *workfare* ont réduit de manière significative les marges de liberté dans le travail.

En effet, dans le secteur du spectacle vivant, l'impact des réformes a été amplifié par la généralisation du modèle festivalier. Si l'on suit l'analyse d'Olivier Neveux, la crise que connaît le secteur du spectacle vivant ne serait pas due à l'excès d'offre de spectacles mais au fait que l'essentiel des spectacles tourne peu ou pas du tout. Le système festivalier en serait la cause, car il sollicite un « accroissement incessant de créations (à part variable de professionnalisme), sans que celles-ci n'aient, in fine, les moyens d'être présentées [...]. Toujours plus de "marchandises" potentiellement achetables, diffusables, en concurrence – et, sauf exception, rapidement périssables – subordonnent la production à une chimérique diffusion »³³. Devenue système, la « festivalisation » – terme qu'Olivier Neveux emprunte à Jean Jourdeuil – influence tous les dispositifs de la production théâtrale en les soumettant à la logique de surproduction et de concurrence. Du fait de la « festivalisation », la logique de programmation

32 W. Grossin, *Pour une science des temps. Introduction à l'écologie temporelle*, Octarès, Toulouse, 1996.

33 O. Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, La Découverte, Paris, 2013, p. 25.

devient dominante par rapport à la logique de création. Finalement, la « festivalisation » serait la modalité selon laquelle le néolibéralisme « s'incarne dans le champ théâtral »³⁴.

LA PHILOSOPHIE NÉOLIBÉRALE DES RÉFORMES

En 2006, puis en 2014, le régime d'assurance-chômage a été à nouveau réformé, mais en gardant les principes introduits par la réforme de 2003, notamment l'abandon du principe de la date anniversaire et la restriction de la période de référence. Or, paradoxalement, alors que les réformateurs affichaient comme objectif la réduction du déficit des caisses d'assurances-chômage, un surcoût financier était engendré par la réforme de 2003, et cela au prix de la précarisation des conditions d'existence de bon nombre d'intermittents du spectacle. En effet, en même temps qu'elles précarisent et appauvrissent bon nombre d'intermittents du spectacle, les réformes priment les mieux rémunérés. En quelque sorte on pourrait dire qu'elles produisent des « trappes à pauvreté ». C'est-à-dire que si vous êtes pauvre, vous êtes condamnés à le rester. Mais elles fabriquent aussi – en particulier la dernière réforme –, une sorte de « trappe à richesse ».

L'hypothèse avancée est que l'intermittence dans le secteur du spectacle constitue, pour les idéologues du Medef³⁵, l'un des laboratoires d'expérimentation grandeur nature des politiques néolibérales qui visent à ordonner la société selon *l'ethos managérial*, à conformer les relations interpersonnelles au modèle de la concurrence entre entreprises. Dans ce cadre, il s'agit de faire de tout un chacun un « entrepreneur de soi-même » assumant seul tous les risques économiques et sociaux de son activité, un individu en lutte contre tous les autres pour obtenir un emploi, investissant à des rythmes frénétiques l'intégralité du temps de sa vie quotidienne, le jour et la nuit, dans la « production de soi » afin de gagner la guerre pour un revenu (direct et indirect) « mérité ». Construire, à petite échelle d'abord, cet individu ajusté au capitalisme d'aujourd'hui et surtout de demain : telle semblait bien être la fonction latente, derrière l'objectif public de réduction des déficits, de la réforme de 2003.

La réforme de 2003 a en effet marqué un tournant dans l'histoire de la protection sociale des intermittents : les effets redistributifs sont réduits en faveur d'une individualisation de la protection sociale. Une philosophie qui a continué d'inspirer les réformes de la protection sociale et de l'emploi, au-delà des seuls intermittents du spectacle, jusqu'à aujourd'hui.

Est-ce une exception française ? Il n'y a pas d'exception française, il suffit pour s'en rendre compte de regarder les orientations prises par l'Union européenne, en particulier, depuis la deuxième partie des années 1990. Dès cette époque, les courants néolibéraux ont conquis une position hégémonique. Partout en Europe les réformes de la protection sociale et les politiques de l'emploi s'inspirent des principes néolibéraux de l'« économie sociale de marché ». Comme l'expliquait Hans Tietmeyer, ancien président de la Bundesbank, lors d'un discours tenu en 1999 : « L'économie sociale de marché n'est pas le premier degré de l'État-Providence, ce sont justement

³⁴ *Ibidem*, p. 27.

³⁵ Le Medef, Mouvement des entreprises de France, est une organisation patronale française, fondée en 1998.

les institutions du marché, en situation de concurrence, protectrices de la liberté et instigatrices de bien-être, qui peuvent atteindre la plupart des objectifs sociaux.» Dans la perspective néolibérale, si la flexibilisation du marché de l'emploi est la condition *sine qua non* d'existence d'un marché concurrentiel, les inégalités ne sont pas un « effet secondaire indésirable » mais le moteur même du jeu concurrentiel. Ce pourquoi, en cohérence avec les principes de l'économie sociale de marché, une politique sociale ne peut en aucun cas avoir comme objectif l'« égalité ». La « politique sociale » doit être individualisée et privatisée en ce sens qu'elle privilégiera les « méritants » et exclura ceux dont les qualités ne sont pas validées par le marché : ceux que le jeu concurrentiel élimine. Ils pourront néanmoins bénéficier, sous conditions, de dispositifs relevant de l'« assistance » tels que le Revenu de solidarité active (RSA) et la prime pour l'emploi dans le cas de la France.

UN NOUVEAU MODÈLE : MUTUALISME VERSUS INDIVIDUALISME

Dès 2003, la Coordination des intermittents et précaires, une composante majeure du mouvement, ne s'est pas limitée à contester les réformes et a proposé une alternative viable à la réforme qu'elle a appelée Nouveau Modèle. Ce Nouveau Modèle a été élaboré de manière collective à partir d'une confrontation et d'une analyse des pratiques d'emploi et de travail des uns et des autres. C'est un modèle au sens d'un ensemble cohérent de règles, avec ses critères d'éligibilité, ses montants d'allocations, ses modes de régulation. Quatre principes fondamentaux le structurent : annualisation des droits sociaux (date anniversaire fixe pour le réexamen de situation et nouvelle ouverture des droits) ; maintien des 507 heures de travail sous contrat en douze mois comme condition d'ouverture des droits. Mais des critères d'assouplissement ont été introduits et une réflexion est toujours en cours sur la suppression de cette condition : plafonnement du montant des salaires et des allocations-chômage ; établissement d'un plancher du revenu journalier à hauteur du SMIC.

Il faut ajouter un élément fondamental : non seulement ces principes sont complémentaires, mais ils sont indissociables. Ils permettent, grâce à leur articulation, une conception véritablement *mutualiste* de l'assurance-chômage. La philosophie d'ensemble et la fécondité du Nouveau Modèle reposent sur l'agencement de ces critères.

Loin de concerner seulement les intermittents du spectacle, ce Nouveau Modèle a été pensé par ses concepteurs comme « base ouverte » pour tous les intermittents de l'emploi. Au-delà du risque de chômage, il se configure en effet comme un modèle de protection sociale face aux risques de discontinuité qui caractérisent aujourd'hui le travail.

Si la philosophie néolibérale fait du risque l'affaire de tous et la responsabilité de chacun, la philosophie qui inspire les intermittents du spectacle en lutte fait du mutualisme le cœur d'un nouveau rapport des individus à eux-mêmes et aux autres. Finalement, les coordinations des intermittents en lutte ont posé, depuis bien longtemps, des questions majeures qui dépassent largement la question de l'assurance-chômage et la question des artistes : Quelle conception de l'égalité voulons-nous défendre ? Quel poids respectif accorder à l'« égalité par le marché » et à l'« égalité par la mutualisation » ? Quelle conception du social et quelle société voulons-nous ? Quels artistes voulons-nous ?

RECHERCHE EN ARTS : VALEUR PRATIQUE, VALEUR ÉCONOMIQUE

Samuel Bianchini

est artiste et enseignant-chercheur (Maître de conférences habilité à diriger des recherches en Arts plastiques) à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (EnsAD, Paris – PSL Research University) où il dirige le groupe de recherche sur les dispositifs interactifs *Reflective Interaction* d'EnsadLab, le laboratoire de l'EnsAD. (Sites web: www.dispotheque.org | <http://diip.ensadlab.fr> | www.ensadlab.fr)

Une nouvelle dynamique est en cours à l'échelle internationale : le rapprochement des arts et de la recherche dite « académique » ou « systématique » déjà constituée dans les autres disciplines, que ce soit dans les institutions publiques ou dans le domaine privé. Cette recherche repose sur une économie bien différente de celle de l'art. Comment, dès lors, envisager la convergence de ces approches au bénéfice de la production de nouvelles valeurs : économiques, certes, mais aussi pratiques ? Ces modes de valorisation quelque peu prospectifs pourraient impacter le positionnement et le statut des artistes.

Plusieurs facteurs poussent à l'articulation des milieux de la recherche et de ceux des arts. En 1999 a démarré le processus de Bologne sur le rapprochement des systèmes d'enseignements européens. Dans le cadre de celui-ci, les normes académiques ont été redéfinies autour d'un système de formation structuré en Licence, Master et Doctorat (3, 5 et 8 années après le baccalauréat). En France, ce passage s'est révélé assez compliqué pour les écoles d'art qui avaient des statuts et des diplômes divers et variés sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication et non de celui de l'Enseignement supérieur. Si ces écoles voulaient pouvoir intégrer le système de formation à l'échelle européenne et, au-delà, internationale, en permettant la circulation des étudiants via des équivalences, il fallait qu'elles s'adaptent à ces nouvelles normes. Elles s'y sont donc, pour la plupart, conformées et ont souhaité faire reconnaître leur diplôme comme Master. Cependant, un Master suppose l'adossement à une structure de recherche publique, tel un laboratoire, lui-même reconnu. Et la mise en place de programmes doctoraux relève nécessairement de la recherche, de la formation à la recherche et par la recherche. Cela a dès lors suscité un questionnement sur le développement de structures de recherche dans les établissements d'art. Permettant l'articulation, bien fondée, de la recherche et de la formation, cette question se pose en France depuis une quinzaine d'années pour les écoles d'art, alors que les arts plastiques ont été introduits à l'université française dès la fin des années 1960, mais avec des moyens pratiques réduits qui favorisent avant tout la théorie. Les enjeux portent aujourd'hui sur une recherche basée sur la pratique, par et pour la pratique. Les deux systèmes (écoles et universités) cohabitent ainsi en France, à la différence du cas de pays pilotes en matière de « recherche et création », tel le Canada, où les écoles d'art ont fusionné avec les universités dans les années 1970. Le Canada et les États-Unis disposent ainsi (en dehors des écoles d'art privées) de départements ou d'écoles d'art et de design intégrés à l'université. En Allemagne, il y a moins d'écoles d'art qu'en

France mais elles sont plus puissantes et ont davantage refusé le système européen. L'Angleterre a, quant à elle, développé très tôt la recherche dans ses écoles d'art et de design, en particulier au Royal College of Art, précurseur en la matière, dès les années 1970. Si, comme dans ces quelques pays, les situations sont assez disparates, elles tendent toutefois à permettre la circulation des étudiants par l'adoption d'un système d'équivalence, et le développement de la recherche en art – et en design – semble être maintenant une tendance de fond à l'échelle internationale où l'on voit apparaître de plus en plus de programmes doctoraux en art et en design basés sur la pratique.

Parmi les autres facteurs qui poussent au développement de cette recherche et de son dialogue avec d'autres disciplines, il y a cette injonction d'innovation permanente censée soutenir le développement économique, en particulier en occident où il s'agirait ainsi d'assurer le passage d'une économie industrielle à une économie de la connaissance. Nombre de pays occidentaux ayant progressivement délocalisé leur production, comment conserver une avance économique si ce n'est en gardant la main sur la conception (le « design ») des produits et services dont seule la fabrication serait assurée à l'autre bout du monde ? Si cette logique génère de nombreuses questions – écologiques pour commencer – elle est encore très courante. Innover constituerait alors une capacité à disposer d'un temps d'avance et à conquérir les marchés, selon un processus qui induit de se renouveler sans cesse. Il est attendu de la recherche, dans son ensemble, qu'elle constitue le socle de ce nouveau permanent, y compris en privilégiant une recherche par projets et en multipliant les structures de transferts.

Mais les chercheurs ont besoin de temps. La nécessaire pluridisciplinarité pour agir dans notre monde complexe est, par ailleurs, porteuse autant de questions que de solutions. La recherche ne peut pas toujours s'inscrire dans des cadres préétablis. Elle doit permettre d'en inventer ou de questionner les nôtres. Doit-on, par exemple, s'accommoder de cette volonté d'innovation incessante souvent en contradiction avec toute démarche de durabilité et de décroissance ?

Les arts ne peuvent être de simples vecteurs esthétiques, pour ne pas dire décoratifs, et des pourvoyeurs de contenus. Pour autant, il devient trop facile de reconnaître et de qualifier la création par sa dimension « critique ». À force de lui reconnaître cette qualité, on ne l'oblige à rien, si ce n'est à constater les dégâts. S'il est généralement convenu que l'art se doit d'être critique, il peut aussi être force de propositions, réflexives certes, mais non délogées de toute opérationnalité.

Un troisième facteur est certainement à prendre en considération, en creux : le marché. Le monde de l'art, en particulier des arts plastiques, comme beaucoup d'autres domaines actuels de l'activité humaine, n'échappe pas au marché et à son corollaire, la financiarisation ; au contraire, il s'y soumet sournoisement. C'est l'ère des collectionneurs. Toute la chaîne de production y succombe ; même les grandes institutions publiques se doivent de devenir régulièrement des écrans sponsorisés apportant leur label à des œuvres, ainsi davantage valorisées. Dès lors, il ne s'agit pas seulement de s'adapter au marché, mais de le surprendre, au bon endroit, dans un mélange subtil d'offre et de demande avec les galeries comme médiatrices ou agents doubles. La conjonction de l'art et de la recherche peut parfois permettre une inscription habile dans cet espace marchand. C'est la démarche d'artistes comme Olafur Eliasson. Mais cette approche couplant « recherche et création » peut surtout être une alternative au marché tout puissant et hégémonique.

Il y a sans doute d'autres facteurs qu'il faudrait prendre en compte, mais ceux brièvement exposés ci-dessus s'imposent déjà comme des forces que l'on ne peut négliger. Il faut d'autant plus composer avec qu'elles constituent une importante triade : l'école, la recherche et le marché.

Dans cette situation complexe et relativement nouvelle, comment les artistes peuvent-ils se positionner et parvenir à trouver des alternatives économiques, de nouvelles voies de création et de valorisation ?

Si la question peut être formulée, les réponses sont loin d'être assurées. Nous proposons plutôt des hypothèses. Non pas des hypothèses en théorie qu'il s'agirait de chercher ensuite à appliquer, mais plutôt des cas pratiques que l'on peut essayer de généraliser ou tout au moins de traduire sous forme de principes qui pourront à leur tour soutenir le développement de nouveaux projets, des principes essentiellement organisationnels et méthodologiques. Parmi ces cas, nous retenons trois des nôtres qu'il ne s'agit pas de considérer comme des exemples, mais plutôt comme des tentatives permettant d'échafauder des propositions concrètes.

– Au croisement des arts, du design, de l'esthétique, des sciences humaines, des sciences cognitives et de la robotique, *Behavioral Objects*¹ est un projet théorique et pratique visant à étudier, comprendre, théoriser, expérimenter et concevoir des œuvres intégrant une dimension comportementale, c'est-à-dire disposant de facultés d'actions et de réactions en rapport avec leur environnement et/ou leur public. Pour expérimenter et produire de tels objets, nous développons, à EnsadLab (le laboratoire de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs – Paris, PSL Research University), un kit de robotique modulaire ouvert et facile d'accès intitulé MisB KIT². Grâce à celui-ci, de nombreux workshops³ et plusieurs créations ont pu voir le jour, comme *Voir des choses bouger* (pièce chorégraphique pour objets) de Benoît Verjat, présenté au Théâtre de la Ville, Paris, en 2014, dans le cadre du festival Danse élargie.

– Plusieurs de mes installations – en particulier *niform* (2007), *Valeurs croisées* (2008), puis *À Distances* (2012) – ont pour principe opératoire la mesure des distances des corps du public face à l'œuvre. À partir de ce principe et de la prise en compte de la variation de ces distances et de leurs vitesses, comment concevoir un modèle interactif implémentable singulier en lien avec des dispositifs de captation originaux visant à concilier distance physique et distance mentale lors de l'expérience esthétique ?

– Comment élaborer des dispositifs interactifs artistiques permettant à un grand nombre de personnes d'interagir ensemble, dans un même lieu et sur une même installation ? Avec l'axe de recherche *Large Group Interaction*, à EnsadLab, nous misons particulièrement sur les smartphones et les objets embarqués et connectés.

1 Projet que je codirige avec Emanuele Quinz, avec le soutien du Laboratoire d'excellence Arts-H2H.

2 Cf. : <http://diip.ensadlab.fr/fr/projets/article/the-misb-kit>

3 Comme *The Misbehavior of Animated Objects*, TEI 2014 [8th International Conference on Tangible, Embedded and Embodied Interaction], Munich, février 2014.

Nous développons ainsi un environnement logiciel inédit nommé Mobilizing.js⁴ afin de faciliter la création interactive et l'interaction de groupes sur ces supports mobiles. Un projet fut catalyseur de ces recherches : *Discontrol Party* (dispositif festif interactif, 2009–2011) dont une prochaine version devrait intégrer l'interaction avec les smartphones.

Ces différents projets de recherche et création impliquent tous la recherche de moyens originaux. Ils sont loin d'être des cas isolés : la plupart des projets de recherche et création fructueux conduisent à de telles démarches. D'ailleurs, si certains projets sont développés à partir d'intentions artistiques appelant des moyens spécifiques, possiblement nouveaux, il faut le reconnaître, d'autres proviennent tout simplement de rencontre avec des moyens potentiels. Ainsi, il n'est pas rare, en tant que créateur, d'être particulièrement stimulé lors de la visite de laboratoires scientifiques disposant de nombreux procédés, instruments, démonstrateurs et autres innovations, parfois « sur étagères » (matures mais non utilisés).

La recherche en art porterait ainsi, en premier lieu, sur les moyens plus que sur les fins. Elle serait de l'ordre d'une « recherche instrumentale », dans la mesure où l'on considère la dimension instrumentale dans son acception la plus large : concernant non seulement les objets fabriqués pour être utilisés, pour permettre des opérations, mais aussi ce qui relève de procédés associés à ces objets et autres dispositifs, ou, même, de processus davantage conceptuels.

Cette approche de la recherche en art est éminemment technique, mais nullement « techniciste » : elle ne cherche pas à rabattre l'artistique sur la technique, à trouver ses arguments dans le seul champ technique quand bien même il relèverait de l'innovation. Au contraire, il s'agit bien de considérer la technique, fondamentalement, comme manière de faire, art de faire, intégrant divers moyens pour y parvenir, matériels comme conceptuels.

Si ces exemples et cette démarche sont ancrés dans un « comment », dans le faire, dans la pratique, ils ne négligent en rien le « pourquoi ». Ces projets s'inscrivent dans une approche instrumentale qui articule fondamentalement des dimensions esthétiques à des préoccupations techniques dans une relation étroite à la société. Esthétique, technique et sociétale, cette triade répond à la conception organologique soutenue par Bernard Stiegler⁵ considérant, après Gilbert Simondon, le développement des organes artificiels – les instruments – conjointement avec les organes physiologiques et les organisations sociales. Ces termes sont alors à penser et à pratiquer selon des relations d'interdépendance : agir sur l'un impacte nécessairement les autres. Agir sur les instruments impacte nos modes de perception et d'affection individuels comme nos organismes collectifs.

4 Développement coordonné par Dominique Cunin dans le cadre du projet de recherche Cosima (Collaborative Situated Media) soutenu par l'Agence nationale de la recherche. Cf. : www.mobilizing-js.net

5 B. Stiegler, *De la misère symbolique*, Éd. Flammarion, Paris, 2012. Réédition groupée *De la misère symbolique 1. L'époque hyperindustrielle*, 2004 et *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Éd. Galilée, Paris, 2005, p. 173.

En travaillant ainsi sur de nouveaux instruments prenant absolument en compte leur portée esthétique et sociétale, les artistes peuvent envisager d'autres perspectives économiques que la seule vente de leurs œuvres. Non seulement ces perspectives peuvent s'affirmer comme des alternatives au marché de l'art, mais aussi comme des alternatives à l'industrie technico-culturelle adepte du registre propriétaire et de ses méthodes marketing, à l'exemple d'Apple, Facebook, Amazon, Microsoft, Adobe...

Il faut alors inscrire notre démarche dans une tendance existante depuis les années 1980, avec les logiciels libres développés en *open source* puis leur renouveau matériel : électronique et au-delà, maintenant en physique, chimie, biologie. Ces dynamiques sont portées par des communautés de développeurs, comme, pour les aspects matériels, par des *makers* et *fablabs* en tout genre qui prônent la (re)localisation. On a vu ainsi naître, à partir de ce type de démarches, du côté des artistes, des *instrumentariums* tels les environnements Processing, openFrameworks, Pure Data, et avant eux, Soft VNS ou encore, pour l'électronique, Arduino.

Pour arriver à soutenir un tel modèle, il est rare si ce n'est impossible d'y parvenir seul. Cela ne constitue en rien un frein, mais plutôt une obligation salvatrice à l'heure où concilier recherche et création se heurte bien souvent à la position égocentrée des artistes. Travailler en collectif est déjà une façon de répondre à une nécessité de production de commun : le collectif développe pour lui-même et pour d'autres. Pour lui-même, cela semble essentiel : d'emblée, ceux qui élaborent les instruments doivent produire des œuvres avec. Cette dynamique itérative – entre recherche-développement-expérimentation-crédation – va tirer et porter ces développements instrumentaux en les rendant nécessaires et en les incarnant, publiquement. Cette relation au public est aussi primordiale qu'évidente pour les arts, ce qui est rarement le cas pour les autres disciplines en recherche pour lesquelles les arts constituent une nouvelle voie de « publication » et donc de valorisation. Si cette relation au public est rendue possible à travers les créations ainsi produites, elle peut se concrétiser aussi par l'ouverture et le transfert des moyens de ces créations, c'est-à-dire en rendant ceux-ci « utilisables ». Ainsi, les œuvres, devenues aussi « démonstratrices » (sans pour autant être « démonstratives »), stimulent-elles des mises en œuvre, des pratiques ? Pour cela, les artistes doivent accepter de diffuser leur autorité, c'est-à-dire de trouver un autre équilibre : une autorité moins statufiée mais davantage distribuée. Et s'ils peuvent le faire en s'appuyant sur un collectif, ils peuvent le faire également en s'adossant à des institutions. Elles aussi sortent gagnantes d'une telle entreprise, vecteur de développement, de communication, de reconnaissance, d'attractivité et de transfert, y compris économique.

À la valeur artistique peuvent ainsi être couplées des valeurs de nature pratique – instrumentale –, économique et sociétale. À partir de ces projets artistiques et instrumentaux aux conséquences avérées, des campagnes de financement (y compris de *crowdfunding*) peuvent être envisagées tout comme différentes modalités de transfert. Ces instruments peuvent faire l'objet de valorisations économiques sous forme de vente ou de location via des licences publiques ou des protections privées. Participer à ces développements est aussi un vecteur d'expertise et de reconnaissance : les compétences associées à ces instruments peuvent être valorisées, en propre ou via des applications spécifiques de ces instruments. Si toutes ces modalités de transfert peuvent donner lieu à de nouvelles formes économiques, la valeur pratique

et publique de ces développements est considérable. Elle doit être soutenue par les pouvoirs publics comme par les milieux économiques privés respectueux de ce nouveau bien commun ; la stratégie virale des licences publiques étant, à ce titre, un des gages possibles pour que la partageabilité reste un des critères premiers.

Si ces différentes formes de transferts permettent de soutenir les artistes impliqués dans de telles démarches, elles ne doivent pas pour autant les convertir. Non seulement la valeur pratique est essentielle, mais c'est bien selon un cercle vertueux qu'il faut penser cette dynamique d'ensemble, selon des principes itératifs qui font retour aux exigences artistiques et organologiques.



—
The Misbehavior of Animated Objects
Workshop 2014

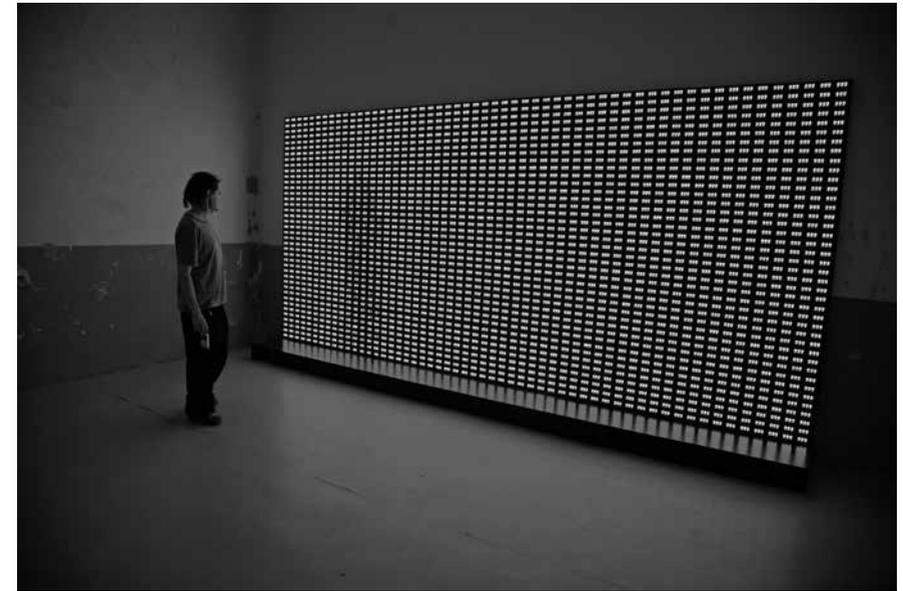
Workshop *The Misbehavior of Animated Objects*, 8th International Conference on Tangible, Embedded and Embodied Interaction (TEI 2014), Munich, février 2014, mis en place par EnsadLab en dialogue avec le Tangible Media Group du MIT MediaLab. Workshop réalisé avec le MisB KIT, un *toolkit* de robotique modulaire développé à EnsadLab pour prototyper et expérimenter des objets à comportements. Ces projets ont été réalisés avec le soutien du Labex Arts-H2H et de la Fondation Bettencourt Schueller dans le cadre de la Chaire Innovation et Savoir-faire.



—
niform

Installation interactive, 2007
Samuel Bianchini
Une coproduction CiTu, Dispothèque, Numeriscausa et Bouillants, avec la collaboration scientifique du Laboratoire d'Informatique pour la Mécanique et les Sciences de l'Ingénieur (LIMSI-CNRS) et le soutien du ministère de la Culture et de la Communication (Programme DICRéAM) et de la mairie de Paris.
Grandes Galeries de l'École régionale des Beaux-Arts de Rouen, mai 2007.
© Samuel Bianchini - ADAGP

niform est une installation interactive. Dans une grande salle noire, occupant tout un mur, une image fait face aux spectateurs ; au premier abord, elle est fixe et totalement floue. Un groupe d'une vingtaine d'hommes, représenté à l'échelle 1, la compose. Uniformisée par le flou, cette image l'est aussi par l'uniformité vestimentaire de ce cordon de policiers en tenue antiémeute. Suivant leurs déplacements, les spectateurs agissent sur la mise au point de l'image ; à mesure qu'ils s'en approchent et suivant la forme de leurs corps, chaque partie de l'image qui leur fait face devient progressivement nette. À moins de cinquante centimètres de l'écran, un spectateur fait le point devant lui sur l'un des représentants des forces de l'ordre. L'image n'a pas qu'une seule zone de netteté, une seule profondeur de champ, mais plusieurs à la fois. Ces profondeurs sont localisées, individualisées et varient selon la position des différents spectateurs. À partir d'une image uniforme, chaque spectateur, par son avancée, révèle un homme singulier, un individu auquel il fait face.



—
Valeurs croisées

Installation interactive, 2008
Samuel Bianchini
Œuvre produite dans le cadre d'un contrat de recherche externalisée entre Orange Labs et le CiTu pour la Biennale d'art contemporain de Rennes, « Valeurs croisées », 2008
© Samuel Bianchini - ADAGP

Une salle sombre est illuminée par plus de deux mille compteurs monochromes. De petites dimensions, ces afficheurs numériques à trois chiffres sont espacés régulièrement pour composer un grand tableau couvrant un mur de la salle d'exposition. Réagissant à la présence des spectateurs, ce mur de chiffres rend compte de leur activité en affichant en temps réel les distances qui séparent les compteurs des corps qui leur font face. Suivant les mouvements des spectateurs dans la salle, les compteurs varient et s'animent, créant l'empreinte numérique des gestes des visiteurs, chaque partie de corps étant prise en compte par chacun des compteurs. Créée pour la Biennale de Rennes en 2008 (dont le titre était « Valeurs croisées »), cette installation homonyme remet en question la notion même de « valeurs » à l'heure où les évaluations quantitatives s'imposent dans tous les domaines comme le symptôme de l'avènement progressif et annoncé de sociétés de contrôle indexées sur les flux monétaires.



— *Discontrol Party*

Dispositif festif interactif, 2009-2011
Projet développé sous la direction de Samuel Bianchini dans le cadre de recherches sur le *Large Group Interaction* à EnsadLab, avec le soutien du pôle de compétitivité Cap Digital et de la Région Île-de-France dans le cadre du programme «Futur en Seine», 2011, en partenariat avec la Gaîté Lyrique. La Gaîté Lyrique, Paris, juin 2011
Photographie : Samuel Bianchini

36. *Discontrol Party* est un dispositif qui fait se rencontrer deux mondes : celui des technologies de surveillance les plus évoluées et celui de la fête. Piste de danse, salle de concert et de spectacle sont aménagées pour être aussi bien sous les feux des projecteurs que sous la surveillance d'un puissant système de contrôle informatisé (caméra infrarouge, caméra 3D, vision par ordinateur, *face detection*, RFID, etc.). La salle devient, le temps d'une nuit, un night-club aménagé en salle de contrôle. Loin des effets de lumières ou autres *vijaying*, le public, tout en faisant la fête, est confronté aux multiples visualisations du système informatique qui l'observe et tente de l'analyser. Tel un jeu à l'adresse d'un groupe ou un *Beta Testing* à grande échelle, le défi est ici annoncé : comment, par l'activité festive, déjouer le système, l'entraîner dans une confusion qui lui échappe, et, pourquoi pas, le faire *buguer*? Car, ici, le public est invité à une fête dont le *monitoring* du dispositif sur lequel il agit lui est donné à voir : les cartographies, listings et tentatives d'interprétation de ses déplacements, les images brutes des caméras de surveillance, les mêmes images transformées pour et par l'analyse automatique, la représentation des activités du système informatique et, dans la version 2, les conséquences de ces activités dans l'espace virtuel de *Second Life* et l'infiltration réciproque de cet univers dans la soirée. Surveillance et fête, si ces mondes paraissent en tout point opposés, ils reposent pourtant tous deux sur des activités de groupe, et même de foule. Mais le premier – le plus souvent à destination d'espaces publics – mise d'abord sur des mouvements de foule organisés : flux de personnes, file ou salle d'attente, quai d'embarquement, etc. Les mouvements rapides, désordonnés et même parfois fusionnels de la fête sont, eux, peu compatibles avec le repérage, le suivi et la recherche d'individualisation des dispositifs de surveillance et de contrôle de plus en plus automatisés : reconnaissance de formes, d'individus, de comportements, traçabilité... En provoquant leur confrontation et le possible débordement d'un monde par un autre monde, ce dispositif prospectif pourrait bien renouer avec quelques traits primitifs d'un de nos plus vieux rituels : la fête.

PORTRAITS DES TRAVAILLEURS AUTONOMES

Hélène Rajabaly

SMart

Je tenterai ici de dresser un portrait des travailleurs autonomes que sont les membres de SMart. Dans un premier temps, je rappellerai ce qu'est SMart et ce que nous proposons. Puis, je présenterai quelques données chiffrées sur les activités de ces travailleurs. Enfin, je terminerai en évoquant certaines difficultés auxquelles ceux-ci sont confrontés et ce à partir de publications et recherches que nous avons réalisées.

QUI EST SMART ?

L'asbl SMart, Société Mutuelle pour artistes, s'est constituée en 1998 à la demande notamment de musiciens qui cherchaient à déclarer leurs prestations en toute légalité et à les transformer en salaire. Notre mission est d'accompagner les artistes, mais aussi les créatifs ainsi que toute personne travaillant de manière autonome, dans le développement de leur activité, et ce dans un cadre sécurisé.

Si au départ SMart s'est essentiellement adressée aux artistes et aux techniciens du spectacle, nous nous sommes rapidement rendus compte que d'autres personnes qui connaissaient des conditions de travail similaires souhaitaient utiliser nos services : professionnels de la création, travailleurs par projet ou travailleurs autonomes tels que des graphistes, des professeurs de langue, des webmasters, des journalistes... Nos usagers sont donc des travailleurs autonomes qui souhaitent obtenir un revenu régulier ou occasionnel en échange de prestations artistiques, intellectuelles ou artisanales pour le compte d'une multitude de commanditaires.

Au fil des années, SMart a également compris l'importance de la mobilité professionnelle pour ces travailleurs autonomes. Nous avons alors développé des partenariats dans huit autres pays européens (Allemagne, France, Espagne, Italie, Hongrie, Pays-Bas, Autriche, Suède), qui proposent des services identiques sur ce même principe de mutualisation.

Qu'est-ce qui caractérise ces travailleurs autonomes ?

- Ils doivent, au fil de leur parcours, jongler avec différents projets et différentes équipes.
- Ils travaillent en permanence, mais ils connaissent des temps de recherche, de création, de répétition, de diffusion, qui ne sont pas toujours rémunérés.
- Ils ont souvent plusieurs projets en parallèle, qui se trouvent à des stades de développement différents.
- Leurs revenus sont irréguliers et ils doivent cumuler différents projets (certains commandés, d'autres qu'ils initient eux-mêmes).
- Il y a également une nécessité de cumuler différentes sources de revenu : un autre emploi à côté (en tant que professeur par exemple), les allocations de chômage, la solidarité familiale...

Quels services propose SMart ?

- Un accompagnement individualisé en rendez-vous.
- La transformation du chiffre d'affaires en rémunération : les travailleurs sont donc salariés le temps de leurs prestations et bénéficient de la sécurité sociale des salariés.
- La gestion administrative sur une plateforme accessible 24 heures sur 24 qui permet une visibilité permanente des comptes.
- Un fonds de garantie pour avancer le règlement des salaires. SMart est fondée sur le principe de mutualisation et offre au travailleur la garantie d'être payé dans les sept jours ouvrables après la fin de la prestation, pour un coût de gestion de 6,5% du montant facturé HTVA.
- Une assistance juridique en cas de litige avec un client, et de nombreuses assurances (accidents du travail, vie privée, dégâts/vol de matériel...).

Nous offrons également de l'information sur les statuts sociaux et les outils SMart ; des formations sur le droit d'auteur, la gestion de projets ou les réseaux sociaux ; du *leasing* ; des locations de vans ; des bourses ; une plateforme de *crowdfunding*, etc. Par ailleurs, nous avons fait le constat que ces travailleurs avaient besoin de lieux de travail qui soient adaptés à leurs besoins propres (en taille, en équipement spécifique) et qui leur permettent de séparer leur vie professionnelle de leur vie privée. SMart propose donc du *coworking* ainsi que des espaces de création et de diffusion.

QUELQUES DONNÉES BRUTES

En 2014, plus de 170 000 contrats ont été gérés par nos services, pour plus de 500 000 jours de prestations, ce qui représente 2 300 équivalents temps-plein et fait de SMart un très gros – si ce n'est le plus gros – employeur du secteur. Sur l'année, ces contrats ont généré 117 millions d'euros (HTVA) de masse financière. Ces prestations ont été réalisées entre 18 000 membres et 11 000 donneurs d'ordre. Et 6 700 Activités¹ ont été lancées.

Précisons que ces chiffres et ceux que je vous présenterai par la suite ne représentent qu'une partie du secteur artistique, culturel, créatif et/ou autonome. SMart n'est pas le seul employeur de ce secteur et bien que nous y occupions une place importante, celle-ci est très difficilement quantifiable.

De même, les données ne présentent qu'une vision partielle de l'activité de nos membres : celle qu'ils facturent via SMart. En effet, nous ne savons rien des activités qu'ils ont par ailleurs – que ce soit via des agences intérim ou des asbl ou encore des contrats de plus longue durée – ni des autres revenus, de remplacement ou autre, qu'ils peuvent percevoir. Les données sont donc à prendre pour ce qu'elles sont : une vision du travail de ces personnes par le seul prisme de leur activité chez SMart.

¹ Pour SMart une Activité est une mini-structure qui permet de réaliser et facturer des projets créatifs, de les organiser sur le plan administratif de manière légale et sous le statut de salarié, sans avoir à créer et à gérer une association. Voir : <http://smartbe.be/fr/services/activites/>

Les secteurs d'activités

Près de deux tiers des membres de SMart exercent principalement une fonction de création/interprétation artistique dans trois principaux secteurs (71% à eux 3) : arts plastiques et graphiques, arts du spectacle et musique/chanson.

Plus d'un quart des membres occupent une fonction liée à l'artistique, que ce soit une fonction technico-artistique (décor et accessoires, son, image, montage...) dans la production, ou dans la formation artistique.

10% des membres exercent à titre principal une fonction non-artistique. Ce sont des membres qui sont souvent artistes ou créatifs par ailleurs ou ce sont des fonctions qui ont des similitudes avec les métiers de la création (animation, enseignement, communication, etc.).

On constate que la plupart des membres assument eux-mêmes différentes fonctions nécessaires au développement de leurs projets (communication, diffusion, management...), bien souvent faute de moyens comme nous le verrons par la suite.

Une population relativement jeune et masculine

Nos membres utilisateurs constituent une population relativement jeune (de 35,6 ans en moyenne), masculine (60%) et principalement francophone (89%), ce dernier point étant probablement imputable à notre implantation historiquement plus importante en Wallonie et à Bruxelles. Comme je viens de le montrer, il s'agit d'une population spécifique, qui ne reflète pas nécessairement l'ensemble du secteur des métiers artistiques et de création. Il sera important de garder cela en mémoire lorsque je présenterai certaines moyennes.

On compte aussi 23% de membres de nationalité étrangère. Cette proportion est largement supérieure à la part des étrangers dans l'ensemble de la population résidant en Belgique, estimée à 9%. En revanche, comme dans l'ensemble de la population belge, on compte une forte représentation des personnes originaires de pays européens, et notamment de France.

Fonctions exercées

Deux métiers de création artistique et artisanale figurent au sommet de la liste des métiers les plus fréquents : les graphistes/infographistes/webdesigners et les musiciens (respectivement 12% et 7% de l'ensemble des jours prestés en 2012). Le métier technico-artistique le plus exercé est celui d'ingénieur du son.

Volume d'activité

Les membres de SMart réalisent une activité artistique intermittente avec une alternance de périodes de travail rémunéré et de phases de création/préparation (souvent non-rémunérées). En moyenne, chaque membre preste 33 jours par an via nos services pour le compte de donneurs d'ordre et/ou dans le cadre d'Activités, soit près de 3 jours par mois tout au long de l'année. La moitié des membres preste toutefois moins de 15 jours par an et sont donc des utilisateurs occasionnels, ponctuels voire rares de nos services. En revanche, l'autre moitié est composée d'utilisateurs réguliers ou fréquents : les utilisateurs réguliers ont presté au moins un jour par mois, tandis que les utilisateurs fréquents ont eu au moins un contrat chaque semaine tout au long de l'année.





44.



—
© Christine Felten, *Tétouan* 2011

45.



—
© Christine Felten, *Photogramme: Marais*, vidéo HD 2015: 2'09"

46.

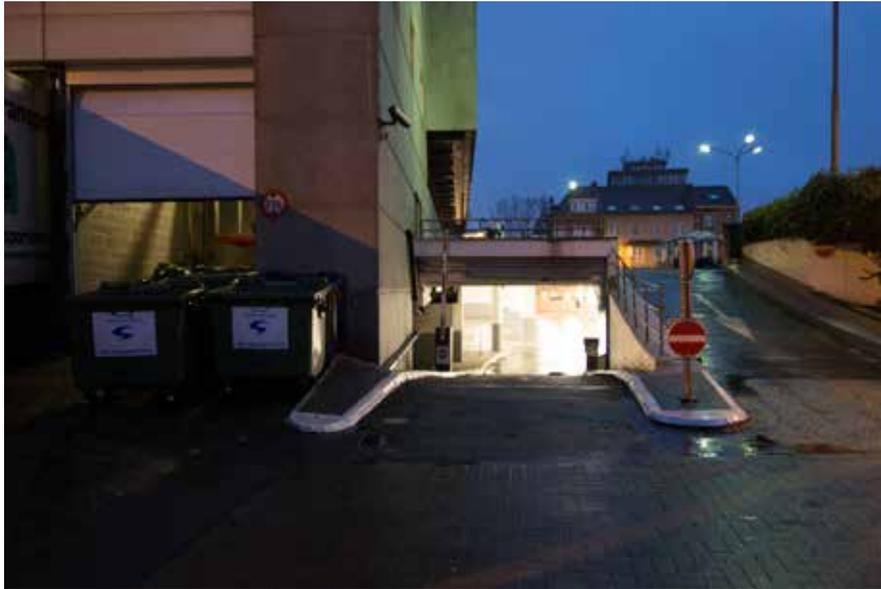


—
© Christine Felten, *Photogramme: Jaikibel*, vidéo HD 2014: 1'46"

47.



—
© Christine Felten, *Peniscola* 2013



50.



—
© Christine Felten, *Siem Reap 2014*

51.



—
© Christine Felten, *Photogramme: Coroico, vidéo HD 2010: 13'02"*

Au-delà de ces moyennes, on peut constater des variations selon les secteurs. Ainsi, les membres exerçant des fonctions technico-artistiques ont presté en moyenne 33 jours en 2012 pour une rémunération de près de 4 500 € bruts pour leurs contrats gérés par nos services. Parmi eux, les ingénieurs du son et les régisseurs lumière sont les techniciens qui ont travaillé et gagné le plus cette année-là avec une rémunération de près de 5 000 € bruts. Dans les fonctions de création artistique et artisanale, ce sont les graphistes/infographistes/webdesigners et les journalistes/reporters/chroniqueurs qui ont effectué le plus grand nombre de jours prestés et qui ont gagné le plus en moyenne sur l'année 2012 tandis que les chanteurs ont touché les rémunérations les plus faibles (moins de 2 000 € bruts sur l'année), en raison notamment d'un faible nombre de jours prestés (en moyenne 15 jours).

Rémunérations journalières

Les enseignants/formateurs (non-artistiques) sont les mieux rémunérés à la journée (172 € bruts en moyenne). Ils sont suivis de près par les graphistes/infographistes/webdesigners, les réalisateurs et les comédiens (appartenant tous trois aux fonctions de création artistique et artisanale) dont la rémunération est d'environ 160 € bruts par jour presté. En revanche, les métiers de professeur artistique et de chorégraphe se trouvent au bas de l'échelle (110 € en moyenne).

Rémunérations annuelles

Pour ses contrats gérés par nos services, un membre perçoit en moyenne une rémunération brute annuelle d'environ 4 000 € (tous types de contrats, à l'exclusion des RPI). À titre indicatif, le salaire brut annuel perçu par un salarié à temps plein en Belgique s'élève à environ 41 000 €. Il existe toutefois de fortes disparités entre les membres : 37% d'entre eux gagnent moins de 1 000 € bruts par an par le biais de leurs contrats gérés par nos services, ce qui ne leur permet pas de vivre uniquement du revenu des prestations qu'ils y déclarent.

Au vu des rémunérations annuelles moyennes, on suppose que nos membres ont des revenus complémentaires en dehors des contrats gérés par nos services, par exemple des revenus issus de contrats de longue durée ou de courte durée via d'autres structures (sociétés d'intérim ou bureaux sociaux pour artistes), des concessions de droits d'auteur ou encore des allocations de chômage. Le taux de précompte professionnel peut, dans une certaine mesure, donner une indication du revenu mensuel global des membres.

En effet, quatre membres sur dix ont soumis leurs prestations au taux de précompte minimum autorisé de 11,11% (dans le cas de prestations artistiques selon l'article 1er bis effectuées par des membres résidant en Belgique). Celui-ci correspondrait à un revenu mensuel moyen inférieur à 880 € nets, tous revenus confondus (dans et hors contrats gérés par l'ensemble de nos services). Seuls 3% des membres ont un taux de précompte de 35% ou plus. On suppose alors que leur revenu mensuel serait supérieur à 2 000 € nets.

Ceux pour qui les membres travaillent

On dénombre plus de 10 000 donneurs d'ordre (hors Activités) ayant fait appel aux membres pour un ou plusieurs contrats gérés par nos services en 2012. La plupart de ces donneurs d'ordre sont établis en Belgique (88%), particulièrement dans la



Région de Bruxelles-Capitale (pôle artistique majeur en Belgique). Un tiers d'entre eux a son siège en Région wallonne, principalement dans les provinces de Liège, du Hainaut et du Brabant wallon. La Flandre regroupe quant à elle près d'un cinquième des donneurs d'ordre, en grande partie dans les provinces d'Anvers et du Brabant flamand. À l'étranger, ceux-ci sont majoritairement établis en France ou, dans une moindre mesure, dans les autres pays limitrophes de la Belgique. Plus de deux-tiers des donneurs d'ordre sont des sociétés privées belges, principalement des associations sans but lucratif (ASBL) ou des sociétés commerciales, comme des sociétés privées à responsabilité limitée (SPRL) et des sociétés anonymes (SA). Les plus gros donneurs d'ordre (en termes de montants facturés) sont essentiellement des entreprises belges du secteur privé dont plus du tiers est composé de sociétés commerciales établies à Bruxelles-Capitale.

QUELQUES DIFFICULTÉS AUXQUELLES PEUVENT ÊTRE CONFRONTÉS LES ARTISTES

J'aborde ici certaines situations rencontrées par les artistes, et notamment trois thèmes : le lancement dans un parcours artistique ; la difficulté de s'y maintenir dans la durée ; et le besoin de reconnaissance.

Se lancer dans un parcours artistique

*Se lancer dans un parcours artistique*² est l'un des derniers ouvrages publiés par SMart en coédition avec les Impressions nouvelles. Il traite de la difficile insertion sur le marché de l'emploi artistique. Le premier chapitre de ce livre, intitulé « Comment devient-on artiste ? », traite de la formation, de la filière institutionnelle au système D. L'autodidaxie est parfois valorisée comme le mode légitime et transgressif de l'acquisition d'un savoir-faire, notamment dans le hip-hop ou le graffitiisme.

Les politiques culturelles peuvent, elles aussi, avoir une influence sur le début d'un parcours professionnel. En Communauté française, peu d'aides sont explicitement consacrées au lancement des parcours artistiques. Or, la concurrence étant forte sur le marché du travail, sans coup de pouce, il est extrêmement difficile de se faire engager au sortir des études. On relèvera toutefois dans le secteur théâtral l'existence du Centre des Arts scéniques qui a pour objectif d'amortir le passage de la formation à la vie professionnelle des jeunes comédiens et qui par un système d'aide à l'emploi leur permet d'être plus concurrentiels pendant les trois années suivant leur sortie d'étude.

L'entrée sur le marché du travail des artistes est souvent l'occasion d'une confrontation, parfois brutale, entre les fantasmes du « star système » et les réalités quotidiennes des professionnels. Une part importante des jeunes artistes quitte le secteur leur parcours à peine entamé. D'autres essayent de s'y maintenir en faisant le deuil de leurs représentations fantasmées et réduisent leurs aspirations. Ils apprennent à se contenter d'une notoriété locale par exemple, certains se trouvent d'autres sources d'accomplissement personnel et professionnel que la consécration artistique notamment en faisant en sorte que l'objectif de leur parcours soit plus

social ou politique, à travers des activités comme l'animation ou la médiation culturelle. Cela leur permet de garder un rapport satisfaisant au travail et donc une pérennité dans le temps de leur engagement artistique.

La difficulté de se maintenir dans la durée

Le secteur artistique est caractérisé par des relations d'emploi flexibles, ponctuelles et variables d'un projet à l'autre, par la nécessité de s'adapter à des conditions de réalisation très différentes (à la fois la variation des équipes, des clients, des conditions de travail et celle des rémunérations), par une incertitude par rapport à la réussite du projet, à son succès et par une concurrence élevée où seuls quelques artistes sortent du lot (« stars ») alors que la majorité connaît des succès plus modestes, voire des échecs. D'où la nécessité de développer des « stratégies » pour se maintenir dans le secteur et poursuivre son activité professionnelle dans la durée.

D'une part en développant une multi-activité, c'est-à-dire le fait d'exercer des métiers différents plus ou moins éloignés de son savoir-faire principal (complémentaires, secondaires ou alimentaires), soit avec un emploi fixe à côté, soit par une succession de contrats ponctuels qui se multiplient. La multi-activité est nécessaire en raison de la faiblesse et de l'irrégularité des revenus liés à la pratique artistique.

D'autre part en diversifiant ses compétences, car travailler dans le secteur artistique nécessite de mobiliser une série de compétences diversifiées, tant artistiques que non-artistiques, notamment polyvalence et flexibilité, des compétences administratives, de coordination de projets, de communication, de démarchage des clients... La formation continue est ainsi indispensable.

Il s'agit également de parvenir à fidéliser des clients. Au fil des projets, l'artiste peut développer des relations récurrentes et durables avec certains commanditaires, qui font appel à lui en priorité. Cela permet de faciliter les collaborations, d'avoir un « noyau dur d'employeurs » et donc de diminuer l'incertitude quant aux relations d'emploi qui sont par définition instables. C'est la garantie de revenus sur le long terme. Ces relations apportent dès lors une certaine stabilité aux membres et leur permettent de limiter les effets de concurrence.

Enfin, développer son réseau consiste à savoir gérer un carnet d'adresses et à mettre en rapport des intervenants multiples et des relations professionnelles qui s'imbriquent dans les relations privées. Dans le milieu artistique, le bouche-à-oreille joue un rôle primordial dans la rencontre avec un client ou l'obtention d'une commande. L'artiste passe souvent d'un réseau local, constitué de ses pairs et connaissances, à des réseaux professionnels qu'ils soient marchands, avec des galeries ou des éditeurs ou institutionnel avec des commandes publiques. Le réseau offre davantage d'opportunités de collaborations, car il apporte une visibilité dans le secteur et une légitimité et ainsi une certaine stabilité au créateur.

Le besoin de reconnaissance

La reconnaissance n'est pas forcément synonyme de notoriété pour les artistes, en tout cas pour la majorité des membres de SMart qui sont plutôt des « artistes ordinaires », en opposition avec les artistes « extraordinaires » dont on voit le nom sur la place publique. La reconnaissance s'exprime sous d'autres formes et privilégie l'aspect humain et social, l'échange réel avec le public. De même, les artistes sont plus

² Collectif, *Se lancer dans un parcours artistique*, Coéd. SMart - les Impressions nouvelles, 2014, 299 p.

à la recherche d'un sentiment de satisfaction et de fierté par rapport à leur travail (regard sur soi, réalisation de projets personnels, participation à des projets avec un intérêt artistique ou une recherche créative importants, afin d'avoir une valeur positive du travail artistique - créativité, expression de soi). Enfin, la reconnaissance peut également passer par l'estime des acteurs du champ artistique (pairs, intermédiaires du monde de l'art, instances de légitimation, public). En somme, comme le résume la sociologue Nathalie Heinich, il s'agit avant tout pour les artistes ordinaires de « se sentir, se dire et être dit artiste ».

TABLE RONDE:

QUAND L'ARTISTE TRANSMET SA CRÉATIVITÉ

Intervenant : Jean-Luc Breuer (directeur du CEC Les Ateliers de la rue Voot),
Christine Felten (photographe/animatrice), **Pascale Fonteneau** (écrivaine),
Denis Meyers (artiste).
Modération : Gaëtan Vandeplass (directeur du Guichet des Arts)

À l'occasion de cette table ronde Gaëtan Vandeplass, directeur du Guichet des Arts, propose d'interroger celles et ceux qui « au quotidien » exercent leurs activités sur le terrain. En Belgique, artistes et travailleurs culturels sont confrontés à la complexité des différents régimes et modes de travail. De quelle manière parviennent-ils à s'épanouir en exerçant leur activité professionnelle et comment la valorisent-ils ?

DIVERSIFICATION DES COMPÉTENCES ARTISTIQUES, UNE NÉCESSITÉ ?

Pour Denis Meyers, diversifier son champ de compétence est important. Lors de ses études à la Cambre il comprend vite que la typographie l'intéresse mais il ne renonce pas pour autant au design, à la scénographie ou à la céramique... Aujourd'hui, il estime qu'il lui est encore nécessaire de découvrir d'autres domaines et surtout de rencontrer des gens qui ont d'autres façons de penser et d'autres façons de gagner leur vie... Ces rencontres représentent selon lui autant d'atouts pratiques mais aussi artistiques en termes de réflexion et de découvertes.

À l'inverse, Pascale Fonteneau se considère comme exclusivement auteure – même s'il y a différentes formes d'écriture et donc différentes manières de raconter des histoires. Par exemple, la création de fictions radiophoniques peut être un moment d'écriture collective, où le travail avec les comédiens et la réalisation viennent compléter le travail de l'auteur. Cependant elle remarque que l'on tend de plus en plus à réduire ces relais et que l'on demande parfois à l'auteur d'être aussi technicien, afin de minimiser les coûts et de « rationnaliser ». Il y a quelques temps à la RTBF et dans les théâtres, chacun exerçait une fonction spécifique : décorateur, auteur, coach acteurs, etc. Aujourd'hui ces spécificités ont tendance à disparaître et on assiste à une individualisation extrême dans la création mais aussi dans la diffusion, puisque l'on demande aux artistes de pouvoir faire le *buzz* et de savoir se vendre.

Cela signifie aussi qu'il y a une défaillance au niveau des intermédiaires. Normalement le travail d'un auteur est valorisé par un éditeur et par des journalistes qui s'intéressent au secteur de la littérature. Aujourd'hui on voit que le secteur « diffusion presse » est problématique. Il reste des niches sur Internet mais sinon c'est assez lisse. Quant aux éditeurs, compte tenu du nombre d'auteurs qu'ils ont dans leur « wagon », ils ont tendance à suivre les auteurs qui fonctionnent tout seuls.

Donc diversité, oui, mais dans le sens où les formes et les supports de création sont multiples. Si être auteur peut vouloir dire faire des lectures ou imaginer des choses nouvelles cela ne signifie certainement pas voler le travail des techniciens.

Jean-Luc Breuer, directeur du CEC Les Ateliers de la rue Voot, revient quant à lui sur son parcours atypique au cours duquel la diversification des compétences fut une véritable nécessité pour échapper à une certaine forme de précarité. Sans formation artistique préalable, il arrive dans le monde de l'art et de la culture par hasard. À l'époque l'un de ses amis est membre d'une troupe de théâtre, le Plan K, qui a besoin d'aide pour retaper le lieu qu'elle souhaite investir – la Raffinerie, rue de Manchester à Molenbeek. En échange de ce coup de main, il suit une formation avec des acteurs qui viennent de Pologne et qui ont travaillé avec Jerzy Grotowski. Jean-Luc Breuer se retrouve alors comédien de ce que l'on appelait à l'époque le « théâtre de mouvement ». Toutefois, il ne se sent pas trop à l'aise dans ce métier dont il ne comprend pas vraiment les enjeux, la concurrence, la compétitivité. Il rencontre alors un chorégraphe qui cherche un éclairagiste et découvre ainsi un tout autre univers – qui procède toutefois toujours de la création. Le travail avec ce chorégraphe l'amène à faire des tournées. Par la suite, il s'essayera à la production, la direction d'équipes techniques en tournée, la comptabilité de la compagnie ou encore la direction d'acteurs. Passionné par cette dernière fonction, il reprend des études de théâtre à l'école LASSAAD à l'âge de 40 ans et se spécialise dans la direction d'acteurs, spécifiquement dans la médiation entre le metteur en scène et les comédiens dans la recherche de moyens techniques pour traduire un propos ou un discours. Et puis, à l'âge de 50 ans, il commence à se questionner à propos de sa retraite. Il s'attache alors à trouver un emploi mais toujours dans le domaine de la culture, de la création, de la représentation, du questionnement sur les formes et dans une structure coopérative avec laquelle il puisse partager des valeurs. C'est alors qu'il devient directeur-coordonateur aux Ateliers de la rue Voot. À travers cette multiplicité, Jean-Luc Breuer a toujours voulu valoriser la richesse et la valeur des rencontres, la vitalité de l'individu, sa capacité à s'adapter et à se retourner et surtout un regard critique sur les institutions, sur les systèmes, sur les discours qui tournent autour de la culture et de l'art.

Car Jean-Luc Breuer parle aussi de luttes. Pour lui, il y a des volontés politiques très claires de précarisation et de maintien de cet état pour les artistes mais aussi pour les autres précaires. Il soutient ainsi l'idée qu'un autre régime de travail reste à trouver pour tous et pas uniquement pour les artistes. Il participa aux côtés de Pascale Fonteneau à des actions destinées à s'interroger très sérieusement et à interpeller le pouvoir politique sur l'absence de réel statut social, légal et fiscal pour l'artiste. Pour lui le statut d'artiste n'existe pas, il n'y a qu'un arrêté royal qui date de 1969 et qui identifie les artistes de spectacle à des travailleurs saisonniers comme les marins pêcheurs ou les bûcherons, c'est tout.

Par rapport à la nécessaire multiplication des activités pour vivre, Pascale Fonteneau poursuit avec l'idée que si l'écriture la fait vivre, elle a un autre emploi à mi-temps salarié pour « remplir son frigo ». Elle insiste sur le fait que ce sont deux choses différentes. C'est ce travail salarié qui lui permet d'être aussi libre dans son travail d'écriture et grâce auquel elle n'est pas obligée d'accepter des travaux d'écriture moins intéressants mais qui seraient bien payés.

Il y a très peu d'artistes qui peuvent vivre de leur métier d'artiste ou de leur production artistique, continue Christine Felten. Donc il leur faut trouver d'autres solutions. Elle explique avoir travaillé comme artiste-photographe mais aussi à

certain moments comme photographe indépendante. Aujourd'hui, elle travaille aux Ateliers de la rue Voot comme animatrice et dit prendre grand plaisir à travailler avec d'autres personnes qui ont envie de s'exprimer par la photographie et qui débutent. Toutefois, cela reste un travail annexe qui bien qu'important n'est pas sa première nécessité. Par contre faire son travail d'artiste, «faire ce qui est en soi», est une vraie nécessité.

Par ailleurs, elle rejoint Pascale Fonteneau sur le constat d'une disparition des intermédiaires. Pour un photographe, il y a bien encore les galeries mais on ne peut pas réellement les considérer comme des intermédiaires.

FINANCEMENT DE LA CULTURE ET VALORISATION

Gaëtan Vandeplass rappelle l'opposition, visible depuis près d'une quinzaine d'années, entre un modèle économique et un modèle «d'utilité publique» de la culture et pose la question de sa dépassabilité. Avec l'émergence de modes de financements participatifs comme le *crowdfunding*, on sent petit à petit une réduction de l'investissement de la puissance publique dans sa capacité à répondre globalement à l'offre et aux demandes qui émanent de différents secteurs de la création. Et il y a cette velléité de plus en plus marquée de trouver des issues commerciales et de favoriser une forme de marchandisation. De la même manière que l'on diversifie ses compétences avec plus ou moins d'enthousiasme – contrainte pour certains, stimulation pour d'autres – y a-t-il une opposition réelle entre ces économies ou peut-on voir entre elles un champ de complémentarité?

Pascale Fonteneau estime que ce dont souffre le secteur culturel en premier lieu c'est d'un sous-financement public terrible. L'une des dérives de cela est le *crowdfunding* qui pour elle représente le «capitalisme au sommet de son art». Car cela signifie que les artistes deviendraient tous des entrepreneurs qui essaieraient de se vendre : c'est-à-dire plaire au plus grand nombre. Or par définition, ce n'est pas la fonction d'un artiste. Ici encore on voit que les intermédiaires sont défaillants. Historiquement le travail d'écriture, de création d'un auteur n'est jamais rémunéré – ou rarement en cas de commande. C'est au moment où le travail est terminé qu'un éditeur s'en empare et le diffuse et qu'alors celui-ci rapporte des droits à l'auteur. Mais l'auteur ne va pas s'instituer tout à coup chef d'entreprise et récolter des fonds pour produire et diffuser son travail. Si le *crowdfunding* ou tout autre système de financement alternatif pourrait – éventuellement – être envisagé pour des structures accueillantes, pour des galeries ou pour des initiatives qui rassemblent, il ne peut être envisagé pour un projet qui ne tient que sur un seul individu.

À l'inverse, Denis Meyers trouve dans le *crowdfunding* une forme de retour à ce que le mécénat apportait il y a plusieurs centaines d'années. Cela pourrait être une nouvelle manière de faire aboutir un projet. Il cite l'exemple d'une asbl dont le but est d'aider des artistes qui ont des projets bien spécifiques à trouver des subventions. Leur métier consiste à trouver le moyen de récolter de l'argent pour pouvoir produire ces projets.

Christine Felten note que dans ce cas, cette asbl est à considérer comme un véritable intermédiaire.

Au-delà du *crowdfunding*, pour Jean-Luc Breuer c'est une illusion de dire : «Je vais développer mon projet artistique personnel selon ma démarche et des valeurs qui me sont propres.» Il faut reconnaître la réalité de la collectivité, la société dans laquelle nous vivons, les regroupements que l'on peut opérer, les soutiens que l'on peut s'approprier collectivement. L'individuel et le collectif doivent fonctionner ensemble. À partir du moment où on est mis en concurrence, soit par les pouvoirs publics, soit par les entreprises privées ou par n'importe quelle autre force – que nous portons nous mêmes parfois – il y a à s'interroger. Ici Jean-Luc Breuer rejoint tout à fait Pascale Fonteneau et l'idée que le *crowdfunding* soit un «bricolage» comme un autre mais qui n'est pas sans poser plusieurs questions. Il ne faut pas que les pouvoirs publics se désengagent des enjeux culturels et artistiques parce qu'ils sont à la base de notre société et de la manière dont elle fonctionne. La publicité ne remplacera pas le travail des artistes et les fonctionnaires ne remplaceront pas les petites structures privées qui se mettent en place ou les asbl à l'image des CEC.

REPRÉSENTATION COLLECTIVE

Gaëtan Vandeplass interroge la difficulté d'une représentation collective pour les artistes et les travailleurs du secteur culturel. Les structures syndicales sont d'extraordinaires outils mutualistes de solidarité interprofessionnelle mais on constate régulièrement un déficit de représentativité au sein des secteurs artistiques et culturels. Les artistes, en Belgique, sont très précarisés en matière de régime social et de régime de travail mais il y a une réelle difficulté à se regrouper. N'y a-t-il pas en matière de représentation et de défense des droits, des intérêts de valorisation un certain manque, par rapport au monde politique notamment ?

Pascale Fonteneau rappelle que la défense des droits et les revendications sont deux choses différentes. Historiquement, au niveau de la revendication des droits, les professions artistiques faisaient davantage appel à la collectivité – celle par exemple du cinéma, du théâtre, etc. – et étaient de fait bien représentées dans les syndicats. Il y a eu également cette initiative NICC¹ venue de Flandre qui est née il y a une quinzaine d'années au moment où le statut social était débattu. On a eu beaucoup de mal à fédérer les artistes écrivains et finalement ce sont les sociétés d'auteurs, de diffusion de droits qui les ont représentés et qui le font encore aujourd'hui. Ainsi, les auteurs sont représentés à la fois par les structures traditionnelles comme les syndicats, mais aussi par les structures professionnelles comme la SCAM, la SACD, la SABAM, etc. Par ailleurs, l'artiste passe tellement de temps à essayer de remplir son frigo, de remplir son esprit, de créer lui-même, que parfois il n'a pas cette démarche de collectivité et a du mal à se rassembler. Il y a une quinzaine d'années, il y a eu beaucoup d'actions collectives et le secteur des auteurs était celui qui était le moins représenté alors que les comédiens de théâtre/spectacle et les musiciens – ceux qui finalement ont l'habitude de se rencontrer – étaient les plus visibles.

¹ Voir: <http://www.nicc.be/>

Christine Felten fait également ce constat pour l'artiste plasticien qui travaille souvent seul et a besoin, quelque part, de cette solitude. Il n'a pas le même rapport avec un public que les musiciens par exemple.

Gaëtan Vandeplass questionne la pertinence de cet argument fréquemment donné par les artistes. Pour lui, l'électricien, travailleur indépendant, travaille seul lui aussi, ou encore le batelier du Rhin qui avec sa petite fédération est parvenu à faire modifier des réglementations européennes...

Dans le cas des bateliers, pour Pascale Fonteneau, ce sont aussi des enjeux économiques qui les ont amenés à se regrouper. Pour les artistes cela dépend des individus. L'intérêt pour la chose publique, l'engagement politique, le choix des interlocuteurs auprès desquels il faut se renseigner, se nourrir... sont des domaines complexes. Il faut avoir cette capacité ou cette envie de mettre un temps entre parenthèses pour s'engager dans la chose publique. Par ailleurs, il y a peu d'information au sein des écoles sur cette réalité du monde. On vit pendant trois, cinq ans ou plus dans une espèce de bulle où l'individu est encouragé à réfléchir sur lui-même et sur son art, mais il y a très peu d'information sur ce qu'est la réalité au sortir de l'école. Qu'est-ce que l'engagement dans une société, comment se placer dans le système général de sécurité et de travail ? Cela donne des gens – artistes ou non – perdus qui ignorent par exemple les différents moyens de rémunérations ou la législation du travail en règle générale. Il est regrettable qu'il n'y ait pas un moment dans tout ce cursus, ne serait-ce que 15 heures en dernière ou avant-dernière année, pour aborder ces questions essentielles.

Pour Jean-Luc Breuer il s'agit avant tout de prendre conscience du fait que l'on fait partie d'une collectivité. Il serait important d'informer les jeunes dans les écoles des réseaux préexistants tels que les CEC, le Guichet des Arts, PointCulture... qui constituent déjà un collectif en soi. Il faut leur donner un horizon qui ne soit pas uniquement au niveau du revenu, bien que ce soit très important, mais aussi un horizon au niveau social ; leur dire : « Non vous n'êtes pas seuls et même si vous avez une recherche individuelle à développer et que vous avez besoin de temps pour le faire, il y a des gens qui le savent, qui l'ont compris et qui le défendront pour vous et avec vous. »

LA VALORISATION DES SECTEURS CRÉATIF ET CULTUREL

Gaëtan Vandeplass interroge le manque de valorisation dans le secteur créatif et culturel de l'impact social en termes de bien-être et en termes économique direct ou indirect. Aujourd'hui encore, il arrive par exemple que certaines communes rétribuent des musiciens engagés en leur glissant un billet en poche à la fin de la prestation. Il n'est pas sain en tant que professionnel d'accepter de travailler dans ces conditions et il faudrait réfléchir à une valorisation globale. Il y a encore tout un travail de prosélytisme à réaliser pour qu'on prenne en considération que le travail artistique et de création est un vrai travail qui a une valeur tout à fait tangible.

Étudiant pendant six ans, puis professeur pendant cinq ans directement après dans le même atelier en typographie à la Cambre, Denis Meyers s'est confronté à cette double réalité et a pris conscience que ces questions étaient réellement taboues à l'école. Ancré en parallèle dans une réalité plus professionnelle où il devait gagner sa vie, il dit avoir tenté en tant que professeur d'aborder les problèmes de la communication, du marketing, de la comptabilité mais que les autres enseignants n'y étaient pas favorables. Peut-être parce qu'eux-mêmes n'avaient pas été formés à ce genre de réflexions ou peut-être parce qu'ayant la chance d'être nommés à temps plein ils n'en voyaient pas l'intérêt. Denis Meyers assure que ce manque de formation fut un véritable problème pour lui au tout début de sa carrière et que les conséquences s'en font encore sentir aujourd'hui car s'il ne crée pas dans un objectif de rentabilité, il dit avoir du mal à « se vendre ».

Pascale Fonteneau rappelle l'utopie financière et artistique qui avait été développée par le professeur André Nayer il y a quelques années, lors de réflexions menées sur le financement d'une sécurité sociale pour les artistes qui pourrait être un financement parallèle à une sécurité sociale générale. Il avait imaginé que ce fonds d'aide serait financé par une ponction minimale, mais suffisante, de toutes les sociétés qui utilisent l'image artistique : que ce soient les cartes de téléphone de l'époque qui reproduisaient des photos de tableaux célèbres, une marque de voiture qui utilisait le nom de Picasso, des billets de banque jusqu'aux billets d'entrée, des billets d'avion ou même de trains parfois décorés par des œuvres, toutes les sociétés qui utiliseraient la culture participeraient de l'ordre de 0,02% et contribueraient ainsi à faire vivre la création d'aujourd'hui. Cette idée, bien qu'elle tienne la route, a été complètement abandonnée. Cependant elle donnait la mesure de ce que représente la culture et de la place qu'elle occupe dans une société, à tel point que l'utilisation de ces images suffirait à financer un plan de sécurité sociale pour l'ensemble des artistes d'un pays.

Chaque fois qu'il y a un nouveau ministre de la Culture on reparle du statut d'artiste, on remet en question les maigres acquis des années précédentes et on reparle du statut social. Cela prouve que le politique est attentif à l'image et à la force que peuvent avoir les artistes. Effectivement cette part de création qu'ont les artistes les déstabilisent parce que sur ce point-là, avec leur capacité d'imagination pour mettre en scène, ils peuvent être plus forts. On l'a vu par exemple au moment du festival d'Avignon, où l'attention médiatique avait à juste titre était captée par les revendications des artistes. Ainsi, à l'heure de l'image, les politiques sont très attentifs au poids et à la force que peuvent avoir les artistes. Ceci dit, le prix unique du livre, la tabelle², le financement alternatif de la sécurité sociale, les critères d'obtention de maintien ou de droits au chômage sont autant de marronniers politiques. Il y a bien des aménagements ponctuels mais il n'y aura pas de révolution.

² En Belgique, la « tabelle » a été créée dans les années 1970 dans le secteur de l'édition : le prix des livres édités en France et vendus en Belgique (et plus généralement de tous les livres importés) subissait une majoration qui permettait aux importateurs-distributeurs de régler leurs frais de douane tout en leur servant de garantie face aux risques liés aux variations du taux de change entre francs français et francs belges. Malgré son abolition légale en 1987 et l'entrée en vigueur de l'euro, la tabelle existe toujours sous le nom de « mark-up ». Ainsi, le prix de la plupart des livres francophones achetés en Belgique est majoré de 8 à 15 %.

Jean-Luc Breuer poursuit en notant qu'au moment où se tient ce débat, le gouvernement vient de prendre quatre-vingt-cinq mesures prétendument destinées à lutter contre la fraude sociale, mais dans lesquelles on identifie facilement des moyens d'attaque de systèmes de solidarité. Ainsi les gens qui ont trouvé des systèmes de colocation et qui touchent des allocations sociales seront mis en péril et parmi eux, certainement pas mal d'artistes. Il faut inverser la réflexion et commencer par regarder quels sont nos besoins. On vit dans un système de sécurité sociale qui est en train de se déliter mais qui ne vient pas de nulle part. Un jour il y a des gens qui se sont levés et qui ont exprimé leur ras-le-bol : « La manière dont on nous confronte au problème de l'argent, de la réussite, etc., la manière dont on nous met en concurrence... ça ne va pas ! » À l'époque c'était du pain, une école pour les enfants, une santé publique un peu cohérente.

Il y a donc une nécessité de se regrouper sans pour autant renoncer à son individualité artistique. Cela ramène à une valeur essentielle défendue par la culture et l'art : c'est l'existence de l'être humain en tant que tel avec sa sensibilité, son imagination, sa capacité à créer des solutions nouvelles. Une partie de cette créativité doit être engagée dans le secteur économique et social et ce devrait donc être une matière enseignée dans les écoles. Michel Houellebecq disait : « Dans la recherche de l'harmonie, il ne faut jamais négliger la nécessité de la lutte. » Nous n'y échapperons pas, ça ne sert à rien de se mettre la tête dans le sable. Les autres seront toujours là, feront obstacle ou pourront collaborer. Les Ateliers de la rue Voot ont été fondés sur cette base coopérative. Ce sont des artistes individuels avec leur démarche bien personnelle mais qui se sont regroupés et le lieu existe depuis 40 ans.

VERS UN CHAMP DE CRÉATIVITÉ SOCIALE

Pour terminer cette table ronde, Gaëtan Vandeplass revient sur la question du régime de travail, des statuts sociaux et de leurs réformes en Belgique francophone. « La société contemporaine évolue très vite et nous connaissons depuis une quinzaine d'années un certain nombre de révolutions très importantes, liées à la dématérialisation, à de nouveaux modes de consommation, d'être, etc. Cependant, en Belgique francophone, il y a un déficit de recherche et de soutien à la recherche en sciences sociales, alors que le problème de l'emploi, du travail, de la répartition du travail, des richesses... paraît être une priorité absolue, le premier enjeu sur lequel on devrait travailler. On a le sentiment qu'il y a un déficit de vision prospective de la puissance publique. Au niveau du régime du travail des artistes, on voit aujourd'hui les adaptations des dispositions qui ont été créées au début des années 2000. Mais est-ce que c'est suffisant ? Est-ce qu'il ne serait pas temps, – comme dans les travaux d'André Nayer évoqués précédemment – de retrouver un champ prospectif, peut-être une utopie réaliste imaginée à partir du terrain, de ce qu'on connaît, des conditions de travail, des caractères intermittents du travail ? »

Pour Pascale Fonteneau, le temps de la politique n'est pas celui de la réflexion. C'est un temps de réactivité et d'immédiateté. Mais parallèlement à cela il y a des réflexions d'ordre philosophique à mener. On a souvent cité Bernard Stiegler par exemple. Il existe ainsi des foyers de réflexions fondamentales sur les nouvelles modifications,

les nouvelles organisations du travail. Mais ici pour le moment on en est encore à demander aux gens de chercher du travail alors qu'on sait qu'il n'y en a pas. Cela semble complètement fou : on vous oblige à chercher quelque chose qui n'existe pas et on vous contrôle pour ça ! On est donc très loin d'une réflexion globale sur une nouvelle organisation du travail, un nouveau partage du travail et surtout un nouveau partage des richesses suscitées par le travail ou par d'autres voies – la plupart des richesses aujourd'hui ne provenant plus du travail. On a imaginé il y a quinze ans un nouveau modèle que l'on a appelé un quatrième statut : un nouveau modèle de sécurité sociale qui regrouperait tous les travailleurs de la culture et les travailleurs précaires. Les discussions ont été très loin et très haut puisque nous avons été invités dans tous les cabinets des politiques de l'époque. La réaction a été de dire : on ne va pas toucher à la sécurité sociale parce qu'un jour il faudra remettre tout ça à plat et alors à ce moment-là on réfléchira aux nouveaux moyens de financements de la sécurité sociale. Mais ce jour n'est encore jamais venu.

Compte tenu du climat actuel il semble très dangereux d'imaginer une remise à plat de la sécurité sociale parce que la politique n'est pas derrière les artistes et qu'il n'y a pas de lobbys suffisamment importants pour réfuter et repousser ce qui arriverait dans le vide créé à ce moment-là, qui serait ce détricotage absolu des services publics, de la sécurité sociale... Ce détricotage a d'ailleurs déjà commencé il y a une dizaine d'années et il n'est encore apparu aucune force ou pensée pour ralentir ce processus inexorable. Des instances ou des syndicats essayent bien de le freiner tant qu'ils peuvent mais on ne voit pas apparaître une pensée suffisamment solide et d'un poids tel qu'elle pourrait aboutir.

Pour Jean-Luc Breuer, la situation n'est pas rose mais les intervenants à ce colloque et bien d'autres penseurs travaillent au développement d'un questionnement, d'un discours. Comment faire, non pas pour freiner le détricotage d'un système, mais pour faire un pas de côté et reprendre nos ressources, c'est-à-dire notre temps, notre énergie, pour réfléchir ensemble et poser des actes très concrets ? Pour lui la volonté d'un pouvoir tel que celui qui effectue ce détricotage c'est de terroriser tout le monde. Cela amène les gens à monter leur petit truc dans leur coin et à essayer de s'en sortir par tous les moyens sans se préoccuper du reste. Mais ce n'est pas la solution, cela va juste grossir les rangs des désespérés qui vont devoir sans arrêt bricoler à gauche et à droite pour essayer de trouver des solutions alternatives qui finalement n'en sont pas. Par contre il faut rejoindre des collectifs locaux. Par exemple, on parle de l'agriculture urbaine : il y a des gens qui ont décidé d'établir des circuits courts au niveau de l'alimentation, ce n'est pas uniquement une démarche écologique parce que le bio est à la mode, c'est une manière de fonctionner autrement, de ne plus aller chercher ses légumes au supermarché mais de les cultiver en compagnie de ses voisins et de les récolter ensemble. Il y a des centrales d'achat qui se créent, il y a des tas d'autres modes de fonctionnement que ceux dans lesquels on a été baigné jusqu'aujourd'hui, ça vaut pour tout le monde, pour les travailleurs de tous les secteurs et donc forcément aussi pour les artistes.

Christine Felten et Pascale Fonteneau partagent cette idée et citent l'exemple des collectifs Tout Autre Chose/Hart Boven Hard qui sont des espaces de réflexions et d'échanges. L'avenir est dans le collectif !

CONCLUSION / OUVERTURE

Le Journal de Culture & Démocratie n°37, paru en mars 2015, livrait un dossier intitulé *Être artiste aujourd'hui : une passion, un statut, un travail*. Pierre Hemptinne, directeur de la médiation à PointCulture, membre de l'association Culture & Démocratie et du comité de rédaction de son Journal, prit part à la conception du sommaire de ce numéro¹.

Soucieux de créer des liens et des synergies avec les opérateurs associatifs – mission centrale des PointCulture –, il proposa à Culture & Démocratie de s'associer à la conception et à l'organisation d'un colloque – *Travail d'artistes* – qu'il organisait, en avril 2015, et qui s'inscrivait dans la thématique *Artistes au travail* présentée dans l'ensemble des PointCulture de la Fédération Wallonie-Bruxelles en concertation avec la Fédération des CEC².

Le Journal 37 fut conçu d'emblée comme une sorte de lance-débat, de document préparatoire aux interventions et discussions qui se succéderaient lors de cette rencontre. Il fut distribué à l'ensemble des participants et présenté en début de colloque par Sabine de Ville, présidente de Culture & Démocratie.

Nous voici avec deux documents : le Journal (1), qui propose sept approches différentes – paroles d'artistes, d'enseignants, de chercheurs... – et ce cahier (2) qui regroupe également de multiples points de vue, dont ceux, plus construits, des quatre intervenants principaux.

Pour étoffer notre conclusion et pour l'ouvrir, nous voudrions nous appuyer sur d'autres sources. Principalement sur le texte d'une conférence que donna Eugène Rouart à Bruxelles, le 7 mars 1902, au Salon de la Libre Esthétique, intitulée « L'Artiste et la Société ». Ensuite sur un commentaire du livre de Frédéric Lordon *Capitalisme, désir et servitude*³ et certains chapitres du livre de Jean-François Mattei, *La barbarie intérieure, et parcouru le pamphlet de Michel Surya, Portait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination*.

1 Il signa un article – *Le travail artiste comme bien commun* – dans lequel il introduit, notamment, le travail du sociologue P. Cingolani.

2 Une autre collaboration entre Culture & Démocratie et PointCulture fut la participation de la commission Art et santé à l'exposition de PointCulture Louvain-la-Neuve. Voir : <http://www.cultureetdemocratie.be/agenda/view/artiste-en-milieu-de-soin>

3 Souvent cité dans l'article qui introduisait le dossier du Journal 37.

Baptiste De Reymaeker

Coordinateur de Culture & Démocratie

L'ARTISTE MODESTE

« Il ne peut en aucun cas être question de prétendre sortir de l'aliénation du rapport salarial par une "réaffirmation de la souveraine autonomie des sujets qui commandent à nouveau leurs vies". »

Franck Fischbach, *La question de l'aliénation*

I. L'ARTISTE ET LA SOCIÉTÉ - EUGÈNE ROUART (1902)

Pour inscrire notre questionnement dans une perspective historique, nous aborderons d'abord le texte le plus ancien : *L'artiste et la société*, d'Eugène Rouart, datant de 114 ans précisément.

Comment, en 1902, la question du statut de l'artiste se posait-elle ? Nulle prétention de dresser ici un aperçu exhaustif des différentes manières de poser cette question au début du siècle dernier. Dans « Affilier, rendre, émanciper. Ce que l'art peut faire au social »¹, nous avons évoqué les positions opposées de Proudhon et de Zola (1860). L'un défendant l'art pour l'art (Zola), l'autre un art utile au social et un artiste œuvrant à l'édification morale des foules – nous résumons exagérément.

Le texte de Rouart a ceci d'intéressant qu'il pose la question du métier d'artiste et c'est cette question, plus que celle du statut de l'art, qui nous travaille ici (même si la distinction entre statut de l'artiste et statut de l'art n'est pas aussi évidente).

Eugène Rouart est né en France (région parisienne) en 1872. Il est le fils d'Henri Rouart – ingénieur, industriel, homme politique et peintre sur le tard (impressionniste, il est l'ami de Degas depuis l'adolescence) – et le frère d'Ernest Rouart (peintre également).

Il a épousé Yvonne, fille du peintre Henry Lerolle, alors que son frère Ernest Rouart épouse Julie Monet (peintre), fille de Berthe Morisot (peintre), nièce d'Edouard Manet (peintre). Il est un ami proche d'André Gide. Son couple aurait inspiré sa trilogie *L'École des femmes, Robert et Geneviève*.

1 B. De Reymaeker, « Affilier, rendre, émanciper. Ce que l'art peut faire au social », in *Recommandations pour une formation des assistants sociaux à la dimension culturelle de leur travail*, Culture & Démocratie, 2011, p.4-13. <http://www.cultureetdemocratie.be/documents/RecommandationsAS.pdf>

Eugène Rouart n'est pas artiste. Il est agronome. En 1902 la politique l'attire. C'est sans doute pour sa grande proximité avec le monde de l'art (d'avant-garde) qu'il fut invité à donner une conférence au cercle belge de la Libre Esthétique. Son allocation est ainsi celle d'un homme lettré, amateur d'art, issu de la bourgeoisie – toute éclairée et de gauche fût-elle. Sa conférence nous donne un exemple de la manière dont la question du statut de l'artiste pouvait se poser à l'époque, par un amateur d'art et non un scientifique : « J'ai seulement le désir, à une époque où l'on semble très préoccupé de sociologie, d'exprimer devant vous quelques réflexions, des rapports de citoyens entre eux et d'art social. »

Le conférencier introduit son propos en proposant une définition de l'art qui ne fait pas appel aux maîtres. « Nous, ignorants, plus simplement et plus rapidement nous disons qu'il nous semble que l'Art est le reflet d'impressions de vie et de nature donné par le cerveau des hommes, impressions qui se forment et se déforment, s'amplifient et varient selon le tempérament de chacun, d'où toute la variété et la joie de l'Art, – et que c'est aussi un puissant moyen d'union entre les hommes, qui par lui se retrouvent à travers les siècles aux mêmes oasis de joie et aux mêmes angles de détresse, – c'est une ressource et une consolation. »

Il précise ensuite que selon cette conception, il ne peut y avoir de progrès en art. Il n'y pas d'accumulation non plus : « Les faits et les efforts accumulés ne sont rien et l'expression seule est puissante. » Une conséquence de ces deux postulats – ni progrès, ni accumulation – est que l'artiste « n'a pas un métier, mais un art ».

Dans la deuxième partie (que nous percevons comme la thèse d'une dissertation scolairement construite en trois moments dialectiques), Rouart retrace brièvement une histoire de l'art. Il décrit une sorte d'âge d'or primitif (mythologique ?) de l'art et de sa pratique. Et confronte cette pratique idéalisée à ce qu'il observe, en 1902.

« L'animal qui devait dans le temps devenir l'homme, avant même que sa conscience ne se fût éveillée, et que la parole ne vint en éclairer la valeur, eut un commencement d'art. [...] Le chanteur était un être quelconque, comme les autres, son chant n'était qu'un accessoire, une manière peut-être d'exciter son courage, de célébrer sa joie ou d'annoncer son rut ; s'il avait un don véritable, on l'écoutait plus volontiers et plus silencieusement, mais il n'était pas considéré plus qu'un autre de la tribu » : le chasseur au coup d'œil sûr, celui qui savait bien dépecer, celui qui savait bien cuire, celui qui savait dessiner les faits de gloire de sa tribu...

Pendant longtemps, très longtemps, les artistes n'étaient pas considérés autrement que comme de simples ouvriers, sans individualités – « les rois seuls et quelquefois les grands prêtres existaient comme individus » – enfoncés dans des traditions immuables.

Regardez les statuettes égyptiennes, voyez « sous les voûtes mille preuves de foi des ouvriers [...] Ces œuvres furent l'œuvre de croyants anonymes, d'hommes simples [...] ». Elles nous émeuvent pourtant.

À l'opposé de cette figure de l'artiste humble, « non-individualisé », Rouart dresse le portrait méprisant de l'artiste « moderne ». Nous sommes au deuxième moment de la dissertation, celui de l'antithèse. « Comme il est loin de nous cet artiste modeste qui porte toute sa joie en lui et qui n'a d'autre passion que de s'exprimer [...] ; – combien il est différent de l'artiste produit par notre société moderne » – « nerveuse, rapide

et inquiète ». L'artiste « est devenu pratique, il prend un métier, il veut réussir, avoir gloire, honneur et argent ». *Gloire, honneur et argent* pour cet individu exceptionnel, séparé du reste de la société, au-dessus d'elle...

Comment en est-on arrivé là ? Le conférencier n'a qu'une heure pour causer. Il fait vite et ne parle que du moment où, selon lui, tout bascula : 1830, avec Louis-Philippe, quand « le bourgeois avide s'établit enfin à l'aise » sur l'ancien territoire occupé par une noblesse ruinée. D'elle, il prend tous les vices mais « ne possède aucune de ses qualités d'esprit. » Si au départ le bourgeois n'a pas beaucoup d'intérêt pour la chose artistique, il finira par imposer son esthétique, via la presse. « Il a voulu se distraire en lisant son journal chaque matin, et pour le satisfaire peu à peu le journal eut une tendance à devenir littéraire ; [...] artistiquement, il devint tout puissant. »

Ainsi, l'art devint un souci médiocre. Celui de plaire à la bourgeoisie. « Les artistes reconnus, officiels, se complaisent à donner à voir et à entendre ce qui correspond le mieux aux stéréotypes de la classe dominante : ils glorifient la bienséance, l'armée, la chasteté, la magnificence des puissants, toutes choses que le Maître économique, politique et religieux estime naturelles, et partant, universelles. L'artiste bourgeois, déconnecté des réalités sociales, est un oisif qui gâche ses couleurs dans la pratique illustrative des préjugés de sa classe. »²

L'artiste a deux options : devenir soit un fonctionnaire – réussir aux Beaux-Arts, passer au Salon, séjourner à la villa Médicis, recevoir des commandes : « ainsi son sort est fixé doucement et sûrement » – ; soit un entrepreneur – autodidacte, réalisant des œuvres « indépendantes » qui ont du tempérament, repérées par des critiques et des marchands « crochus » qui deviennent ses maîtres. « Ainsi peu à peu l'art se gâte et il faudrait à l'artiste une admirable et puissante énergie pour s'échapper des conditions matérielles qui étouffent ce qu'il y a de bon en lui. »

Comment sortir l'artiste et l'art de ces conditions qui les aliènent, les dénaturent ? Espérer que le succès des artistes que nous aimons ne vienne pas trop tôt car « à quarante ou cinquante ans on est mieux organisé pour résister aux tentations qu'à vingt-cinq ans ».

Rouart fait une proposition encore plus radicale – nous sommes dans le troisième moment de sa dissertation. « Pour produire selon son tempérament et selon son cœur, et pour obéir à l'homme intérieur, qui souhaite donner ses œuvres posément à son heure et selon qu'elles seront mûres en lui, il faudrait, étant donnée la société moderne, que l'artiste ne veuille ne pas compter sur sa production pour vivre. »

Rouart entend déjà les attaques des socialistes qui estimeraient qu'alors seuls les rentiers pourraient avoir une pratique artistique ; ou celles de critiques d'art du *Figaro* qui l'accuseraient de maintenir l'art dans de l'amateurisme. Il se défend. Pour lui, « l'artiste doit avoir comme tout autre citoyen son métier utile et pratique ; l'art est supérieur, il chante en la pensée de l'homme, il ennoblit le front où il se pose, mais les dons ne doivent pas être gaspillés, l'œuvre d'art doit quitter naturellement et à son heure le cerveau qui la porte ».

² C. Salaün, « De l'art utilitaire à l'autonomie de l'artiste : le cas Courbet », (postface de) É. Zola, P. J. Proudhon, *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, Editions Mille et une nuits, Paris, 2011, p. 155.

Rouart va chercher dans l'histoire de l'art tous ces artistes – peintres, auteurs, sculpteurs (Botticelli, de Vinci, Michel-Ange, Rubens, Molière, Beaumarchais, de Vigny, Lamartine, Mallarmé, Samain ou encore Charles-Louis Philippe) – qui n'ont pas fait de leur art leur travail. Ce n'est que de nos jours, estime le conférencier, « que l'artiste veut être exclusivement artiste, méprisant tout autre métier ». Ce mépris est contre-nature.

Avec le socialisme – qui va forcément finir par s'imposer, estime notre futur sénateur (Gauche démocratique) –, avec la fin des privilèges « le travail sera nécessaire pour tous les hommes ». Le socialisme « modifiera profondément la condition sociale des artistes, qui devront travailler pour vivre et n'auront plus leur art que comme distraction [...], aussi les faux artistes, les jeunes loups envieux que nous voyons danser en esclaves autour des puissants journalistes avec de la bave d'arrivisme aux lèvres, n'auront plus de raisons d'exister ; l'art reprendra sa paisible beauté ; cette dure et lente révolution sociale, qu'aura voulu le progrès de l'humanité aura fait renaître le plus pur, le plus désintéressé et le plus aristocratique des arts dans le temps des pires égalités extérieures ».

QU'EST CE QUI REND L'EXPOSÉ DE ROUART SI ANACHRONIQUE ?

Cette conférence, prononcée aujourd'hui, semblerait complètement à côté de la plaque et c'est pourquoi nous nous y référons. Par l'écart qu'elle crée avec les réflexions que nous avons développées et accueillies (dans le Journal 37, lors de cette conférence...); par la contestation qu'elle provoque nous sommes amenés, maintenant, à reformuler notre pensée sur le statut de l'artiste.

Tout est-il à jeter dans ce discours ? Son intérêt réside-t-il seulement dans le fait qu'il est le reflet des préjugés et des mythes d'une époque révolue ? Aucun des constats qu'il tire n'est-il aujourd'hui encore pertinent ? Commençons par identifier ce qui rend, en effet, ce texte inactuel, problématique ou inattendu. Nous avons isolé cinq éléments :

Sa conclusion

Le déroulement de l'Histoire ne lui donne pas raison. Le socialisme ne s'est finalement pas imposé. Au contraire. Certes entre 1902 et 1970, il connut quelques succès face au capitalisme – l'État-providence fit son apparition –, mais sans jamais avoir pu mettre le taureau à terre de façon définitive. L'espoir en la fin des privilèges, en une égalité de conditions pour tous les citoyens, notamment face au travail, apparaît aujourd'hui bien naïf. C'est pourtant celui qui nous anime encore.

Rouart compare, dans ses conclusions, l'inévitabilité de la soumission future des États aux dogmes allemands à celle, pour les vigneron bourgeois, de planter sur pieds américains, une fois découvert le phylloxera dans leurs vignes. Il s'avère aujourd'hui que, comme pour les vignes, notre modèle socioéconomique, aussi, en 1902, était planté sur pieds américains. (En 1901, le président Theodore Roosevelt inaugura une politique dite du « Big-Stick » qui sans remettre en cause la souveraineté politique des États, entend intervenir militairement pour préserver les intérêts économiques et commerciaux des États-Unis³.)

3 Wikipédia

Son histoire de l'art

Nous ne sommes pas historien de l'art et ne pouvons juger de l'exactitude ou pas du tableau qu'il dresse rapidement. Mais qu'elle semble un peu trop brève et qu'elle manque de subtilités décisives, nous nous autorisons à l'écrire.

En démarrant à la préhistoire (l'animal avant qu'il ne devienne homme), en évoquant l'Égypte des pharaons et les églises romanes et gothiques, il évoque des périodes que nous n'avons pas traitées dans l'essai de contextualisation que nous avons produit pour le Journal 37. Nous commençons, nous, au début de la Renaissance, en Italie, au XIII^e siècle.

Nous faisons toutefois le même constat que Rouart au sujet du statut d'artiste : jusqu'au XIII^e siècle, il était un artisan, un ouvrier comme un autre. À cette époque, les peintres enlumineurs, les sculpteurs, les architectes commencèrent à réclamer un statut qui les en différenciât.

À notre sens, c'est le moment de basculement. Rouart passe au-dessus. Il zappe ce tournant pour évoquer 1830, le triomphe de l'État bourgeois qui est aussi le triomphe de l'artiste « autoréalisé ». Nous faisons ce même constat. Mais il nous semble que pour comprendre cette évolution, il faut savoir ce qui s'est passé en Italie, dès le XII^e siècle, avec Alberti, Dante, etc. L'individualité artistique – la subjectivité de l'artiste – née avec la Renaissance préfigure l'individualisme bourgeois et libéral.



Avec Jean-François Mattei nous apprenons qu'une modification dans la technique picturale concourut, à côté d'autres événements de la pensée (le *cogito* de Descartes par exemple), à l'avènement de la subjectivité moderne. En 1636, le mathématicien français Girard Desargues achève « la révolution copernicienne de la subjectivité ». Il reprend l'ancienne expression de Viator (1505) de « point fixe », ou « sujet », non pour désigner le point de fuite du paysage à l'infini, mais le point de vue de l'homme qui est le sommet de la pyramide optique (voir illustration d'Abraham Bosse, à gauche). Une innovation sémantique qui ouvre le champ immense de la subjectivité moderne. L'expression du sujet peut maintenant se substituer à toute forme de représentation de l'objet.

L'idée centrale dans le développement de sa dissertation qu'artiste n'est pas un métier.

Elle paraît aujourd'hui absolument dépassée, contredite, renversée : on ne défend plus, dans le milieu culturel, que l'artiste doit être, comme tout le monde, au travail (en n'envisageant pas la possibilité que la pratique artistique soit un travail), mais beaucoup, et les managers en tête, pensent que tout le monde doit être au travail, comme l'artiste.

L'acte de création, pour Rouart, n'est pas le fruit d'un travail⁴. On peut s'exercer, concède-t-il, mais d'après lui, la force, la beauté, la communicabilité – la nature en somme – de l'acte artistique réside dans le fait (1) qu'il ne peut être provoqué ou prévu et (2) qu'il vient d'un artiste *modeste* : c'est-à-dire d'un citoyen qui comme tout un chacun développe une activité professionnelle pour vivre. Contre la mythologie de l'artiste autonome, libre, séparé, supérieur (qui est en vérité enchaîné aux conditions matérielles de sa reproduction égoïste), Rouart développe une mythologie de la pratique artistique comme passivité, disponibilité, accueil. Comme l'autre du travail (mais qui n'exempt pas l'artiste de son devoir de travailler).

Pour Antonella Corsani, il s'agit de « démythifier » la figure de l'artiste. Figure considérée antinomique du travailleur, l'artiste serait un sujet libre qui agit en dehors du monde du travail et du marché. Au contraire, la présomption de salariat reconnaît l'artiste comme travailleur et consacre son intégration institutionnelle dans le salariat. »

En 1902, qui est artiste ? Quelles sont les disciplines reconnues comme artistiques ?

Il apparaît que c'est surtout l'artiste peintre ou l'artiste littéraire que Rouart a en tête quand il parle des artistes. Le musicien, par exemple, ne peut se contenter d'être disponible à l'inspiration pour parvenir à jouer juste. Il doit s'entraîner. Faire ses gammes, répéter avec ses collègues.

Rouart ne pouvait pas s'imaginer ce phénomène « de démocratisation de l'art et culturelle » propre au XX^e siècle : toutes ces disciplines qui, en moins de cent ans, allaient s'affirmer comme « artistiques » – photographie, cinéma, BD, graphisme, stylisme, chorégraphie, webdesign... –, impliquent toujours plus de « technique » et mobilisent donc toujours plus de techniciens dont le statut n'est pas clair : sont-ils eux-aussi artistes ?

Combien la France comptait-elle d'artistes en 1902, combien en compte-t-elle aujourd'hui ? Antonella Corsani nous informe que ce nombre est en constante augmentation. Avec la tertiarisation du travail, en Occident, les métiers de la création ont de plus en plus investi le marché du travail. Toutes ces nouvelles pratiques artistiques, portées par ces nouveaux artistes peuvent-elles vraiment se développer dans des moments hors travail ?

La nécessité d'un boulot alimentaire, ou d'en chercher en permanence, est aujourd'hui une réalité pour une majorité d'artistes

En cela, l'analyse que propose Rouart n'est pas si déconnectée que ça. Mais alors que pour lui cet état de fait est la condition même de l'épanouissement d'un art authentique, cette situation est vécue aujourd'hui par la plupart des artistes comme aliénante, indigne, irrespectueuse, ou, plus humblement, comme difficile⁵. (Bien que

4 Rouart érige en modèle l'artisan égyptien qui, anonyme, sculptait les statuettes, ou celui français qui peignait des fresques dans les églises romanes et gothiques. Mais là, ils exerçaient leur art et c'était leur métier. Certes, on ne pouvait alors parler d'artistes, car ils répondaient à une commande, car le passage – nécessaire ? – de l'artisan par le moment de la découverte de « subjectivité », de sa liberté d'expression comme fondement de son être n'a pas historiquement encore eu lieu. Le fait que l'artiste ne se définirait plus artiste mais artisan résoudrait-il l'impossibilité que pose Rouart entre art et métier/travail ? C'est ainsi que Céline Delbecq se définit dans les pages du Journal 37.

5 P. Fonteneau, interviewée dans le Journal 37, nous apprend qu'elle est salariée mi-temps, et ne semble pas s'en plaindre.

certains estiment tout de même que, dans le contexte actuel, c'est la condition pour pouvoir développer une activité artistique réellement indépendante.)

Rouart ne distingue pas l'acte de création – qui, éventuellement, peut être conçu comme pure disponibilité – de tout le travail *à côté*, qui vient en soutien à cet acte de création : celui de production, celui de réseau, de recherche de fonds, de gestion... Travail qu'aujourd'hui la majorité des artistes doivent assumer seuls. Au début du XX^e siècle, sans doute l'artiste pouvait-il se concentrer sur son seul art. Il pouvait compter sur la critique, les collectionneurs, les marchands pour la prise en charge de tout ce travail *à côté*. Aujourd'hui ce n'est plus le cas. Et d'une certaine façon l'artiste travaille autre chose que son art quand il s'active sur tous ces domaines en même temps. Il a un art, et un métier donc, celui de la mise en valeur de son art.

Gaëtan Vandeplass dans son article du Journal 37 le constate : « La nécessité d'accorder un temps et des moyens à la recherche et au développement des compétences créatives est permanente. » Et le problème aujourd'hui n'est pas tant de savoir si l'acte de création doit lui-même être perçu comme un travail (rémunéré), mais que la part de travail *à côté* – « recherche/développement » – « ne produit pas de revenus et il est souvent difficile, voire impossible d'en répartir la charge sur les marges de vente ou d'exploitation des œuvres produites ».

Antonella Corsani dit la même chose quand elle nous informe que les artistes « intermittents » disent qu'ils sont employés de temps en temps, mais qu'ils travaillent tout le temps.

Et plus proche de Rouart, en 1931, le député belge Louis Piérard disait à ses collègues : « Il y a l'obligation pour certains malheureux acteurs, figurants ou choristes, de répéter, comme cela est arrivé récemment dans nos théâtres de Bruxelles, pendant quinze jours ou trois semaines sans toucher un sou de salaire. Le salaire n'est payé qu'à partir de la première représentation. »

QUE RESTE-T-IL D'ACTUEL ET DE PERTINENT DANS L'EXPOSÉ DE ROUART ?

Sa critique de l'artiste moderne, de l'art bourgeois, et plus généralement de la Modernité.

Le constat que Rouart fait de l'émergence définitive de la figure de l'artiste comme séparé, déconnecté, autosuffisant, concordante à la victoire de la bourgeoisie sur la noblesse, est une analyse encore partagée aujourd'hui. Il suffit de lire Jean-François Mattei, Alain Brossat, Michel Surya pour constater à quel point la critique de l'artiste comme figure sympathique et divertissante de la domination bourgeoise est encore vive en 2016.

Rouart s'oppose aux artistes « stars » : ceux des salons, ceux d'avant-garde qui, *in fine*, ne cherchent qu'à plaire au marché (pour Antonella Corsani, c'est le nouveau Dieu, ce qui structure désormais toute socialisation. Et d'une certaine manière tous les artistes cherchent à plaire au marché, dans la mesure où c'est la condition de possibilité de leur reproduction joyeuse).

Tous les artistes – ceux qui sont intermittents, ceux qui bénéficient du statut d'artiste : ces correctifs aujourd'hui mis à mal que l'État-providence a institués pour contrer le caractère hyper concurrentiel du monde de l'art, – ne sont pas des « stars »,

et tous n'aspirent pas à l'être. Ceux qui ne se rêvent pas plein de gloires et d'honneurs vivent de façon précaire. Cette situation n'est majoritairement pas souhaitée. La recherche de stabilité, d'acquis sociaux serait majoritaire parmi les artistes⁶.

Sur la pratique « amateur »

Sur le fait qu'elle peut accoucher d'œuvres, qu'elle peut ne pas se limiter à de la simple expression citoyenne encadrée dans des dispositifs d'animation. Que tout acte de création digne d'intérêt n'est pas forcément le fruit d'artistes professionnels.

Cela devrait en termes de politiques culturelles se traduire par la création d'un axe budgétaire qui soutiendrait les pratiques amateurs collectives et individuelles, originales, sans leur demander les preuves et garanties que ces pratiques s'inscrivent dans un projet professionnel, c'est-à-dire, rentable, pas forcément en termes monétaires, mais d'*image*.

II. REPENSER LE TRAVAIL, REPENSER LE TRAVAILLEUR

« Les peintres et les poètes ne peignent pas, ni n'écrivent de poèmes. Ils sont tout simplement des peintres et des poètes à l'état civil. Leur présence et le seul fait qu'ils existent comme tels est leur grande et unique œuvre. »

Yves Klein

76. Notre réflexion sur le travail d'artiste ouvre une réflexion sur le travail en général. C'était l'objectif de Pierre Hemptinne. La question de l'artiste est un nœud. La figure de l'artiste émerge historiquement avec la question de la subjectivité. Or c'est cette subjectivité qui va être le point d'appui des processus d'aliénation du travailleur enclenchés par le capitalisme. Même chose pour le travail. Le travail artistique, celui des subjectivités, celui des artistes de cours et de salons, celui d'Yves Klein cité ci-dessus, est aussi le modèle de travail sur lequel s'appuie le capitalisme : « comme si le travail pouvait s'accomplir sans aucune condition objective, sans matière du travail, sans outil du travail, et on fait en conséquence du travail une puissance surnaturelle capable de créer miraculeusement quelque chose à partir de rien ». Dans les deux cas l'objectif du capitalisme est de maîtriser, de posséder les moyens de productions et de reproductions. L'artiste est la figure illusoire, souriante, du travailleur aliéné.

La capture de la critique « artiste » du travail (n'importe quel travailleur, comme l'artiste, devrait trouver dans le travail la source de son épanouissement) a permis, entre autres, au capitalisme d'entrer dans un troisième âge. Troisième âge aussi du rapport salarial. Le néo-management cherche l'alignement du désir du salarié sur le désir du patron (Frédéric Lordon). Le travail doit en effet devenir le lieu de l'émancipation des sujets et non plus seulement ce qu'il rapporte (le salaire qui permet de consommer). Le nouvel esprit du capitalisme cherche la « soumission entière de l'intériorité » des sujets. On valorise l'autonomie, la flexibilité, le projet, la mobilité, l'auto-évaluation (intégration des règles de concurrence). Tout cela en opposition aux acquis syndicaux. Ceux qui les défendent passent, c'est un comble, pour des réactionnaires !

⁶ Rencontrés par Irène Pereira (cité dans le Journal 37).

In fine, ce modèle d'organisation du travail, calqué sur celui présumé du travail artiste, met dans une précarité accrue tous les travailleurs, intermittents du spectacle comme travailleurs en général.

Cela ne semble pas avoir été conscientisé tout de suite par les collectifs d'artistes intermittents, en lutte contre la taille dans les acquis sociaux que leur statut garantissait. C'est sans doute pourquoi Michel Surya écrit ces lignes acerbes : « Il n'y a rien en effet comme la fin de quelque intermittence que ce soit qui soit moins à l'ordre du jour. C'est tout le contraire même. L'instance représentative du patronat (le Medef) regarde en effet le statut de l'intermittence des travailleurs de l'industrie du spectacle et du divertissement de masse comme le modèle par excellence et comme, par anticipation, celui sur lequel aligner toute la législation du travail, dorénavant. Si bien qu'il faut dire ceci : les travailleurs de l'industrie du spectacle et du divertissement de masse eussent fait montre de lucidité politique en s'avisant que, au lieu de continuer à prétendre à l'exception qui était la leur, ils constituaient en réalité déjà une règle à laquelle il n'y aurait bientôt plus de travailleur, de quelque sorte que ce soit, à pouvoir s'excepter. »

Pour penser ce que serait un travailleur désaliéné et un travail qui serait à nouveau le lieu de l'émancipation, l'apport du philosophe Franck Fischbach nous paraît essentiel.

Ne voir en l'aspiration à l'autonomie des nouvelles subjectivités nées d'une transformation du travail « qu'un consentement à l'idéologie néolibérale et à la figure de l'entrepreneur de soi, c'est ne pas mesurer la dimension affirmative de cette aspiration », écrit Cingolani, qui reconnaît toutefois une ambivalence entre autonomie et dépendance, entre émancipation et assujettissement.

Fischbach ne semble pas perdre de vue cette aspiration positive, mais, pour lui, cela passe nécessairement par une déconstruction de la notion de sujet/de subjectivité. Il écrit que sa tâche reste de « comprendre par quels types de dispositifs sociaux quelque chose comme des sujets ou quelque chose comme de la subjectivité est engendrée à titre de condition indispensable à la production et reproduction de la formation sociale qu'est la nôtre. »

Dans son commentaire sur le livre de Frédéric Lordon, *Désir, capitalisme et servitude*, il estime, à la suite de Marx, que l'aliénation est première. Lordon use d'un autre vocabulaire, spinoziste, pour dire cela : la servitude passionnelle est la condition même de l'Homme. Penser l'Homme (et donc le travailleur) absolument libre comme sujet absolu est un leurre. Il égare de nombreux critiques qui estiment alors qu'il faut libérer le sujet de ses chaînes, ou de son devenir objet. Penser une liberté originelle mise à mal par toutes nos déterminations « objectives », « naturelles », voilà l'erreur. « D'une certaine manière le concept d'aliénation est intimement lié à la métaphysique de la subjectivité [...] Si l'on veut continuer à l'utiliser, ce ne peut être qu'à la condition de cesser de le penser sous le schème de la perte et de la séparation, et de le penser selon le schème de la fixation et de la limitation : une puissance d'agir aliénée, en ce sens, ce n'est pas une puissance dont les effectuations sont limitées en nombre et fixées à un seul genre ou une seule forme. On dira ainsi que l'aliénation du salarié tient à ce que ses effectuations sont limitées à la seule sphère de la consommation. » Ou de celle de l'entreprise.

Ainsi, « l'activité humaine est faite pour prendre une très grande variété de formes et son aliénation constitue en sa limitation et sa fixation en une seule forme d'activité ». Nous pouvons établir ici un parallèle avec la distinction que fait Antonella Corsani entre la pluriactivité qui serait du côté d'un travail de la liberté et la polyactivité qui serait du côté de celui du travail aliéné, fixé à la nécessité de sa propre reproduction.

Corsani pense toutefois la pluriactivité comme le développement de plusieurs activités au sein d'un même genre de travail, en l'occurrence le travail artistique. Par exemple, une comédienne qui développe aussi un travail de mise en scène, de gestion d'une compagnie qu'elle a monté avec des amis, qui joue pour d'autres compagnies, d'autres théâtres, qui développe un projet avec une association d'éducation populaire, etc. Situation hélas trop rare, la plus courante étant celle de la comédienne qui doit faire la plongée dans un bar, devenir enseignante à mi-temps alors que telle n'était pas sa vocation, ou pas tout de suite, et cela pour ramener l'argent nécessaire à minima pour faire tourner le foyer.

Trahissons-nous la pensée de Corsani si, avec Cingolani, nous faisons entrer dans la pluriactivité d'autres sphères d'activités non communément associées au travail ? Par exemple la sphère domestique, comme le suggère le sociologue ? Si on imagine que l'activité de père ou de mère au foyer ou celle de s'investir dans une association puissent également ouvrir les mêmes droits que ceux qu'ouvrent le travail, serions-nous en phase avec cette pluriactivité émancipatrice, ce travail de la liberté ?

78.

Étymologiquement, le travail est une punition. *Tripalium* en latin désigne un instrument de torture⁷. Chez Marx, c'est l'inverse : le travail est lié à l'émancipation. Mais aujourd'hui ce lien n'est plus du tout évident. Il est même douteux, considérant à quel point ce vocabulaire issu du champ lexical de l'émancipation a été capturé par le nouvel esprit du capitalisme, à quel point on vit une sorte de retour à la définition ancienne de travail : souffrance, tourment.

Pour Fischbach, il y a travail et travail. Lui, parle de travail vivant et il reste convaincu que c'est au départ d'un redéploiement du travail vivant qu'une reconstruction du social sera possible. Il est également convaincu que cette reconstruction se fera hors marché. Dans un premier temps, il s'inspire du travail de l'artisan pour penser les caractéristiques de ce travail vivant. Mais c'est surtout dans le modèle coopératif (la dimension coopérative du travail) qu'il trouve les caractéristiques qui lui semblent les plus appropriées au travail vivant : autonomie des travailleurs, collaboration, codécision.

Il n'est pas dupe et voit à quel point le capitalisme investit également dans cette dimension coopérative du travail (Uber, Airbnb, etc.). Mais selon lui c'est un mouvement désespéré. Intrinsèquement il n'y a pas de place dans le marché pour de la coopération.

Fischbach prolonge une réflexion développée par Mario Tronti (*Nous opérateurs*). Plutôt que d'analyser le troisième âge du capitalisme en capitalisme financier, ou cognitif, ou de parler d'un troisième rapport salarial qu'il tâcherait d'instituer, il

⁷ C'est peut-être pour cela que Rouart se refusait à concevoir la pratique artistique comme travail, celle-ci ne pouvant être contrainte.

propose de parler de rupture. Le capital, dans son nouvel âge qui nous est contemporain a rompu le compromis qui le liait à la masse des travailleurs. Remettant en question la centralité du travail, il supprime le point névralgique de leurs échanges : « Le travail dépendait du capital pour sa sécurisation, le capital du travail pour sa valorisation ; le travail échangeait l'autonomie contre l'obtention de droits sociaux, le capital abandonnait ou concédait des droits sociaux en échange d'une plus forte productivité. »

Le travail serait aujourd'hui libéré de sa dépendance au capital. Il n'appartiendrait plus qu'au travailleur. Il peut être le lieu où l'on cherche les formes d'une auto-organisation, d'une autonomie, où « développer sur sa propre base et à partir de lui-même ses potentialités de socialisation par et dans la coopération. »

Fischbach écrit, tout en citant largement Bruno Trentin (*La cité du travail*) : « Tout se passe comme si les promoteurs des techniques managériales avaient ouvert la boîte de Pandore sans le savoir et sans le vouloir : en permettant aux employeurs d'imposer aux travailleurs des "devoirs de fidélité, de loyauté, et de bonne foi dans l'exécution du travail", ils ont permis l'entrée en force de la personne concrète et indivisible non décomposable en segments de travail abstrait, ils ont ouvert la voie à l'intervention de la personne concrète qui travaille [...] Surgit maintenant la figure de celui qui considère que son implication en tant que personne vivante dans le travail lui confère le droit de faire de la sphère du travail vivant un espace démocratique de coopération au sein duquel les participants peuvent décider ensemble de la nature, de l'objet, des moyens, de la durée, et de la forme du travail. De ce point de vue, ce qui peut maintenant être mis à l'ordre du jour, c'est la possibilité de donner à la démocratie le contenu d'une coopération sociale que l'on dira effective pour autant qu'elle s'ancre dans l'expérience vive du travail coopératif. »

79.

À l'instar de la sphère domestique, le travail est intrinsèquement politique et la politique intrinsèque au travail vivant est essentiellement de forme démocratique. La démocratie n'est pas un régime politique, elle est une forme sociale, un régime de vie : un ensemble complexe de pratiques qui a en son centre une pratique particulière qui est le travail ; un ensemble qui a pour fonction de résoudre des problèmes. « Le travail est en effet cette pratique qui porte en elle la revendication d'une forme de vie qui ait l'aspect d'une coopération entre égaux, de sorte que le travail est aussi cette pratique où peut prendre racine l'exigence d'une démocratisation des formes de vie. [...] Il est à la fois le lieu d'émergence de formation des problèmes, et aussi bien en même temps le lieu où se cherchent et se découvrent des solutions aux problèmes : il est le lieu où les problèmes se posent d'emblée comme des problèmes collectifs et où les solutions ne peuvent être découvertes qu'en commun. [...] Il est possible de faire du travail un marche-pied vers l'exercice des compétences démocratiques et politiques. »

Samuel Bianchini nous a parlé de son centre de recherche à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs. Il essaye d'y organiser la recherche en collectif. Il se questionne sur l'intérêt d'une telle organisation. Vu que, selon lui, la recherche en Art est davantage tournée vers les moyens, tandis que la création est axée sur les fins, le caractère collectif ne contredira pas trop l'artiste « qui a l'habitude de travailler avec une signature individuelle pour affirmer son autorité ». L'artiste, face à l'impossibilité

de résoudre certaines questions seul, cherche des réponses collectivement. L'artiste, qui s'accroche à sa signature doit redescendre de son piédestal. Il s'est rendu compte que le travail coopératif est nécessaire pour faire évoluer ses techniques. Mais c'est la création elle-même qui ne peut plus se concevoir comme individuelle. L'organisation de l'activité de l'artiste *en commun* nourrit la création, la suscite.

La figure de l'artiste a été associée au sujet moderne, désincarné, vain. Le travail de l'artiste, s'il est vraiment devenu ce que Klein en dit, n'est en rien différent du travail isolé de ses conditions objectives. Avec la réémergence des concepts de commun, de coopération, d'autogestion, il semble que les artistes, qui s'organisent en collectifs, qui développent une dimension coopérative, puissent être des modèles pour des formes de travail/de vie autres que celles qui aujourd'hui dominent et provoquent de la souffrance.

Christine Felten

DES IMAGES EN PARALLÈLE

« On ne voit que ce l'on que l'on regarde »
Merleau Ponthy (1908-1961)

Les œuvres qui accompagnent ce Cahier 06 sont de la photographe Christine Felten. Photographies de villes et photogrammes extraits de vidéos se côtoient, s'opposent et se complètent. Les premières présentent la ville dans son universelle modernité. Du Maroc à Bruxelles, Ceuta ou Marseille : asphalté, immeubles, parking, antennes paraboliques et câbles téléphoniques structurent les images de leurs formes géométriques. Les seconds semblent opposer à cette hyperurbanisation une nature désordonnée. À la régularité des photographies répond une image mouvante, floue. Cette sensation est renforcée par l'utilisation du photogramme qui entretient une confusion entre mouvement et immobilité.

Pourtant ces images forment un tout et se répondent. Sur chaque photographie apparaît en arrière-plan un rappel de la nature : la mer, une chaîne de montagne, un arbre nu, un bosquet, une simple haie. De la même façon, la construction humaine n'est jamais vraiment absente des photogrammes – câbles téléphoniques, maisons, routes, barrières, bouchon de plastique. D'un côté, la nature se range, s'aligne, entre dans le cadre régulier de l'urbanisation. De l'autre elle prend le dessus, subjugué l'homme et impose sans heurts ses propres formes.

Dans sa pratique de la photographie et de la vidéo, Christine Felten voit un « évident rapport au regard : Vision du monde, regard sur soi. Comment au travers du regard, voir et donner à voir ? » Les œuvres reprises dans ce Cahier, par leur apparente dualité, nous imposent un regard sur nous-mêmes et sur notre rapport au monde en ce qu'il nous transforme tout autant qu'en ce que nous tentons de le modifier.

Christine Felten est née à Mouscron (Belgique). Elle étudie la mise en scène de théâtre à l'Institut des Arts de Diffusion puis obtient un diplôme en arts plastiques à l'École Supérieure « Le 75 ». Photographe depuis 1975, elle est, avec d'autres, à l'initiative du groupe « Instant » et de la galerie « Le trompe l'œil ». Elle fonde avec Véronique Massinger l'asbl « Caravana Obscura » et travaille durant vingt ans sous le nom Felten-Massinger. Elle enseigne également la photographie dans le secondaire, aux Ateliers de la rue Voot ou à l'AKDT de Libramont et donne des conférences à l'ENSAV (« La Cambre ») Bruxelles. Parallèlement à son travail de photographe, dès le début des années 2000, elle réalise ses premières vidéos.

Maryline le Corre

Chargée de projets de Culture & Démocratie

Production

Culture & Démocratie asbl
(Rue Émile Féron, 70, 1060 Saint-Gilles)

Ont collaboré à cette publication:

Samuel Bianchini, Jean-Luc Breuer, Patrick Cingolani, Antonella Corsani, Baptiste De Reymaeker, Christine Felten, Pascale Fonteneau, Pierre Hemptinne, Hélène Hiessler, Maryline le Corre, Denis Meyers, Béatrice Minh, Héléna Rajabaly, Gaëtan Vandeplas, Carmelo Virone.

Illustrations

Christine Felten

Date d'édition

2016

Graphisme

SalutPublic

Impression

Jan Verhoeven

Dépôt légal

D/2016/13.047/1

Contact

info@cultureetdemocratie.be

