



HAL
open science

Des malentendus productifs. Spectacle vivant et contexte socio-économique

Philippe Henry

► **To cite this version:**

Philippe Henry. Des malentendus productifs. Spectacle vivant et contexte socio-économique. Théâtre/Public, 2005. hal-02113989

HAL Id: hal-02113989

<https://hal.science/hal-02113989>

Submitted on 29 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Des malentendus productifs.

Spectacle vivant et contexte socio-économique

**Productive misunderstandings.
Performing arts and their socio-economic context**

Philippe HENRY

Chercheur en socio-économie de la culture
Maître de conférences HDR,
retraité de l' Université Paris 8 - Saint-Denis

Avertissement

Ce document fait partie d'un projet de mise en accès libre, au cours de l'année 2019, d'un ensemble d'articles et de rapports issus de recherches réalisées entre 1996 et 2006. Ces études ont porté sur des composantes peu explorées et pourtant essentielles pour le spectacle vivant en France, telles que les compagnies théâtrales professionnelles de faible ou moyenne notoriété, les théâtres de ville de taille moyenne ou situées en périphérie de villes-centre, les friches culturelles, les pratiques artistiques partagées. Ces travaux apportent également une contribution à une approche plus globale des particularités de la socio-économie de la culture et plus particulièrement du spectacle vivant.

Ce projet répond à l'objectif de mettre à disposition de chercheurs et professionnels intéressés la synthèse de ces recherches et le contenu détaillé de certaines d'entre elles. Il permet, entre autres, de s'interroger sur des questions déjà fortement prégnantes et non résolues en fin du siècle dernier, ainsi que sur leur permanence ou leur déclinaison particulière une ou deux décennies ans plus tard.

La plupart des articles de synthèse ont déjà fait l'objet d'une première publication, entre 1997 et 2006, notamment dans la revue *Théâtre / Public*.

Cet article date d'avril 2005, avec un post-scriptum d'octobre 2004. Il poursuit une réflexion personnelle sur l'organisation du spectacle vivant en France. Il a fait l'objet d'une première publication dans la revue *Théâtre / Public*.¹

La présente édition reprend sans modification structurelle le texte original, les ajustements portant surtout sur des points de forme.

Avril 2019



Ce document est mis à disposition publique selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

1/ *Théâtre / Public* n° 179, octobre 2005, p. 97-110.

Résumé

L'article resitue certaines spécificités actuelles de l'organisation du spectacle vivant en France dans un contexte élargi.

Les trois premières sections rappellent des grands traits de l'évolution de l'organisation socio-économique du spectacle vivant en France. Au cours du 19^{ème} siècle, la conception moderniste de l'art portée par le Romantisme va s'accorder avec un libéralisme économique peu soucieux des droits sociaux, quand bien même quelques tentatives d'inventer un théâtre pour le peuple se font jour. C'est dans la seconde partie du 20^{ème} siècle que se met en place une organisation partiellement régulée du spectacle vivant, dans laquelle la montée en puissance du salariat et de l'intervention publique joue un rôle structurant. La fin de ce siècle est, quant à elle, marquée par le développement d'une flexibilité tant des organisations que de l'emploi. Elle ne fait qu'accentuer les césures institutionnelles existantes et le recours à un grand nombre de salariés intermittents que permet un régime particulier d'assurance chômage.

La quatrième section souligne combien une nouvelle norme d'individuation créative et flexible s'impose à chacun. Elle génère en retour le besoin d'inventer de nouvelles formes de sécurisation, tant pour les individus que pour les organisations. Comme les autres mondes de l'art, le spectacle vivant participe de plain-pied à cette évolution. La cinquième section plaide alors pour un contrat d'activité unifié qui permettrait à chaque travailleur de mieux articuler les différents moments et statuts de son activité. Ce besoin se fait particulièrement sentir dans le "tiers secteur" d'initiative privée mais à buts autres que lucratifs du spectacle vivant.

La dernière section esquisse, sans en masquer la difficulté de réalisation, une proposition de dispositif plus à même de tenir compte de la pluralité des fonctions et des activités des travailleurs salariés du spectacle vivant. Ce dispositif vise à leur apporter une rétribution complémentaire pour les nombreux moments de travail non rémunéré qu'ils sont pourtant amenés à effectuer. Un post-scriptum esquisse une réflexion similaire concernant le régime d'allocation chômage des salariés intermittents et sa souhaitable évolution.²

2/ Cet article poursuit un travail personnel engagé depuis plusieurs années à propos de l'organisation et du fonctionnement socio-économique du théâtre en France. Voir notamment : « Innovation et théâtralités professionnelles 1985-1990 », Paul Ardenne (coord.), 1989. *Cultures du XXe siècle*, Editions du Regard, 1995, p. 239-264 ; « L'organisation du théâtre professionnel en France. Une scène socio-économique à étudier de près », *Théâtre / Public* n° 134, mars-avril 1997, p. 46-55, réédition en accès libre, avril 2019, 24 p. ; « Pour une problématisation esthétique, économique et sociale du théâtre contemporain », *Théâtre* n° 2, Département Théâtre de l'Université Paris 8 / L'Harmattan, octobre 1999, p. 11-33, réédition en accès libre, avril 2019, 15 p. ; « Théâtres de ville et compagnies théâtrales. Des acteurs décisifs pour le développement démocratique des arts de la scène », *Théâtre / Public* n° 153, mai-juin 2000, p. 57-74, réédition en accès libre, février 2019, 33 p. ; « Débuter au théâtre aujourd'hui. Entre personnalisation et jeu social affirmé », *Théâtre* n° 3, Département d'Etudes Théâtrales de Paris 8 / L'Harmattan, 2001, p. 103-121, réédition en accès libre, avril 2019, 12 p. ; « Compagnies théâtrales : les particularités d'un vrai jeu d'Arlequin », *Théâtre / Public* n° 168, mai-juin 2003, p. 4-22, réédition en accès libre, février 2019, 28 p. ; « Arts théâtraux, regarder et s'y prendre autrement », *Théâtre / Public* n° 175, octobre-décembre 2004, p. 4-17, réédition en accès libre, avril 2019, 25 p. ; « Singularités socio-économiques des arts théâtraux », Jean-Marie Thomasseau (dir.) *Le théâtre au plus près*, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, p. 183-195.

Au fil du temps, d'autres études personnelles sont venues compléter ces travaux sur l'organisation du théâtre en France, notamment : « Des malentendus productifs. Spectacle vivant et contexte socio-économique », *Théâtre / Public* n° 179, octobre 2005, p. 97-110, réédition en accès libre, avril 2019, 26 p. ; « Entre concurrence et coopération. Les compagnies professionnelles de théâtre en France », *Théâtre / Public* n° 183, 2006-4, p. 84-99, réédition en accès libre, avril 2019, 31 p. ; *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer*, Presses Universitaires de Grenoble, 2009, 200 p. ; « Quelle production aujourd'hui pour la filière du spectacle vivant ? », auto-édition, décembre 2009, 10 p. ; *Arts de la scène : un tournant nécessaire*, collection Entre-Vues, Editions Universitaires d'Avignon, 2010, 80 p. ; « Economie politique de l'art. Un partenariat privé / public à reconsidérer », auto-édition, octobre 2011, 11 p. ; *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Éditions de l'attribut, 2014, 256 p. ; « L'entrepreneuriat culturel : des tensions génériques qu'amplifie la petite taille des organisations », auto-édition, février 2018, 36 p.

Foreword

This document is part of a free access project which - will be put on line during the year 2019 - of a set of articles and reports from researches conducted between 1996 and 2006. These studies focused on few explored and yet essential components of the performing arts in France, such as professional theatre companies of medium or low reputation, medium-sized city theatres or ones located in the outskirts of central cities, or cultural wastelands or shared artistic practices. The goal of this work is also to contribute to a more comprehensive and critical approach of the socio-economy peculiarities of culture and especially of the performing arts.

This project intends to provide interested researchers and professionals both with the synthesis of the researches and the detailed content of some of them. Among other things, it allows to ponder about questions that have already been strongly addressed and yet remained unresolved at the end of the past century, as well as on their permanence or their particular variation one or two decades later.

Most of the review articles were first published between 2000 and 2006, in particular in the French journal Théâtre/Public.

Abstract

The article situates some of the current specificities of the performing arts organisation in France in a broader context.

The first three sections recall major features of the evolution of the socio-economic organisation of performing arts in France. During the 19th century, the modernist conception of art carried by Romanticism fitted in with an economic liberalism that was little concerned with social rights, even if a few attempts to invent a theatre for the people began to appear. In the second half of the 20th century, a partially regulated organisation of the performing arts was set up, in which the rise of salaried staff and public intervention played a structuring role. The end of the 20th century is marked by the development of flexibility for both organisations and employment. As a result, it accentuates the existing institutional cut-offs and the use of a large number of intermittent employees that became allowed by a special system of unemployment insurance.

The fourth section underlines how a new standard of creative and flexible individuation gets imposed upon everyone. As a consequence, it generates the need to invent new forms of security for both individuals and organisations. Like the other art worlds, the performing arts play a full part in this evolution. The fifth section advocates for a unified activity contract that would allow each worker to better articulate the different moments and statutes of his activity. This contract is particularly needed in the "third sector" of private initiative but for non-profit making purposes in performing arts.

The last section outlines, without hiding its implementation difficulties, a proposal for a device more able to take into account the plurality of functions and activities of salaried workers in the performing arts. The purpose of this device is to provide them with additional compensation for the many unpaid work hours they yet have to perform. A postscript proposes a reflection about the unemployment insurance system for intermittent employees and its desirable evolution.

Table des matières

<u>Résumé</u>	<u>2</u>
<u>Table des matières</u>	<u>4</u>
<u>Introduction</u>	<u>5</u>
<u>1 – Un libéralisme qui s’émancipe au cours du 19ème siècle</u>	<u>5</u>
<u>2 – Une régulation publique partielle dans la seconde partie du 20ème siècle</u>	<u>7</u>
<u>3 – Les marchés flexibles et innovants de la fin du 20ème siècle</u>	<u>8</u>
<u>4 – Un besoin de créativité identitaire et de forte sécurisation sociale pour le plus grand nombre</u>	<u>10</u>
41 – Une norme sociale d’individuation flexible.....	10
42 – Le besoin d’une nouvelle sécurisation sociale.....	11
43 – Une prise en compte par les mondes de l’art de la mutation en cours.....	12
<u>5 – Vers une régulation collective et contractuelle de nos sociétés du 20ème siècle ?</u>	<u>15</u>
51 – Une troisième voie qui reste à inventer.....	15
52 – Des traits exacerbés dans le spectacle vivant.....	16
<u>6 – Pour un dispositif plus en adéquation avec les particularités du spectacle</u>	<u>17</u>
61 – Une activité très partiellement rémunérée.....	18
62 – Des activités intermédiaires à rémunérer.....	18
63 – Un fonds mutuel pour une activité rémunérée de façon moins discontinue.....	20
<u>Post-scriptum</u>	<u>23</u>

Introduction

La crise de 2003 concernant le régime d'assurance chômage des salariés intermittents du spectacle a généré de nombreux débats, qui touchent plus largement à la nécessité de redéfinir les objectifs des politiques culturelles publiques, tout autant que la place et le rôle des arts et des artistes dans nos sociétés. Au cours de ces échanges, les arguments se réduisent trop souvent à des exhortations de principe. La plupart du temps, les arts de la scène et la puissance créatrice des artistes sont ainsi présentés comme un support de personnalisation et d'expression singulière pour chacun, une dimension individuelle et sociale majeure de nos démocraties, un terreau de la diversité culturelle, une dynamique constitutive du lien social... Des voix signalent néanmoins que l'évolution récente de ces arts n'a pas « été accompagnée de la démocratisation souhaitée, les créateurs peinant parfois à trouver un public. Il convient de remettre la population au centre des préoccupations du spectacle vivant ».³ Mais peu de mises en perspective générales de questions pourtant réelles sont proposées. Entre autres, l'enclassement des arts de la scène dans une société dont les structures se modifient radicalement depuis plus d'un siècle ne semble pas être regardé avec une acuité suffisante, même si des observateurs attentifs décèlent des impasses de plus en plus flagrantes et des besoins évidents de renouvellement.⁴ L'ambition de ce texte est de proposer quelques repères d'appréhension de l'histoire et des enjeux du spectacle vivant dans notre pays, au sein d'une évolution économique et culturelle plus globale.

1 – Un libéralisme qui s'émancipe au cours du 19^{ème} siècle

Sur le plan économique ⁵, le 19^{ème} siècle se caractérise par une double industrialisation – en début, puis à partir de la seconde moitié du siècle. L'épaulement réciproque des acteurs privés et des Etats libéraux aboutit à une privatisation de revenus considérable et au développement systématique de marchés nationaux de plus en plus organisés, qui renforcent à leur tour un commerce international en expansion. A la fin du siècle et jusqu'à la première guerre mondiale, une première mondialisation se développe par croissance de la production de biens industriels échangeables sur une base géographique élargie – en particulier via les empires coloniaux. La mobilité accrue des biens matériels est également permise par celle des capitaux et des hommes. L'autonomie des acteurs privés est désormais réelle, mais les Etats restent encore maîtres du jeu économique et politique global. Une législation concernant la fourniture de biens publics apparaît à partir de 1870 – qualité de l'eau et de l'alimentation fournie, éducation de base, transports en commun, ou encore patrimoine artistique... –, l'amorce d'une législation sociale à propos du travail se met en place à partir de 1890.

Durant toute cette période, la liberté patronale est quasi totale et s'organise autour du trépied de l'emploi précaire, de rémunérations faibles et d'une qualification du plus grand nombre encore peu développée.⁶ A la fin du siècle et malgré les luttes sociales menées par la classe ouvrière qui se constitue alors, le droit du travail reste encore embryonnaire et essentiellement bâti en référence aux ouvriers de l'industrie manufacturière. Un droit plus contraignant ne commencera à apparaître qu'en 1936. Jusque là, la situation de salarié est encore peu précisée et encadrée. D'ailleurs, depuis 1791, il n'y a pas de réelle différence en France entre travailleurs indépendants – encore largement majoritaires dans la première

3/ Jacques Valade, *Rapport d'information fait au nom de la commission des Affaires culturelles à la suite des travaux du groupe de réflexion sur la création culturelle*, Rapport n° 414 du Sénat, 2004.

4/ Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince - II. Un système fatigué 1993-2004*, Actes Sud, 2004.

5/ Pour les éléments d'histoire économique, voir Philippe Norel (dir.), *L'Invention du marché. Une histoire économique de la mondialisation*, Seuil, 2004.

6/ Pour les éléments d'histoire sociale, voir Anne-Sophie Beau, *Un siècle d'emplois précaires*, Payot, 2004 et Marie-Laure Morin (dir.), *Prestation de travail et activité de service*, Ministère de l'emploi et de la solidarité / Documentation française, 1999.

moitié du 20^{ème} siècle – et salariés astreints à un “louage de service” non protégé par des règles et droits collectifs établis.

C'est dans ce contexte qu'émerge dès le début du 19^{ème} siècle la conception moderniste de l'art, en germe chez les Romantiques et développée par les avant-gardes artistiques de la fin du siècle.⁷ Elle est caractérisée par la mise en avant des particularismes individuels, sociaux, nationaux, encore très peu pris en compte dans l'art officiel. A des degrés divers selon les contextes, le Romantisme insiste également sur la question de l'identité du sujet confronté tant à ses propres contradictions qu'à celles de son environnement social et de l'histoire plus globale dans laquelle il se trouve plongé.⁸ L'art et la poésie apparaissent alors comme un espace de dépassement possible de l'incertitude de nos destins individuels et collectifs. En ce qui concerne le théâtre, cette croyance à la puissance politique de l'art, au travers de sa puissance poétique propre, est une racine commune des différentes formes de renouvellement qui vont apparaître. Plus largement et à partir des années 1880, les avant-gardes artistiques vont renforcer les valeurs de singularité et d'originalité – de l'œuvre d'art, mais aussi de l'artiste qui l'a conçue. Elles vont de même accentuer leur distance critique avec les formes dominantes du développement économique et de la gestion politique de l'époque⁹, voire avec les formes les plus contraignantes pour l'individu du “programme institutionnel” – famille, église, école, armée, entreprise, nation – qui façonne l'identité sociale et personnelle de chacun. Ceci dit, la revendication qui se fait jour dès le 18^{ème} siècle d'une autonomie – tant esthétique qu'économique ou sociale – de l'art et des artistes apparaît au 19^{ème} siècle en phase avec le contexte général d'un libéralisme simultanément politique et économique. D'autant que l'Etat reste très en retrait quant à l'aide financière aux arts et que toutes les innovations artistiques se font via des initiatives et des ressources privées. Comme d'autres producteurs, les artisans-créateurs artistiques sont très fortement attachés à leur indépendance, à la liberté économique des échanges, à la diffusion de leurs œuvres ou à leur propre mobilité – au moins au sein de chaque ensemble national, voire au-delà comme les cas de la musique ou du roman.

A la fin du siècle, certains artistes montreront leur volonté de participer au mouvement naissant d'émancipation intellectuelle et sociale des classes populaires. Ces initiatives sont là encore privées, avec le soutien moral des syndicats et des socialistes. Mais on connaît les difficultés et les contradictions auxquelles sont confrontées, par exemple, les quelques tentatives de “théâtre du peuple”, ancrées dans la volonté d'insuffler une énergie nouvelle dans cet art et d'intéresser simultanément la partie de la classe ouvrière en train de sortir de la misère et celle qui ne s'en sortait pas.¹⁰ Une volonté d'une éducation artistique, morale et civique, qu'on retrouvera au début du 20^{ème} siècle dans le courant de l'éducation populaire et pour partie dans l'approche d'un Firmin Gémier pour ce qui concerne le théâtre. Par contre, la participation des artistes en tant que tels à la constitution d'organisations luttant pour des droits collectifs, face à la précarité et à la flexibilité extrêmes de l'emploi à cette époque, est peu perceptible. Dans leurs ambiguïtés même, ces essais militants à partir de l'art illustrent le malentendu – certes productif, mais malentendu quand même – sur la puissance sociale supposée de l'art théâtral auprès des plus défavorisés, et plus globalement auprès de toutes les couches sociales. Par la suite, la notion fondatrice de “théâtre populaire” s'appuiera d'abord sur la professionnalisation de l'art théâtral et la formation du comédien, ce dont Jacques Copeau et Charles Dullin sont exemplaires. Ce nouveau thème donne toute sa place à la puissance éducative et désaliénante de l'art tout en privilégiant la voie d'un théâtre de haute qualité. L'objectif est alors surtout de rechercher un théâtre pour la nation et non pour certaines des classes sociales qui la composent, un théâtre pour un nombre élargi de spectateurs. Plus centré sur un théâtre à l'usage du peuple que sur un théâtre qui émane du peuple, ce thème se déclinera autour de plusieurs emblèmes jusqu'à l'“élitaire pour tous”, lancé par Antoine Vitez un demi-siècle plus tard et qui marque probablement l'ultime phase de ce malentendu fondateur.

7/ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, 1997 ; Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Editions de Minuit, 1998.

8/ Jean-Marie Thomasseau, « Les drames romantiques », *Drame et tragédie*, Hachette Supérieur, 1995.

9/ Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999.

10/ Romain Rolland (1903-1913), *Le Théâtre du Peuple*, Editions Complexe, 2003.

2 – Une régulation publique partielle dans la seconde partie du 20^{ème} siècle

La période de l'entre-deux guerres marque le renouveau général d'un protectionnisme économique, qui va aboutir à la quasi paralysie du commerce international en fin de la période. C'est un temps de replis nationalistes et sur les zones d'expansion propres à chaque nation – en premier lieu, les empires coloniaux –, de mobilité à nouveau restreinte pour les biens et capitaux, mais aussi les travailleurs, en-dehors de ces zones d'emprise. Les luttes sociales et les organisations collectives se développent, elles aussi, surtout sur une base nationale, tout comme le développement artistique qui reste marqué par un mode de développement à référence libérale. A la fin de la seconde guerre mondiale et de ses destructions matérielles et humaines massives, une nouvelle forme de régulation économique et sociale par les Etats se met en place dans chaque pays. Mais elle intervient complémentaiement à un nouveau libéralisme et à la relance des échanges internationaux qui vont se développer au fil des Trente glorieuses, jusqu'à la crise des années 1970. Le mixte d'Etat-providence et de croissance de la production industrielle standardisée connu sous le nom de modèle fordiste-keynésien pose alors les principes d'une régulation volontaire des marchés et d'un contrôle sur la stabilité de l'organisation économique dans un contexte de croissance affirmée. Ce mode de développement passe par une industrialisation visant la constitution de marchés de masse – encore essentiellement centrés sur les biens matériels et non sur les services –, comme par une réorganisation du salariat.

En France, la montée en puissance du salariat s'appuie sur trois piliers essentiels : la généralisation de la protection sociale, la consolidation d'un droit du travail déjà affirmé en 1936 et la primauté donnée à l'emploi fixe et durable. Ce dernier s'organise au travers du CDI (Contrat à durée indéterminée) et dans le cadre des conventions collectives après 1950, les emplois non titulaires relevant dès cette époque de CDD (Contrats à durée déterminée).

Le développement passe également par une croissance affirmée du commerce international, dans lequel l'intégration régionale joue un rôle évident, comme c'est le cas pour la Communauté Economique Européenne instaurée durant cette période. De même, l'élargissement de l'échelle de la production industrielle et la prospection ininterrompue de nouveaux marchés conduisent à la création d'institutions internationales dès après-guerre pour stabiliser les échanges monétaires (FMI – Fonds monétaire international), ou cinquante ans plus tard pour assurer la libéralisation du commerce international sans provoquer de replis protectionnistes (OMC – Organisation mondiale du commerce).

C'est dans cet environnement bien particulier que l'on voit se mettre en place en France une politique culturelle publique, qui veut allier le soutien à l'initiative privée des artistes et la régulation publique des secteurs artistiques, notamment autour de l'objectif double d'une démocratisation de l'accès aux arts et d'un aménagement culturel décentralisé du territoire qui lui serait associé. Cette orientation, qui devient plus apparente et active à partir de la création du ministère des Affaires Culturelles en 1959, apparaît très en osmose avec la mutation socio-économique globale de l'époque, même si elle a aussi ses propres spécificités. Après les limites évidentes d'une mutualisation partielle des moyens entre entreprises privées qu'illustre le Cartel à partir de 1927, les rapports Dullin de 1938 et Copeau de 1941 commencent à tracer les linéaments d'une autre façon de faire, si l'on veut aboutir au retour d'un théâtre de qualité mis au service du plus grand nombre. Le thème de la décentralisation territoriale de l'art théâtral et d'une proximité aux populations grâce à des troupes permanentes en région seront les socles des demandes ultérieures d'intervention de la puissance publique au nom de ces enjeux, présentés comme d'intérêt général et que les forces privées sont bien incapables d'assumer à elles seules.

Un nouveau malentendu productif va donc se nouer pour un temps, cette fois-ci entre artistes et pouvoirs publics – dont l'Etat bien sûr, mais de plus en plus aussi les diverses collectivités territoriales. Cette alliance va surtout porter, à partir des années 1960 – et après les premiers essais d'après-guerre –, sur la mise en place d'un réseau d'équipements publics de taille moyenne et sur l'aide à une série de TPE (Très Petites Entreprises) des secteurs artistiques, via la figure valorisée de leur directeur artistique. Exemple dans les arts de la scène, une polarisation va assez vite s'établir entre les équipements publics soutenus de

façon pérenne – même si leurs directeurs changent après quelques années – et les compagnies d’abord aidées au titre de projets limités, même si certaines seront aussi soutenues avec le temps et la notoriété sur une base triennale. Dans le même temps, on assiste à l’industrialisation et à la concentration capitalistiques d’une partie du champ artistique et culturel, relayées par le développement des médias de masse – dont la télévision –, qui vont proposer un niveau jusqu’alors inégalé de produits culturels pour une consommation toujours plus élargie. Dans tous les cas, c’est une véritable co-gestion des domaines artistiques qui se met en place entre personnes et organismes privés d’une part, collectivités publiques d’autre part.¹¹

3 – Les marchés flexibles et innovants de la fin du 20^{ème} siècle

A partir des années 1980, une mutation socio-économique générale s’organise à partir du trio de la mondialisation des firmes, de la globalisation de la circulation financière et de l’affaiblissement concomitant de la régulation économique par les Etats nationaux. Cette mutation s’amplifie encore avec la montée du double impératif d’une innovation technique et d’une flexibilité organisationnelle permanentes, dans le cadre d’une compétition transnationale qui s’étend et cherche à se libérer de toutes les anciennes rigidités du modèle fordiste-keynésien. L’affirmation de la centralité des actionnaires dans le partage de la valeur économique produite et le rôle de plus en plus manifeste de l’emploi comme variable d’ajustement s’imposent durant toutes les années 1990. Ce qui apparaît comme un transfert partiel du risque économique sur les salariés n’est sans doute pas pour rien dans la montée simultanée d’une désespérance sociale, d’autant que les interdépendances entre acteurs se font plus abstraites et toujours moins contrôlables par chacun. La dynamique propre des marchés semble définitivement l’emporter sur les Etats. Elle génère la mise en place, dans la plupart des secteurs d’activité, d’oligopoles mondiaux – chaque marché est dominé par un petit nombre de très puissants producteurs-distributeurs s’imposant à la multiplicité des petits producteurs et des consommateurs peu organisés – et d’une structuration hiérarchisée des entreprises en réseaux. La régulation d’ensemble comporte des acteurs et des échelles désormais multiples, dont celle des intégrations régionales comme le Marché unique de l’Union européenne. Dans ce contexte de compétition commerciale généralisée, les distributeurs acquièrent une puissance croissante qui leur permet de s’opposer désormais aux producteurs élémentaires. Malgré tout, la dérégulation économique reste partielle et bute sur de réels obstacles et résistances. Les marchés nationaux du travail, en particulier, sont encore peu ouverts, beaucoup de services restant par ailleurs peu délocalisables. Le triplet de l’innovation, de la concurrence et de la financiarisation introduit néanmoins l’incertitude comme une dimension structurelle des économies contemporaines.

Les entreprises se composent désormais d’un noyau dur d’emploi stable et de différents cercles d’emploi périphériques, en particulier via le double mécanisme qui se développe de l’externalisation et de la sous-traitance de tâches jadis assumées en interne. L’organisation par projets prend une place croissante, dans des économies où les services assurent désormais une part majoritaire des emplois et de la création de valeur. Un nouveau modèle d’emploi apparaît, où les compétences personnelles réelles l’emportent de plus en plus sur les qualifications acquises par la formation, où la capacité d’apprentissage individuel et collectif devient essentiel. D’autant que la distinction entre produit matérialisé et activité du travail n’est pas pertinente à propos des services, qui sont au cœur de cette transformation de l’emploi. Les marchés du travail se dualisent alors, avec le développement d’une nouvelle précarité que vient légaliser la possibilité accrue d’utiliser les CDD, alors que les emplois précaires et les contrats atypiques se multiplient dès les années 1970. La flexibilité des marchés du travail – encore foncièrement nationaux – permet une mobilité accrue du parcours d’emploi. Mais celle-ci ne profite guère qu’aux plus réactifs, aux plus expérimentés et diplômés. Globalement, ce sont les moins qualifiés qui subissent le sur-chômage, l’absence d’emplois adaptés à leurs compétences et l’échec de leurs démarches pour trouver de tels

11/ Emmanuel de Waresquiel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse CNRS Editions, 2001.

emplois générant de véritables “trappes à bas salaires” et l’émergence de “travailleurs pauvres”.

Au-delà de ses propres spécificités, le spectacle apparaît exemplaire de ces différentes modifications structurelles, même si la priorité toujours accordée à l’offre artistique et la fragmentation de la production au niveau d’une myriade d’entreprises élémentaires masquent les transformations radicales en cours, comme par exemple la construction d’oligopoles renforcés de production et de diffusion dans les industries culturelles. Les micro-entreprises de chaque secteur artistique ont le plus grand mal à se regrouper en réseaux flexibles de type “district industriel” – où chacun se spécialise sur une partie de la tâche globale à accomplir – ou encore à mutualiser une partie de leurs moyens. Ces modalités sont d’autant plus difficiles à concevoir et à mettre en œuvre que chacune de ces TPE doit d’abord se différencier des autres avec des offres non substituables – chaque spectacle est un prototype unique –, mais pourtant très proches les unes des autres quant à leur nature et les modes d’action qui leur sont associés.

Dans le spectacle vivant, on aboutit ainsi à une situation où l’emploi permanent en nombre très réduit se combine à un recours massif à l’emploi discontinu, que seul le régime d’allocation chômage des salariés intermittents protège quelque peu en France. En 2002, les CDD représentaient 50% de l’emploi proposé dans ce secteur et les Contrats à temps partiel 32% (respectivement 7% et 16% pour toute la population active), alors que les titulaires d’un diplôme d’au moins Bac + 2 s’élevaient à 46% (28% pour toute la population active).¹² De ce point de vue, l’hyperflexibilité contractuelle du spectacle vivant – et à un moindre titre de l’ensemble du secteur culturel – porte à l’extrême les avantages et les contradictions d’un mode de développement qui s’étend dans nos sociétés.¹³ Le financement “invisible” d’une part importante de l’emploi artistique par l’ensemble des salariés, via le dispositif d’assurance chômage des intermittents, devient source d’un conflit majeur et récurrent. Faute d’avoir pris en compte le problème posé par l’inflation de l’utilisation de ce dispositif dans le contexte de flexibilisation généralisée de l’emploi dans nos sociétés. Faute également d’avoir prévu une prise en charge collective spécifique de cette hyperflexibilité de l’emploi artistique, tout particulièrement dans le spectacle vivant.

Un véritable hiatus se développe ainsi entre le programme culturel et politique de la période précédente et le nouveau contexte qui prévaut désormais. Les grandes entreprises des industries culturelles tendent à se comporter à la manière des autres secteurs capitalistiques et à entraîner dans leur dynamique les différentes franges innovantes – constituées souvent de nombreuses TPE inventives –, dont elles ont néanmoins toujours besoin pour renouveler sans cesse l’offre artistique. Les collectivités publiques sont également prises dans ce mouvement. Elles continuent à majoritairement subvenir aux besoins des équipements culturels publics désormais présents sur tout le territoire, alors même que l’objectif d’une démocratisation massive de l’accès aux œuvres d’art n’est plus réalisable dans les termes posés après-guerre. La polarisation déjà à l’œuvre dans la période précédente, entre équipements culturels publics et TPE artistiques privées, s’accroît d’autant plus que les moyens financiers publics continuent à privilégier fortement le premier segment. En 2002, les crédits d’intervention de la DMDTS au profit des arts théâtraux vont ainsi à plus de 80% aux trois labels des Théâtres Nationaux, Centres Dramatiques Nationaux et Scènes Nationales, tandis que seulement un peu plus de 10% vont à l’ensemble des compagnies de théâtre, des arts de la rue ou du cirque.

Dans ce contexte, chacun demande de plus en plus une aide et un accompagnement pour une trajectoire personnelle qui devient – ou au moins se veut – de plus en plus singulière. Plus que de favoriser un accès généralisé aux œuvres d’art, il s’agirait plutôt de tenir compte des demandes d’expression personnelle et de socialité plus flexible et diffuse qu’auparavant¹⁴, il serait question de demandes de sécurisation accrue des trajectoires professionnelles, culturelles, artistiques de chacun. Ce qui n’empêche pas les modes

12/ *L’emploi dans le secteur culturel en 2002*, Note 35 de l’Observatoire de l’Emploi culturel, octobre 2004.

13/ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l’artiste en travailleur*, La République des idées / Seuil, 2002 ; Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999.

14/ Olivier Donnat et Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po, 2003.

d'organisation et d'action du passé de peser encore d'un grand poids, y compris dans les souffrances et les revendications qui sourdent constamment de nos sociétés.

Pour s'en tenir au spectacle vivant, une partie des compagnies dites indépendantes, qui se revendiquent d'un "tiers-secteur" culturel, voudrait s'atteler à ces questions. Elles plaident pour que l'initiative et la gestion privées se combinent avec une visée d'économie de services non lucrative, dont la souplesse permettrait de répondre aux nouvelles demandes d'une trajectoire personnalisée pour le plus grand nombre. Après l'"élitaire pour tous", il conviendrait alors de viser un "qualitatif pour chacun". Cette nouvelle perspective d'utilité publique se voudrait propre à notre époque. Mettre l'artisanat artistique au service de chacun exigerait néanmoins un engagement révisé de la puissance publique, notamment des formes adaptées, affinées ou à réinventer de délégation de service public au profit d'une part accrue de la société civile non capitalistique. A côté des industries culturelles et du réseau des établissements culturels publics, il serait alors question d'une nouvelle voie à davantage développer. Celle-ci serait à construire sur l'alliance ternaire entre, d'une part, des entrepreneurs artistiques à objectifs non lucratifs, d'autre part, une grande diversité de trajectoires personnelles inscrites dans une non moins réelle pluralité de territoires de vie, enfin des pouvoirs publics conscients de l'insuffisance de la structuration actuelle autour des deux seuls vecteurs de l'économie capitaliste de marché et de la gestion publique. Utopie ou troisième forme de malentendu productif, le spectacle vivant se trouve en tout cas à une nouvelle croisée de chemins, à l'orée d'une nouvelle bifurcation potentielle de son destin.

4 – Un besoin de créativité identitaire et de forte sécurisation sociale pour le plus grand nombre

41 – Une norme sociale d'individuation flexible

Ce qui se joue sous nos yeux est peut-être un basculement civilisationnel, où un nouveau type d'autonomie personnelle, nécessitant une constante créativité individuelle et adaptation identitaire, s'impose en référent central des dynamiques sociales, mais aussi socio-économiques. Cette situation, inédite au plan historique, serait moins à comprendre comme un triomphe du libéralisme, que comme l'avènement d'une forme spécifique d'"autonomie dépendante" de chacun, d'un nouveau mode de socialité – et nouvelle norme sociale – à partir duquel nos sociétés vont se recomposer.

C'est en effet à une nouvelle norme de masse que nous avons affaire, même si celle-ci se présente d'abord comme soucieuse de la singularité de chaque individu. Chacun est en effet convoqué à construire sa propre autonomie, en acquérant un ensemble flexible et modulaire de compétences. Ceux-ci seront différenciellement mobilisés au fil de projets successifs et de contrats, dont la bonne exécution est au fondement de la réputation personnelle qui se construit progressivement. Dans ce processus, il s'agit d'abord de la capacité de chacun à agencer des éléments prédéfinis dans un cadre déterminé, bien plus que d'inventer ex nihilo des éléments jusque là non connus. La question de l'identité personnelle devient ainsi décisive, en termes tant d'injonction première que de résultat en perpétuel mouvement. Ce jeu indissociablement individuel et social exige une amélioration constante de l'efficacité personnelle, ainsi que la permanence d'une estime de soi au fond très dépendante des reconnaissances reçues des autres au fil des différents projets menés à bien. Et celui qui n'arrive pas à organiser ce processus est d'autant plus vite jugé fautif qu'il apparaît comme le principal responsable de ses insuffisances et de ses échecs.

Dans les faits, nos sociétés se clivent clairement entre ceux pour qui cette dynamique d'individuation flexible conduit à une réelle créativité et indépendance et ceux pour qui elle débouche surtout sur une précarité accrue et de tous les instants. On assisterait donc à la formation d'une nouvelle opposition de classes, en phase avec l'organisation socioéconomique qui affirme actuellement sa dominance. Dit autrement, l'ancienne structure de classes sociales propre à la société industrielle des deux siècles derniers disparaîtrait avec elle, mais serait remplacée par une nouvelle structure, spécifique au nouveau contexte

global. En ce sens, on peut également faire l'hypothèse que nous n'en sommes qu'aux prémices de la compréhension historique de ce phénomène et qu'aucune régulation générale n'est encore en place, dans laquelle chacun – dont les plus faibles – disposerait d'un ensemble renouvelé de droits, de garanties et d'obligations lui permettant de concilier tout au long de sa vie l'impératif d'individuation flexible et la nécessité d'une stabilité identitaire et économique minimale.¹⁵

Une sorte de créativité identitaire permanente, liée au niveau et à la diversité des ressources individuelles disponibles, devient ainsi une référence centrale de nos sociétés contemporaines. Si le thème de l'identité est clairement apparu dès les années 1960, il semble connaître une exacerbation grandissante depuis une quinzaine d'années. Composante désormais essentielle de l'individualité, l'identité, constamment élaborée par réagencement subjectif et simplifiant d'une grande diversité d'éléments relationnels et sociaux mémorisés, se présente alors comme une des déclinaisons majeures pour aujourd'hui de la question sociale. Ego est de plus en plus habitué à bricoler une régulation personnelle de sa propre action, elle-même succession et assemblage de rôles souples et changeants, de vécus et de socialisations partiels et mouvants. Il est donc question pour chacun de constamment s'inventer une petite musique à soi / de soi. La question identitaire, fondement de l'individualité contemporaine, serait donc en même temps à la base de la chaîne des socialisations qui nous constitue chacun comme singularité irréductible. On peut alors comprendre que ce nouvel impératif – autant existentiel qu'institutionnel – génère par contrecoup non seulement de multiples "fatigues d'être soi", mais encore des formes diverses de "contre-révolution identitaire" dont le retour du religieux serait une manifestation particulièrement nette. Rages et rejets de l'autre, résistances et retraits face à l'imposition de ce nouvel impératif, mais aussi demandes croissantes et tous azimuts de reconnaissances différenciées de soi.

Le nouveau monde, où se mêlent impulsions des couches favorisées de la population, aspirations générales à une démocratie plus égalitaire et individualisante, demandes de protections suffisantes en particulier de la part des classes les moins favorisées, constituent en tout cas un cocktail social explosif. Car ce monde est aussi construit sur des potentiels et des modes très intensifs d'expression émotionnelle – avec ces deux extrêmes de l'explosion incontrôlée et de la dépression sidérante. Là encore, c'est bien la question du mode de régulation collectif et des modalités de cadrage institutionnel à inventer, pour rendre socialement viable cette mutation, qui se trouve posée. Car si le primat de la quête identitaire et du parcours singulier induit de nouvelles formes de relations entre les personnes – et plus largement de nouvelles formes de sociabilité –, reste que le simple "laisser faire" interindividuel n'a aucune chance d'aboutir, par lui-même, à des sociétés plus apaisées et équilibrées. L'histoire a suffisamment montré combien la seule compétition interindividuelle n'a jamais conduit à une réduction des inégalités, que c'est plutôt le contraire qui est la règle jamais démentie. Par contre, c'est bien la nature et la puissance de cette nouvelle régulation collective qu'il nous est encore très difficile de concevoir et mettre en œuvre.¹⁶

42 – Le besoin d'une nouvelle sécurisation sociale

A partir du 18^{ème} siècle, la conception libérale qui a dominé dans nos sociétés occidentales a organisé la protection de chacun sur la double base, d'une part, de l'Etat de droit – garantie des libertés fondamentales et sécurité pour les biens et les personnes – et, d'autre part, de la propriété pour les risques liés à la dégradation des conditions personnelles de vie – maladie, accident, vieillesse. Face à une indifférence première à la situation des individus non propriétaires – pourtant l'essentiel des populations –, il aura fallu les luttes sociales des 19^{ème} et 20^{ème} siècles pour que se mette progressivement en place le principe d'une "propriété sociale" pour les salariés – au départ, justement caractérisés par le fait de ne pas disposer de propriétés personnelles. Si cette première régulation collective n'a jamais prétendu faire disparaître les inégalités entre les deux catégories d'individus, l'Etat social qui s'en est porté garant a au moins permis la croissance que l'on sait de l'après seconde guerre mondiale et la non explosion exponentielle des inégalités – au moins dans nos pays

15/ Irène Jonas, *L'individu auto-déterminé. Anatomie du nouveau caractère social*, L'Harmattan, 2003.

16/ Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Armand Colin, 2004.

industrialisés, l'écart entre ceux-ci et le tiers-monde ne cessant par ailleurs de se creuser. La crise dans laquelle nous sommes entrés depuis le milieu des années 1970 frappe à nouveau d'abord les plus défavorisés, dont le bas de la hiérarchie salariale, mais génère également de très grandes disparités au sein même de chaque catégorie socioprofessionnelle. Au-delà des écarts à nouveau croissants dans la hiérarchie sociale et dans celle des revenus, la mise en mobilité et flexibilité généralisées et le primat accordé aux trajectoires personnelles conduisent à une "concurrence entre égaux" accrue. La désocialisation collective des individus qu'engendre ce passage à un autre monde produit ressentiments et frustrations, mais aussi une déqualification de masse en particulier des milieux populaires.

Sauf à s'en tenir à une nouvelle forme d'indifférence libérale, nous nous trouvons donc devant la nécessité de redéfinir les risques mutualisables et les modalités de couverture de ces risques, sachant qu'il est par ailleurs totalement illusoire d'aboutir à une couverture de tous les risques possibles. Deux options politiques s'ouvrent alors. Celle qui célèbre l'autonomie et la responsabilité individuelles, qui cherche à minimiser les attachements collectifs et reporte la couverture des risques sur des assurances privées – recomposant par là une dépendance à un collectif, puisque la notion d'assurance purement individuelle est sans réalité. L'autre option consiste à prendre au sérieux le fait que les nouveaux risques et incertitudes de nos sociétés ont une dimension sociale irréductible et qu'il s'agit de déterminer les conditions de leur prise en charge collective. Il y a donc à réfléchir à des droits nouveaux pour les individus, dont le terme de "sécurité sociale professionnelle" rend partiellement compte. Car si les droits sociaux des travailleurs non propriétaires reposent essentiellement et jusqu'à maintenant sur les situations de travail rémunéré, le bouleversement des conditions actuelles de ce travail – dont la forte croissance de l'emploi discontinu, comme du "travail invisible" non rémunéré – conduit à devoir réfléchir sur des dispositifs assurant à chacun une meilleure continuité de ses droits sociaux et notamment à une rémunération financière au moins minimale de son activité.

Par nature de l'évolution en cours, ces nouveaux dispositifs devront favoriser un traitement plus individualisée des parcours, tenir compte aussi des différentes formes d'activité des personnes – dont l'emploi rémunéré bien sûr, mais aussi les temps de formation ou de ressourcement, les temps d'élaboration "invisible" pour un emploi futur.... Globalement, il s'agit de restructurer l'ensemble des droits de l'individu, de façon à mieux sécuriser des trajectoires qui seront de plus en plus marquées par la discontinuité – notamment de l'emploi rémunéré –, ce que certains pays du Nord de l'Europe désigne déjà du terme de "flexicurité". Ceci exige en particulier un transfert plus net des droits, depuis sa base historique sur l'emploi vers la personne elle-même du travailleur. Cela revient également à concevoir les trajectoires individuelles comme une succession de situations transitionnelles, où les bifurcations, les ruptures et les interruptions ne sont plus des exceptions, mais au contraire des dynamiques ordinaires. Cela nécessite bien sûr aussi une articulation assez profondément renouvelée entre le marché des biens et des services, l'organisation du travail et du non travail, la puissance publique. En démarquage net avec la conception simplement libérale, on voit qu'on se trouve plutôt dans une option sociale-démocrate cherchant à réguler par un "Etat social flexible" la double tension entre logique libérale des marchés et logique plus individualisée des travailleurs. Vaste horizon, pour partie utopique sans doute, mais qui resitue bien le niveau des enjeux auxquels nous sommes confrontés.¹⁷

43 – Une prise en compte par les mondes de l'art de la mutation en cours

Sur ces questions de la montée en puissance dans le monde des arts des thèmes de la singularité, de la créativité et de l'identité individuelles, mais aussi de la tension entre parcours personnel et destin collectif, on peut au moins remonter jusqu'aux Romantiques et à la valorisation du sujet sensible et du monde intime qu'ils ont fortement contribué à développer. De même, les milieux de la création artistique sont aujourd'hui exemplaires du mixte entre profonde insécurité professionnelle et fonction centrale de la créativité identitaire. Même s'il est à profondément réformer, le dispositif spécifique d'indemnisation des périodes non rémunérées des salariés intermittents des arts du spectacle exemplifie la

17/ Robert Castel, *L'insécurité sociale. Qu'est-ce qu'être protégé ?*, La République des idées / Seuil, 2003.

nécessité d'une régulation collective de l'insécurité socioéconomique des secteurs d'activité flexible. Plus largement, les milieux artistiques apparaissent au cœur de la mutation tant culturelle que socioéconomique qu'on vient d'évoquer. Les arts du spectacle particularisent ainsi, depuis plus de quinze ans, la montée en puissance simultanée de la créativité identitaire comme base des processus artistiques, de l'hyper-flexibilité associée des trajectoires individuelles et des modalités d'activité, du renforcement extrême des inégalités et des précarités sur les marchés de la notoriété, de la nécessité absolue d'une régulation collective renforcée et non de simples arrangements interindividuels incapables de stabiliser à eux seuls ces processus.

Finalement, la situation contemporaine exigerait qu'on ne s'en tienne plus à la représentation pourtant toujours très hégémonique d'un développement des arts fondé sur la croissance poursuivie du nombre des artistes professionnels, produisant de plus en plus d'œuvres particulières, qu'il s'agit de diffuser sur des marchés à constamment élargir. Même les politiques culturelles publiques semblent souvent ne faire qu'accompagner cette conception dominante. Élargir notre conception des arts, ce serait d'abord prendre au sérieux la mutation culturelle en cours, où les ressources et les parcours identitaires de chacun deviennent le point de départ à considérer pour aborder les problématiques de la diversification et de l'égalité des chances. Il faudrait donc partir des situations contrastées de l'ensemble de la population ; des moyens et ressources dont chacun dispose ou pourrait disposer au fil de ses différentes activités pour développer sa propre créativité identitaire, pour soi et avec les autres ; de la prise en compte au plus près des aventures possibles et des sécurités nécessaires au travers desquelles le parcours artistique et culturel de chacun se constitue.

On voit qu'il n'est plus alors exclusivement question d'artistes professionnels, d'œuvres d'art identifiées comme telles et de toutes les organisations qui les instituent, même si ces dimensions restent centrales dans les compétences disponibles et les accompagnements de parcours individuels qu'elles rendent possibles. Il est d'abord question de l'infinie variété potentielle des parcours artistiques et culturels, tels qu'ils peuvent s'élaborer, se développer, bifurquer, s'interrompre, recommencer dans la non moins multiplicité des territoires de vie de chaque individu. Il est également question des pratiques artistiques de chacun – et donc aussi du plus grand nombre – dans les différents espaces de vie quotidienne – famille et réseaux de sociabilité amicale, écoles et lieux de formation, entreprises et espaces d'emploi, territoires urbains et ruraux de vie... Pour certains en effet, faire des pratiques artistiques le centre de leur vie et chercher les conditions d'une activité pérenne dans ce secteur deviendra un enjeu majeur de leur parcours identitaire. Mais pour le plus grand nombre, c'est la capacité de développer, dans des conditions améliorées et suffisamment sécurisées, un parcours épanoui de vie personnelle qui demeure l'essentiel. En ce sens, ce n'est pas le transfert vers le plus grand nombre des options de vie des artistes professionnels qui est à rechercher. Celles-ci n'apparaissent au fond que comme un choix, sur le long terme, de créativité identitaire et de flexibilité économique particulièrement développées. Par contre, leur présence plus capillaire dans tous les segments et secteurs sociaux de vie, de même que la meilleure organisation de cette présence comme base réelle de développement, constituent des éléments majeurs pour redéfinir les enjeux centraux de ces professions, tout comme les diverses interventions publiques en leur faveur. La puissance publique devrait alors impérativement recentrer son action sur deux priorités. Priorité donnée aux parcours individuels du plus grand nombre, d'où la véritable révolution à accomplir en termes d'éducation artistique et culturelle¹⁸, à l'école et en-dehors de l'école, ou encore de conventions d'action artistique pluriannuelles pour des équipes artistiques travaillant en relation de proximité suivie avec des populations et dans des territoires de vie particuliers.¹⁹ La seconde priorité porterait sur les parcours de ceux qui veulent placer les arts au centre de leur vie, d'où encore une autre révolution à faire en France pour comprendre qu'il y a une vaste variété de profils à faciliter, entre la pratique artistique simplement de loisir et l'activité professionnelle rémunérée sur des pratiques artistiques, ou encore pour réorganiser les filières de formation et d'emploi artistiques dans le sens de compétences plus diverses et donc plus conformes à la mutation culturelle en cours.

18/ Jean-Gabriel Carasso, *Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture ?*, Bessières (31660), éditions de l'attribut, 2005.

19/ « Favoriser le renouveau de l'action culturelle », *Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant*, DMDTS, septembre 2005.

Sur tous ces sujets, il faut par ailleurs compter avec la dynamique propre des marchés artistiques et culturels, dont celle impulsée par les industries culturelles. La construction des parcours artistiques et culturels du plus grand nombre se fait déjà par agencement des biens et services culturels fournis par ces secteurs. Les reconnaissances et reconstructions identitaires – individuelles et collectives – s’organisent largement à partir de ces produits – qu’on pense à la variété des parcours construits sur les divers réseaux de sociabilité et d’échange de la nébuleuse toujours en expansion de la “world music”. Une très large partie du processus de mutation est donc impulsée par de très fortes puissances, civiles ou/et économiques. Raison de plus pour que la puissance publique à ces différents niveaux – Union Européenne, Etats nationaux, collectivités locales – clarifie et recentre ses propres interventions. Priorité à une présence plus équilibrée des ressources artistiques et culturelles dans les divers territoires de vie des populations, effort bien plus soutenu en faveur des initiatives de populations particulières s’engageant dans des parcours de créativité identitaire et en faveur des équipes artistiques travaillant avec ces populations, réorientation d’une part significative de l’effort de formation et d’organisation institutionnelle vers de tels enjeux. Mais cela exigerait de sortir d’un double fétichisme, qui semble être encore aujourd’hui le seul horizon possible des pratiques artistiques : celui de l’excellence artistique, où tout doit s’ordonner à partir des artistes et des œuvres les plus prestigieuses ; celui symétrique du marché culturel, où la seule liberté d’initiative et d’échange interindividuels ordonnerait une circulation artistique pertinente et solvable. En tout cas, l’Etat social flexible évoqué précédemment reste largement à concevoir et à construire en ce qui concerne la question éminemment actuelle des parcours artistiques de chacun, élément nodal de la mutation générale dans laquelle nos sociétés sont entrées, ne serait-ce que par la place qu’y occupent la créativité identitaire et la grande variété de parcours individuels et collectifs qu’elle autorise.

Dans ce qui fait sa spécificité artistique, le spectacle (vivant, mais également enregistré) participe de plain-pied à cette problématique d’identité créative et flexible. Mais il est moins sûr que ses particularités lui permettent, à elles seules, de penser et de mettre en œuvre une régulation collective sécurisant mieux la diversité des parcours artistiques et culturels du plus grand nombre. Comme dans les périodes antérieures, un malentendu productif est sans doute à nouveau à l’œuvre entre les mondes de l’art et la société. Pour le spectacle, il faut en tout cas souligner que les professionnels qui cherchent à élaborer des propositions de régulation collective à la hauteur des enjeux actuels²⁰, non seulement restent très minoritaires et nettement marginalisés, mais aussi vont puiser toute une partie de leurs références dans des réflexions et des domaines qui ne sont pas particulièrement centrés sur les arts. Ce qui distingue malgré tout l’époque actuelle des précédentes, c’est que les mondes de l’art sont désormais nettement constitués, en tant que secteurs d’activité sociale spécifique mais aussi en tant que secteurs qui participent au développement socio-économique général. De ce point de vue, ils rencontrent des opportunités et des difficultés qui leur sont propres, mais qui sont tout autant une déclinaison particulière de questions plus générales auxquelles nos sociétés sont confrontées. Les deux dernières sections de ce texte sont consacrées à quelques éléments de ce travail en pleine élaboration, où cherche à se rejoindre la réflexion générale sur les modes de régulation de nos sociétés flexibles et celle sur le mode vers lequel semble conduire les particularités du domaine des arts du spectacle et tout particulièrement du spectacle vivant.

20/ Par exemple, la Coordination des intermittents et précaires d’Ile-de-France (CIP-IDF) ou l’Union fédérale d’intervention des structures culturelles (Ufisc).

5 – Vers une régulation collective et contractuelle de nos sociétés du 20^{ème} siècle ?

51 – Une troisième voie qui reste à inventer

Nos sociétés amplifient d'autant plus les inégalités entre les personnes que l'individuation de ces dernières repose sur les ressources économiques, sociales, culturelles dont elles disposent chacune. Même après redistribution d'une partie des ressources pouvant être mutualisées – via les pouvoirs publics, mais aussi les solidarités familiales, communautaires ou proximales –, les situations continueront à être très diverses. Il y a là un phénomène pour une part heureux et qui va dans le sens d'une réelle diversité culturelle, à l'encontre de l'uniformisation générale que l'on nous promet trop souvent.²¹ Jusqu'à récemment, les deux modèles dominants de régulation de ce phénomène relevaient, soit d'une conception libérale et échangiste – très présente dans les pays anglo-saxons –, soit d'une conception fondée sur une stabilisation relative des statuts professionnels et civils – très présente en France et en Allemagne, par exemple. Ce qui se cherche aujourd'hui, à partir des nouvelles conditions culturelles et socio-économiques de développement et de façon diverse dans chacun des pays européens, relèverait du défrichage d'une "troisième voie". Celle-ci voudrait sécuriser les trajectoires individuelles forcément soumises à flexibilité et aléas, tout en luttant contre les inégalités socio-économiques induites par les trop grandes différences de ressources initiales et de compétences acquises par chacun.

Au sein même de cette recherche d'une troisième voie, deux modèles sont encore à distinguer. Le modèle du professionnel mobile, qui vend ses compétences et où l'Etat veille à une distribution moins inégale des "capitaux" initiaux reçus par chacun et à une aide tout au long de la vie pour compléter – en particulier via la formation – ces capitaux personnels. On a ici affaire à un libéralisme social, visant à une sorte de société de marché à visage humain. L'autre modèle repose sur la construction de droits et de services sociaux, suffisamment diversifiés et individualisés, permettant à chacun de mieux mobiliser ses capacités et éléments identitaires acquis, dans des trajectoires personnelles faites d'une succession de passages et d'états provisoires (transitions). Le travail apparaît ici plus comme participant à la production d'un bien commun, que comme accumulation individuelle de capitaux divers. On serait dans une approche sociale-démocrate, visant à une économie sociale de marché à fort substrat collectif et contractuel.²² A la limite, il s'agirait d'organiser un continuum social, particularisé pour chacun, entre travail rémunéré, activités socialement utiles, activités plus strictement personnelles.²³ Il serait aussi question de réduire l'écart entre les personnes les plus protégées et les autres.

En ce qui concerne la France, notre pays est exemplaire d'un système qui combine une protection réelle d'une partie des emplois – en particulier par réglementation du licenciement –, un assez médiocre accompagnement des personnes au chômage et l'utilisation massive des emplois à durée limitée pour les embauches initiales. Viser la troisième voie sociale-démocrate consisterait alors à lever les obstacles à l'entrée dans les secteurs d'activité économique et à favoriser les passages entre secteurs, à établir un "contrat unifié d'activité" centré sur la personne – dont un droit amélioré à la continuité de rémunération au travers d'une activité diverse –, à cibler les dépenses publiques sur ceux qui en ont le plus besoin. Au lieu de poursuivre dans la voie de plus en plus inefficace d'une garantie de l'emploi par les statuts professionnels, il serait question de construire une garantie des trajectoires par des droits sur l'activité personnelle.²⁴

21/ Jean-Pierre Warnier, *La mondialisation de la culture*, Repères, La Découverte, 1999.

22/ Jérôme Gautié, *Quelle troisième voie ? Repenser l'articulation entre marché du travail et protection sociale*, document de travail n° 30, Centre d'études de l'emploi, septembre 2003.

23/ Bernard Gazier, *Vers un nouveau modèle social*, éd. revue, Flammarion, 2005.

24/ Pierre Cahuc et Francis Kramarz, *De la précarité à la mobilité : vers une Sécurité sociale professionnelle*, rapport au ministre de l'économie, des finances et de l'industrie et au Ministre de l'emploi, du travail et de la cohésion sociale, 2004.

Par ailleurs et tout particulièrement dans certains secteurs – dont les arts –, l'espace économique se réduit de moins en moins au dipôle entre l'économie concurrentielle libérale et l'économie publique redistributive. Un autre défrichage à prendre en compte est celui d'un "tiers-secteur" caractérisé par sa centration sur la production de biens et services collectifs à audience moyenne ou restreinte (hors donc recherche d'une audience de masse), par sa non appropriation privée de profits financiers (sa non lucrativité), par la construction d'un échange contractuel et d'une confiance relationnelle (de proximité ou de réseau) à la base de la notoriété acquise. Fondé sur une pluralité d'entreprises moyennes, mais surtout de petite ou très petite taille, ce tiers-secteur (dont associatif et coopératif) est particulièrement adapté pour irriguer de façon capillaire la multitude des territoires de vie qui composent nos sociétés. Dans les domaines artistiques, il est source de nombreuses externalités positives, en termes de développement tant des créativité personnelles que des sociabilités identitaires. Au titre de l'indépendance de ses initiatives, mais aussi de ses utilités sociales multiples, il revendique une mixité de financement (recettes commerciales, aides financières publiques ou civiles, aides fiscales et réglementaires dont pour le mécénat), qui lui permet également de pratiquer une discrimination des prix de ses biens et services selon le niveau de ressources des populations auxquelles il s'adresse.²⁵

52 – Des traits exacerbés dans le spectacle vivant

A partir de ces différents éclairages, on peut désormais poser l'hypothèse que l'organisation socio-économique du spectacle vivant apparaît spécifique, mais qu'il pousse surtout à l'extrême certains phénomènes rapportables au monde d'aujourd'hui. Depuis plus de quinze ans, on assiste ainsi simultanément à une croissance du nombre de ses entreprises et à une atomisation de celles-ci, qui sont massivement des TPE. Selon l'INSEE, on comptait en 2001 un peu plus de 17.300 établissements dans le spectacle vivant, dont 12.700 associations (74%), 2.900 sociétés (au contraire du cinéma, où 75% des entreprises sont des sociétés) et 1.4000 entreprises individuelles. La fragmentation des employeurs se croise avec celle du marché du travail. Selon la même source, 7.500 établissements du spectacle vivant (43%) déclarent n'employer aucun salarié permanent et plus de 7.000 (40%) moins de 5 salariés, 466 établissements seulement (2,7%) déclarent occuper plus de 20 salariés.²⁶ Dans ces conditions, on est plutôt face à un système constamment flexible de transactions contractuelles entre professionnels, la distinction classique entre patron et salarié devenant assez peu pertinente dans de nombreux cas.²⁷ A sa manière, le spectacle vivant illustre donc la tendance au passage d'une société de l'emploi unique et des firmes stables à une société des trajectoires et des réseaux particularisés de production et d'échange.

En France, à côté d'un secteur d'économie privée finalement peu développé et surtout concentré à Paris – et dans quelques autres grandes villes pour des entreprises de plus petite taille –, l'essentiel de l'organisation entrepreneuriale du spectacle vivant repose sur le réseau fortement structurant des équipements publics et sur la très grande variété d'un secteur associatif dit indépendant. La vie de ces organisations repose fondamentalement sur l'activité continue et les trajectoires d'un grand nombre de personnes investies dans ce domaine, par ailleurs marqué par la rareté relative de l'emploi rémunéré, la nature très discontinue de cet emploi, de très fortes inégalités de revenus et de notoriété entre les personnes. Chacun doit constituer son propre parcours, où la multiplicité des relations de travail se conjugue souvent avec une pluriactivité qui exigent des compétences variées – dont capacité pour les artistes de passer du spectacle vivant au spectacle enregistré, mais aussi de croiser de plus en plus pratiques de création et pratiques d'action culturelle et artistique. La forte individualisation de ces parcours va de pair avec une part assez forte d'indépendance dans les travaux à accomplir. La frontière fonctionnelle entre salarié et travailleur indépendant s'estompe ainsi fortement, quand bien même le cadre réglementaire conduit au statut de salarié pour le plus grand nombre.²⁸ Une activité permanente ponctuée de séquences de travail rémunéré, de formation, de ressourcement..., mais aussi la

25/ Marie-Christine Bureau, *Le statut de l'entrepreneuriat artistique et culturel : une question d'économie politique*, document de travail n° 08, Centre d'études de l'emploi, avril 2001.

26/ Alain Auclair, *Le financement public et l'emploi dans le spectacle*, rapport préliminaire, mars 2005.

27/ Pierre-Michel Menger, « L'employeur, le salarié et l'assureur dans l'hyperflexibilité contractuelle : les intermittents du spectacle », *Droit social* n° 9-10, septembre-octobre 2004, p. 825-833.

généralisation d'une contractualisation à rémunération discontinue "entre salariés" : telles apparaissent quelques unes des caractéristiques fondamentales de ce milieu professionnel.

Déjà très en écart avec le modèle du statut et de l'emploi stabilisés, le coût de cette organisation flexible et de cette activité continue est massivement reporté sur les salariés eux-mêmes et simultanément externalisé sur d'autres secteurs, ce dont le système de l'indemnisation chômage des intermittents du spectacle est exemplaire. On a donc là pratiquement toutes les conditions qui plaideraient pour une mutation générale de la régulation du secteur vers des formes inédites et mieux adaptées à son fonctionnement socio-économique spécifique. Même si un appel à une solidarité interprofessionnelle se justifie en particulier au titre du chômage incompressible dans ce secteur, se fait chaque jour davantage sentir la nécessité de mutualiser sur le spectacle tout entier une part accrue du coût non seulement de son hyper-flexibilité, mais plus globalement du hiatus structurel entre activité permanente et rémunération discontinue qui le caractérise. Contribution différentielle des entreprises du spectacle selon leur niveau d'emploi d'intermittents, solution plus extensive d'une mutualisation d'une part accrue de la valeur ajoutée dégagée par le secteur pour rémunération complémentaire des travailleurs, diverses pistes sont à mieux explorer. Mais le coût réel des politiques culturelles publiques serait également à mieux estimer, tant la puissance publique s'est elle aussi habituée à externaliser une partie de ce coût sur les systèmes de protection sociale et sur la précarisation des travailleurs du secteur. On voit l'étendue des problèmes soulevés, d'autant qu'ils sont à coupler avec une mutation idéologique, politique et sociale du domaine à l'œuvre dans le même temps.²⁹ Il est par contre assez clair que le simple aménagement à la marge du mode de régulation actuel risque de conduire à une fausse sortie de la crise actuelle, particulièrement intensive depuis la signature en juin 2003 et la mise en œuvre du nouveau dispositif d'indemnisation chômage des intermittents. Qu'il s'agisse de restrictions potentielles de l'accès au secteur, des estimations des coûts de réinternalisation de certaines tâches grâce à l'emploi permanent, d'une cristallisation supplémentaire des situations acquises... : les interrogations ne manquent sur la proposition du ministère de la Culture d'une négociation globale sur l'emploi dans le spectacle, pour qu'elle ne débouche pas sur une déroute encore plus marquée du fonctionnement du monde du spectacle.³⁰

6 – Pour un dispositif plus en adéquation avec les particularités du spectacle

A quoi ressemblerait une application des idées précédentes au monde du spectacle ? Sur le double plan de l'activité et de la situation professionnelle des travailleurs de ce milieu artistique, quelques uns commencent à s'y essayer.³¹ L'idée centrale consiste à reconfigurer les droits existants, tout en leur adjoignant des droits nouveaux. Il s'agit en tout cas de déplacer la gestion du risque de l'activité artistique vers un cadre collectif, en le fondant toujours sur le travail rémunéré, mais pas seulement. Tenant compte de la diversité des trajectoires des personnes, le dispositif vise à un meilleur enchaînement des situations juridiques propres à chaque type d'activité, via la généralisation d'un "contrat d'activité artistique" qui serait forcément particularisé pour chacun. Cette forme de stabilisation contractuelle du parcours des personnes pourrait complémentarément induire une sécurisation des entreprises, qui ressembleraient de moins en moins à des firmes fixes et de plus en plus à des réseaux d'association flexible entre personnes. Une innovation centrale du dispositif consiste à ouvrir un nouveau droit social à rémunération du travail invisible de

28/ Isabelle Daugareilh et Philippe Martin, « Les intermittents du spectacle : une figure du salariat entre droit commun et droit spécial », *Revue française des affaires sociales* n° 3-4, 2000, p. 77-92.

29/ Philippe Henry, « Arts théâtraux, regarder et s'y prendre autrement », *Théâtre / Public* n° 175, octobre-décembre 2004, p. 4-17, réédition en accès libre, avril 2019, 25 p.

30/ *Projet de charte sur l'emploi dans le spectacle*, Ministère de la Culture et de la Communication, avril 2005.

31/ *Pour un statut de la création en France. Eléments pour une réflexion sur un projet de réforme portant statut du travailleur du spectacle*, version n°1-2, Bordeaux, association TRAC, avril 2004 ; *Plateforme pour un projet de réforme sur le travail des artistes du spectacle*, version septembre 2004, association TRAC.

toutes les activités non rétribuées et pourtant essentielles à la qualité de la création artistique (ressourcement, élaboration et maturation des projets créatifs, répétitions...). Le choix d'une gestion mutualisée de ces coûts et des ressources associées est préférée à l'augmentation des revenus primaires d'activité, qui serait source d'accroissement des inégalités. Totalement utopique ou seulement trop en avance sur les mentalités actuelles, un tel dispositif pour le spectacle demande au moins à être précisé, tant pour mieux prendre en compte certains facteurs propres au domaine, que pour entrer plus avant dans le raisonnement et ses difficultés d'application. On se limitera ici à aborder trois thèmes essentiels.

61 – Une activité très partiellement rémunérée

Le monde du spectacle montre clairement que la notion de travail invisible renvoie au fait que toute une partie de l'activité nécessaire à la réalisation de biens ou services particuliers n'est pas rétribuée. Quant à l'intermittence, elle correspond d'abord à une situation qui se répand de plus en plus, où le salaire versé correspond à la rémunération de certaines activités d'une production donnée, qui est très loin de couvrir l'ensemble des coûts nécessaires à la bonne réalisation de la totalité du processus. Dit autrement, on se trouve dans une dynamique de forfaitisation de la rémunération du travail, et plus précisément sur la base de son résultat tangible. C'est donc la double question de l'estimation plus fine et de la répartition plus juste des valeurs ajoutées réellement générées par les travailleurs du spectacle qui se trouve posée – et tout particulièrement pour les salariés et les travailleurs indépendants les plus mal rétribués. Il faut également souligner combien, depuis un quart de siècle, toute une part de l'emploi salarié s'est considérablement enrichi du point de vue des compétences requises. Les services aux personnes ou aux organisations, par exemple, impliquent de la créativité et de l'indépendance d'action, des compétences cognitives, relationnelles, sensibles renforcées.

Deux grandes solutions se présentent alors. Soit il convient de transférer une forte proportion de salariés vers les statuts de profession libérale ou de travailleur indépendant. Soit il s'agit de redéfinir des formes de salariat mieux adaptées aux réalités entrepreneuriales et d'emploi d'aujourd'hui. Les mises en perspective précédentes conduisent à privilégier la seconde option, plus à même de conduire à une flexicurité qui profiterait au plus grand nombre des travailleurs du spectacle – et pourrait servir d'expérimentation inspirant d'autres secteurs d'activité. Reconnaître que de nombreux éléments concourt aujourd'hui à la compétence productive induit des modes de revenu individuel, adossés aux formes contractuelles de prestation réalisée. Mais cela renvoie également à une extension de droits collectifs venant sécuriser la précarité et la flexibilité croissantes des seuls moments de production directement perceptible et rétribuée. Au final, on en arrive à la nécessité d'un élargissement du droit à revenus des travailleurs du spectacle et à une modification associée du droit du travail, mais aussi à l'intégration accrue de travailleurs indépendants dans une forme nouvelle de rétribution socialisée.

Le régime particulier d'assurance chômage des intermittents du spectacle illustre un dispositif qui a été historiquement conçu pour fournir un revenu de remplacement en cas de cessation d'activité rémunérée, et qui est aujourd'hui également utilisé comme une source de revenu complémentaire correspondant à une partie du travail invisible fourni par les artistes ou techniciens du spectacle.

62 – Des activités intermédiaires à rémunérer

Fonctionnellement, la situation des salariés intermittents du spectacle s'analyse donc comme une forme mixte de travail salarié et indépendant. En ce sens, les relations de ces salariés vis-à-vis de leurs employeurs peuvent être envisagées en termes autant de "para-subordination" que de "para-indépendance". Il nous manque des notions nouvelles pour désigner ces modes de travail propres à notre environnement contemporain. Entre deux contrats rétribuant d'abord des moments de réalisation ou de concrétisation de tâches identifiables, ce qui ne se trouve pas ou peu rétribué recouvre toutes les activités pourtant nécessaires à chaque travailleur intermittent du spectacle pour maintenir et développer ses compétences propres ou ses relations avec divers réseaux professionnels, pour concevoir, mettre en forme, préparer ce qui sera in fine réalisé et seulement à ce moment-là – dans les

conditions actuelles – producteur de revenu. Ainsi, si on peut parler de périodes de transit entre deux moments d'activité rétribuée, on peut aussi souligner la diversité et la nécessité de nombreuses activités intermédiaires, sans lesquelles les ouvrages finaux (biens ou services) ne pourront être réalisés, ou le seront dans des conditions qualitatives fortement dégradées. C'est d'ailleurs ce coût des activités intermédiaires qu'on retrouve intégré au moins pour partie (forfaitisé) dans le montant Hors Taxes d'une heure d'intervention ou de prestation directe demandé par un professionnel libéral ou un travailleur indépendant – quand une concurrence effrénée ne tire pas les prix vers le bas, comme c'est souvent aujourd'hui le cas, dans les secteurs du spectacle notamment. C'est également ce coût – dont celui du risque de ne pas pouvoir rentabiliser toutes les œuvres produites – qui se trouve plus ou moins couvert par les sommes perçues au titre des droits d'auteur et des droits voisins. Le problème posé revient donc à imaginer un mode généralisé de rémunération mieux adapté aux spécificités de notre époque pour ces activités intermédiaires, indispensables aux diverses productions finales – aujourd'hui les plus fortes productrices de valeur d'échange monétaire dans le domaine du spectacle.

Il ne faut pourtant pas masquer que la nature et l'intensité de ces activités intermédiaires varie très fortement d'une personne à l'autre, d'un type de bien ou service à produire à l'autre, d'un projet ou d'une entreprise à une autre. Sur ce plan, on ne pourra échapper à considérer une gradation d'activités à rémunérer, selon la nature des tâches et les compétences en jeu, ou selon le mode contractuel de l'activité finale – notamment contrat commercial, contrat patrimonial ou contrat de salarié. Voilà le genre de question, difficile mais incontournable, que le seul plaidoyer pour un traitement unique (identique) pour tous les intermittents du spectacle ne saurait éluder. L'activité conceptuelle, relationnelle, d'entraînement physique, d'acquisition de nouvelles compétences... d'un directeur artistique d'une petite compagnie et d'un technicien de scène d'un Centre Dramatique National – tous deux considérés ici et par hypothèse comme salariés intermittents – n'est pas de même ordre, ne relèvent en tout cas qu'assez peu des mêmes exigences et temporalités.

En considérant les seules relations de service, on voit bien que la situation générique est désormais la multi-activité pour les organisations, la polyvalence – même si elle est partielle – pour les travailleurs individuels. Cette situation est particulièrement prégnante dans le spectacle vivant. On rappellera qu'une relation de service est caractérisée par le fait qu'elle s'invente au fil de l'interaction réelle entre ses divers partenaires³², ce qui constitue justement un élément crucial de la relation esthétique, elle-même au cœur de tout processus artistique. L'activité des travailleurs est donc de moins en moins à concevoir selon une simple typologie de métiers élémentaires, mais plutôt à partir de fonctions qui renvoient à une plus ou moins grande pluralité de relations de service à coordonner. En schématisant et à titre d'hypothèse exploratoire sur l'exemple des arts de la scène et de son tiers-secteur, trois grands cercles de fonction apparaissent :

A/ Les fonctions, fortement polyvalentes, de conception et de réalisation globales d'un projet artistique, dont les fonctions de direction artistique, de direction technique, de direction managériale ;

B/ Les fonctions de réalisation mixte, qui associent par exemple compétences d'interprétation, d'enseignement-formation et d'action culturelle ;

C/ Les fonctions de production élémentaire au sein d'une équipe de projet, comme par exemple les activités a priori plus monovalents d'artiste interprète, de technicien de scène, de chargé de gestion.

Selon quelles modalités rétribuer ces différents ensembles fonctionnels ? Selon la nature, mais surtout la taille, le chiffre d'affaires et la pérennité des entreprises, partie de ces fonctions est déjà ou devrait plus amplement être prise en charge par des emplois salariés permanents. Sur ce point, le raisonnement rejoint la tendance actuellement ultra-majoritaire – à droite comme à gauche de l'échiquier politique – d'un renforcement de l'emploi permanent. Mais comme rien n'est avancé du point de vue du financement de ces emplois permanents, l'essentiel de ces fonctions – en particulier dans les organisations les plus fragiles et de très petite taille – renvoie à des engagements contractuels intermittents. Et les rémunérations actuelles au titre des périodes de contractualisation salariée sont loin de

32/ Louis Reboud (dir.), *La relation de service au cœur de l'analyse économique*, L'Harmattan, 1997 ; Jean-Louis Laville, *Sociologie des services. Entre marché et solidarité*, Éditions érès, 2005.

couvrir les coûts globaux de l'activité, déjà pour les fonctions C, de façon encore plus flagrante et croissante pour les fonctions B ou bien A. C'est donc d'abord au titre d'une plus juste rétribution de l'activité dans sa globalité qu'il s'agit de proposer un mode forfaitaire et mutualisé de rémunération d'une partie du travail non prise en compte aujourd'hui et pourtant réellement nécessaire pour obtenir un bien ou service terminal particulier.

Sur ces sujets, l'argument d'une "utilité sociale" spécifique du travail artistique risque de ne pas être suffisant. Il peut néanmoins avoir du sens quand il est question d'activités artistiques et culturelles qui se préoccupent vraiment des liens sociétaux et sensibles à aujourd'hui réinventer – c'est le cas d'une partie du tiers-secteur du spectacle vivant –, ou encore d'une qualité de relation auprès d'audiences moyennes ou restreintes. Cet argument devrait alors plutôt jouer en faveur d'une aide accrue des collectivités publiques à des entreprises porteuses de projets artistiques et culturels particuliers, plus que directement aux travailleurs individuels. Quoi qu'il en soit, l'analyse conduit à un dispositif qui, tout en maintenant un lien premier entre production de biens ou services déterminés et rétribution individuelle, envisage de transférer aux personnes elles-mêmes un droit variable à rémunération complémentaire de leur activité invisible, au-delà de l'activité productive visible et directement rétribuée.

Encore une fois, autre chose serait la fourniture d'un revenu de remplacement associé à un droit à une allocation chômage, si la double forme de rémunération qu'on vient d'évoquer venait à simultanément manquer.

63 – Un fonds mutuel pour une activité rémunérée de façon moins discontinue

Plusieurs objectifs associés convergent donc pour envisager un nouveau dispositif se démarquant – mais également complétant – ce qui existe actuellement et qui entraînerait le déplacement d'une partie de la gestion du double risque d'emploi et d'entreprise artistiques vers un cadre collectif spécifique. Pour les individus, cette possibilité induirait un enchaînement plus continu de différents modes d'activité, avec moins de rupture de rétribution. Pour les organisations, il favoriserait la capacité entrepreneuriale, via une mutualisation de moyens participant à une flexicurité accrue des travailleurs disponibles, cette dernière soutenant par contrecoup l'activité globale des organisations et en particulier celle des plus artisanales, dont le coût premier est de loin celui des rémunérations individuelles versées. Dans une approche schématisante et hors les temps d'indisponibilité physique (dont maladie) ou de retrait d'activité, cinq grands segments fonctionnels apparaissent :

- 1/ Les temps de travail conduisant à réalisation perceptible et directement rétribués.
- 2/ Les temps de repos et de congés induits par 1, rétribués en complément direct de rémunération pour les salariés, ou par intégration dans le prix horaire ou forfaitaire demandé pour les travailleurs indépendants.
- 3/ Les temps de formation et/ou de ressourcement formalisés, aujourd'hui partiellement indemnisés par des fonds mutualisés et au prorata des temps 1 pour les salariés, ou de nouveau plus ou moins intégré dans le prix horaire ou forfaitaire demandé pour les travailleurs indépendants.
- 4/ Les temps de conception et de première expérimentation de projet – dont répétitions –, de maintien de relations de réseaux et de recherche de nouveaux partenaires professionnels, de maintien à niveau ou d'amélioration de la condition et de la compétence psychophysiques – on pense tout particulièrement aux artistes interprètes –, jusqu'à aujourd'hui non financièrement pris en compte pour les salariés hors emploi à plein temps, souvent très minorés à cause de la guerre des prix pour les travailleurs indépendants. On pourrait dire que ces temps sont en (faible) partie rétribués par les éventuels droits d'auteur ou de propriété intellectuelle, assis sur les commercialisations des œuvres produites antérieurement.
- 5/ Les temps de chômage proprement dit, quand les autres temps sont forclos et que l'activité consiste surtout à tenter de revenir dans le circuit des quatre segments précédents.

C'est clairement sur le segment 4 que porte la nécessité actuelle d'initier un nouveau dispositif et d'abord pour les travailleurs intermittents du spectacle. L'articulation de l'ensemble des cinq types de droits signalés gagnerait également à faire l'objet d'une sorte de Contrat général d'activité. Celui-ci serait à associer à la personne elle-même, d'autant plus que le segment 1 – longtemps considéré comme le fondement exclusif des droits sociaux des personnes – apparaît et apparaîtra de plus en plus comme un résultat qualitatif de la mobilisation des 4 autres segments.³³ C'est au moins à une meilleure intégration des temps 2, 3 et 4 qu'il s'agirait d'aboutir, de façon à tendre vers un véritable continuum d'activité et de rémunération pour chaque travailleur, à partir de temps pourtant différenciés, en nature comme en rétribution.

Pour le segment 4, le principe d'un "crédit-temps" – pour ressourcement plus personnel, pour conception et expérimentation de nouveaux projets d'action artistique et culturelle et/ou de création spectaculaire, pour participation à des collectifs d'échange –, acquis à partir du segment 1 et selon des modalités finalement assez voisines de celles des segments 2, 3 et 5, semble une piste possible, même si elle est encore à explorer de plus près. Le principe d'un plancher et d'un plafond de rémunération pour ce crédit-temps, à utiliser sur une période déterminée, serait assez conforme au fonctionnement habituel de fonds mutualisés et se rapprocherait d'ailleurs de certains éléments de régulation du système d'allocation chômage des intermittents (segment 5).

La question la plus difficile à traiter concerne la modulation du montant de la rémunération selon le type de compétences et de fonctions assumées au segment 1, mais sans doute aussi la modulation de déclenchement et de durée du dispositif selon la période de la carrière dont il s'agit – la fin ou les creux de carrière étant des moments particulièrement délicats de relance ou de bifurcation, le début de carrière posant des problèmes spécifiques. Le calcul du crédit-temps pourrait s'opérer selon le principe d'une capitalisation par points et sur la base du double critère du nombre de jours rétribués et d'un montant annuel plafonné de rétribution (salariale et/ou commerciale, revenus patrimoniaux exclus).

Hors les auteurs exclusivement rémunérés sur les droits de diffusion de leurs œuvres, les sommes annuelles perçues au titre des droits patrimoniaux (droits d'auteur et droits voisins) viendraient en diminution du montant de rétribution pris en compte dans le calcul d'acquisition de points pour le crédit-temps – puisqu'ils correspondent déjà à une rétribution pour activités intermédiaires, en tout cas sont analysés comme tels dans notre approche. Les rémunérations des salariés pourraient être prises en compte sur la base de leur montant brut (cotisations patronales exclues), celles des travailleurs indépendants sur la base de leur chiffre d'affaires hors taxes – leurs propres cotisations sociales obligatoires, rappelons-le, ne comportent pas de contribution pour une assurance chômage.

Sur cette base et selon le type de projet ou d'entreprise, la modulation au titre des compétences et fonctions assumées pourrait s'envisager selon un principe de différenciation fonctionnelle. L'hypothèse exploratoire précédente pourrait ainsi être complétée, ne serait-ce que pour mieux rendre sensible cette réelle difficulté à traiter. A critères identiques de temps et de rétribution annuels, les fonctions de production élémentaire (C) d'artiste interprète seraient affectées d'un coefficient multiplicateur (par exemple de 2) dans le cas d'une plus grande participation aux phases de recherche créative et d'entraînement personnel. Pour les fonctions mixtes (B), les revenus perçus au titre de l'enseignement-formation et de l'action culturelle participeraient à l'acquisition de points, de la même façon que ceux perçus au titre des prestations sur scène, avec peut-être une limite supérieure (par exemple pas plus de 50% de points obtenus grâce aux revenus non directement liés aux répétitions et prestations sur scène). Le premier coefficient multiplicateur (par hypothèse 2) s'appliquerait toujours aux fonctions mixtes assumées par des artistes. Pour les fonctions fortement polyvalentes (A), un second coefficient multiplicateur (par exemple de 1,5) donnerait un avantage à l'implication intensive et continue dans les processus simultanément organisationnels et de création spectaculaire. Pour éviter toute dérive budgétaire structurelle du dispositif, la valeur du point applicable pour l'année N+1 pourrait être calculée en divisant la masse financière

33/ De même, il est absolument faux de dire que ce sont les entreprises marchandes qui créent à elles seules la valeur économique. Au mieux, elles ne font qu'actualiser en valeur d'échange monétaire une – petite – partie de la richesse multiforme en gestation et en production permanente dans l'ensemble très divers du corps social.

globale collectée l'année N par le nombre de points acquis par les travailleurs cette même année. Quel que soit le dispositif retenu, on ne peut en tout cas éviter de poser la question de la différenciation des compétences et des fonctions dans l'acquisition du crédit-temps.

Le principe d'un financement multipartite, en tout cas assis sur les valeurs ajoutées dégagées – d'abord par le secteur du spectacle, plus largement par tous les secteurs bénéficiant de sa flexibilité d'emploi – et non sur les seules rémunérations des travailleurs salariés, va dans le sens d'une contribution conséquente de tous les bénéficiaires directs et indirects au dispositif. En s'inspirant de mécanismes partiels déjà existants – y compris dans les milieux du spectacle –, l'application d'une taxe parafiscale différentielle aux divers partenaires du secteur et bénéficiaires de l'intermittence pourrait être soutenue. Une progressivité de taux, selon le chiffre d'affaires et les bénéfices marchands, aboutirait de fait à une taxation différentielle du secteur marchand (industriel / artisanal), du secteur public non marchand et du secteur privé indépendant à but non lucratif.

On rappellera que la mise en place d'une véritable flexicurité conduit à lever la fausse évidence d'un trop fort taux de prélèvements obligatoires dans nos pays, le tout étant finalement de savoir dans quel genre de société nous voulons vivre. En retour, les organisations cotisantes bénéficieraient bien, directement ou par ricochet, de la sécurisation flexible de l'emploi et des rémunérations individuelles des travailleurs du spectacle. Pour gérer ce dispositif, le principe d'un Groupement d'Intérêt Public (GIP) semble conforme aux différents paramètres énoncés, tout en permettant la coordination de trois types de partenaires : les représentants d'entreprises du secteur du spectacle et de tout autre secteur cotisant ; les représentants de travailleurs bénéficiaires (salariés ou indépendants) ; les collectivités publiques au titre non seulement de l'intérêt général d'une régulation sociale inédite, mais aussi d'enjeux d'intérêt général spécifiques rattachés au développement des arts dans notre société. Il permettrait également d'aller vers la gestion par une structure unifiée d'au moins trois types de temps et de rémunération associées : le crédit-temps pour ressourcement et expérimentation proprement dit (4) ; les droits aux congés payés (2) ; les droits à la formation professionnelle continuée (3). La prise en compte par le dispositif des revenus patrimoniaux (droits d'auteur et droits voisins) plaident également pour une bonne articulation du GIP avec les organismes gérant ces dispositifs particuliers.

Quels que soient le détail du dispositif et les critiques – y compris de fond – qu'on peut lui adresser, sa structure souligne un net écart avec l'approche de l'emploi actuellement majoritaire chez les principaux partenaires sociaux dans notre pays. Pour le spectacle, cette dernière consiste surtout à demander un accroissement des emplois permanents et une réduction du nombre des intermittents. Mais ce double objectif n'est jamais resitué dans le contexte socio-économique global de l'époque, ni ne fait l'objet d'une estimation de son financement potentiel – en particulier pour les emplois permanents – ni d'une évaluation des conséquences qualitatives de son application sur le fonctionnement d'ensemble du secteur. Le dispositif alternatif qu'on vient d'exposer apparaît alors d'autant plus utopique qu'il exige une prise en compte coordonnée de toute une série de facteurs et de phénomènes encore largement disjoints aujourd'hui. Par contre, il a l'avantage de montrer qu'il pourrait y avoir une autre manière de s'y prendre avec le problème de l'emploi pour tous, avec celui des différentes formes de richesse produite, ou encore celui d'un mode de rétribution plus juste et plus égalitaire de l'activité globale de chacun, questions qui sont au cœur de nos sociétés.

Le fait de proposer cet écart d'appréhension se veut au moins un apport réflexif sur ce qui reste un problème redoutable de régulation collective de nos fonctionnements socio-économiques actuels. La part des individualités et des identités différentielles y prend de jour en jour une place plus importante, avec tous les effets positifs d'une capacité relationnelle diversifiée, mais aussi tous les risques induits d'une montée des affrontements interindividuels et communautaires.

Plus largement, la mise en perspective historique que nous avons proposée rend plus perceptible que la puissance propre des arts – et singulièrement du spectacle vivant – réside d'abord dans la diversité et l'intensité des expériences esthétiques ou des relations sensibles qu'ils permettent à chacun d'éprouver. Cette capacité apparaît d'ailleurs en phase avec la dynamique d'individuation en cours dans nos pays depuis plus d'un siècle, tout en lui donnant des colorations singulières. Mais les modes d'organisation qui en résultent et à

partir desquels cette dynamique a continué à se développer tout au long du 20^{ème} siècle contredisent l'idée qu'elle soit par elle-même porteuse, entre autres dans le domaine artistique, d'une meilleure égalité des chances entre tous, d'une meilleure coordination de nos relations de production et d'échange, d'une meilleure régulation collective de nos reconstructions identitaires. Mondes spécifiques, mais finalement ordinaires, les mondes de l'art ne possèdent pas en soi une puissance sociale qui leur permettrait de contribuer à tout coup à l'apaisement et au dépassement collectifs de la violence qui sourd des demandes de reconnaissance que chacun adresse de plus en plus à tous.

Ce deuil nécessaire d'une des plus fortes représentations établies de l'art ³⁴ nous conduit par contre vers une appréhension renouvelée de ces mondes, qui ouvre des perspectives plus nettement accordées aux temps qui sont les nôtres. De ce point de vue, les mondes de l'art sont manifestement traversés par tous les espoirs, toutes les tensions, toutes les déceptions de l'époque. Ils constituent également des mondes sociaux aussi complexes que les autres et s'organisent à partir d'une pluralité d'enjeux, de rapports de force, de stratégies d'acteurs multiples. C'est aussi dire que leur régulation renvoie à des choix sociaux, politiques, institutionnels, économiques qui portent bien la trace de la puissance artistique propre qui les particularisent, mais qui relèvent également d'autres rationalités et d'autres légitimités pour que se développent des mondes sociaux viables. Dit autrement, l'engagement tant éthique que citoyen ou entrepreneurial a son mot à dire dans la constitution même et le développement de chacun de nos mondes de l'art. Aller vers cette compréhension plus systémique de ce qu'est concrètement l'art aujourd'hui n'est alors pas le trahir. Ce serait surtout participer à lui inventer de nouveaux chemins, tout à la fois homologues à ceux qu'explorent d'autres domaines de l'activité sociale, mais aussi d'autant plus éclairants et singuliers que les dimensions de l'humain – constamment explorées par les arts et profondément à l'œuvre dans les pratiques artistiques – rencontrent de plain-pied les interrogations existentielles majeures de nos sociétés actuelles.

Avril 2005

Post-scriptum

A l'automne 2005 et pour une finalisation avant la fin de l'année, s'est ouverte une nouvelle négociation concernant la convention générale du régime d'assurance-chômage, dont ses annexes 8 et 10 consacrées aux intermittents du spectacle. Avec la date butoir de fin 2006, une autre négociation devrait s'ouvrir, portant sur la redéfinition des rapports entre salariés et employeurs du champ du spectacle, l'objectif étant que l'ensemble du secteur soit couvert par un nombre restreint de conventions collectives. Dans les deux cas, les rapports de force en présence laissent présager des ajustements allant vers un durcissement des règles d'accès et de fonctionnement de ce milieu professionnel, et plus particulièrement de son régime d'emploi intermittent. Parallèlement, diverses contributions ont continué à préciser le diagnostic de ce régime d'emploi, montrant qu'il n'est en aucun cas exclusif au monde du spectacle, même s'il y prend des formes très exacerbées. Ces contributions soulignent aussi que l'intermittence – plus exactement les modes d'activité professionnelle à rémunération discontinuée – désigne une dynamique sociétale qui déborde progressivement les modes de fonctionnement et de régulation socioéconomiques du siècle passé et qui exigerait des ajustements structurels profonds. Faire le point sur quelques éléments saillants du débat peut alors aider à ne pas trop se tromper d'enjeux lors des négociations qui vont commencer.

Les premiers éléments de l'enquête socio-économique conduite à la demande de l'Association des Amis des Intermittents et Précaires (AIP) ³⁵, montrent clairement que

34/ Philippe Urfalino, « Conclusion », *L'invention de la politique culturelle*, Pluriel, Hachette, 2004, p. 377-383.

35/ Voir « Enquête Socio-économique sur l'intermittence dans le secteur du spectacle », *Expertise d'initiative citoyenne. Intermittents du spectacle, du cinéma et de l'audiovisuel : les « annexes 8 et 10 », cas particulier d'une problématique plus générale*, AIP / Matisse-Isys – UMR 85-95 CNRS, Rapport juin 2005, p. 38-81.

l'intermittence recouvre une situation de discontinuité temporelle de rémunération d'une compétence professionnelle au travail pourtant quasi continûment. Par ailleurs et de façon à chaque fois spécifique, on retrouve un développement de ce régime d'emploi dans d'autres secteurs d'activité, comme par exemple dans les champs du travail social et de la recherche.³⁶ L'utilisation de l'intermittence massifiée, pour chacun des secteurs concernés, l'apport de forces de travail créatives et flexibles, ce qui permet une capacité de réactivité et d'adaptabilité sans égale à la variété des situations qui se présentent. En l'état, les hybridations nouvelles qui en résultent entre emploi permanent et emploi temporaire conduisent à des structurations de plus en plus duales de ces secteurs. Et la compétence attendue nécessite de façon croissante un savoir-faire pluriel, une capacité de coordonner des acteurs, des enjeux et des pratiques multiples, de savoir composer avec toutes les personnes concernées par l'activité, d'inventer des dispositifs propres aux situations particulières rencontrées et qui nécessitent souvent de sortir des formes d'action attendues ou homologuées.

Le développement de l'intermittence s'opère également dans le contexte du déploiement d'un "capitalisme cognitif", organisé sur l'importance croissante de la production immatérielle dans la création de la valeur économique. Ce capitalisme génère de nouvelles contradictions, dans sa volonté de réorganiser un nombre croissant d'activités selon les caractéristiques de l'échange marchand concurrentiel, alors même que l'économie de service particulière sur laquelle il repose exige au contraire le développement de formes multiples de coopération, de transversalité relationnelle, de confiance et de créativité partagées, d'interactions d'une certaine durée. La coopération entre entreprises et au sein de réseaux est d'ailleurs une des caractéristiques de l'économie de service contemporaine, par ailleurs largement soumise à une très grande flexibilité concurrentielle. Face à ces dynamiques, la défense de territoires professionnels ou/et de métiers par limitation réglementaire de leurs conditions d'accès et d'exercice risque d'être non seulement de peu d'effet, mais surtout largement contreproductive.

De fait, les besoins de coordination et de régulation se déplacent de plus en plus sur les terrains mêmes de l'activité et des professionnels qui y opèrent. La nécessaire défense collective du plus grand nombre dans cette nouvelle configuration du travail et de l'emploi plaide alors surtout pour la détermination de nouveaux droits sociaux, mieux adaptés aux nouvelles dynamiques. Bref, tout porte à considérer que l'intermittence relève véritablement d'un questionnement d'économie politique et pas seulement de la recherche d'un ajustement qui pourrait n'être qu'organisationnel et technique. De même, si les modes de défense et de régulation sont d'abord à inventer au sein des diverses situations d'activité, l'addition des seules délibérations locales sur les conditions de réalisation de l'activité ne suffira pas à constituer un agencement d'ensemble à la mesure des effets dévastateurs d'une flexibilité systématisée, telle qu'elle se déploie toujours plus dans les arts par exemple.

L'exacerbation des mécanismes évoqués se lit clairement dans le monde du spectacle, quelles que soient d'ailleurs sa dynamique – marchande ou non marchande – ou ses formes organisationnelles – entreprises commerciales ou associations sans but lucratif. On est désormais très loin d'une conception "bohème" de l'art et des artistes, où seraient seuls en cause l'inspiration ou le génie individuels. La prégnance définitive de l'organisation par projet et l'utilisation systématique associée du CDD d'usage conduisent à l'extension toujours plus forte d'une intermittence conjuguant une forte discontinuité de l'emploi rémunéré, une disponibilité et une activité constantes des travailleurs concernés – entre autres, pour se former et préparer des nouvelles séquences d'emploi rémunérées –, une polyvalence croissante de ces travailleurs. Toute une part du coût de cette flexibilité contractuelle systématisée est alors reportée sur les salariés intermittents eux-mêmes, et externalisée vers le dispositif assurantiel de chômage qui leur est associé et qui constitue actuellement la seule dimension collective mutualisée de ce processus. Le sous-financement de l'emploi flexible par les employeurs privés, aussi bien que par les commanditaires publics, se conjugue désormais avec la crise financière du seul outil de gestion collectif des risques individuels de sous-activité rémunérée et de chômage, à savoir ce régime spécifique

^{36/} Pascal Nicolas-Le Strat, *L'expérience de l'intermittence. Dans les champs de l'art, du social et de la recherche*, Logiques sociales, L'Harmattan, 2005.

d'indemnité chômage des intermittents.³⁷ Ces dynamiques aboutissent à la précarisation accrue d'une part importante des intermittents – baisse des revenus d'activité, morcellement des contrats, brièveté et non linéarité des carrières... Elles concourent également à l'intensification des temps de travail rémunérés et à une forfaitisation croissante des prestations qui va de pair avec la dilution fonctionnelle des situations entre travailleur salarié et travailleur indépendant. L'intermittence dans le spectacle en France apparaît alors comme un véritable régime d'emploi-chômage, où les deux dimensions sont d'autant plus imbriquées qu'il y a une véritable proximité de conception et un épaulement des enjeux entre la myriade des employeurs du secteur et leurs employés intermittents. Pour l'instant, c'est ce dispositif assurantiel qui assume – relativement seul – le rôle de régulateur et de protection des moins bien lotis, dans ce jeu féroce concurrentiel où la notoriété individuelle reste le garant majeur de l'activité de chacun.

Au bout du compte et au-delà même de vraies divergences des points de vue – en particulier sur la dimension sociopolitique de la question de l'intermittence –, les diverses approches un tant soit peu approfondies semblent converger vers une problématisation qui pourrait ou devrait servir de socle de réflexion commune pour le devenir de ce régime spécifique d'emploi flexible :

1 – Dans les faits, le système d'indemnisation chômage des intermittents du spectacle remplit inextricablement une double fonction de source de revenus de remplacement et de source de revenus de complément – notamment pour le travail invisible fourni. Mieux vaudrait en prendre définitivement acte, tout en redéfinissant les responsabilités et les engagements des différents groupes d'acteurs sociaux impliqués dans ce dispositif.

2 – Les prises de risque d'emploi sont déjà très largement supportées par les salariés intermittents eux-mêmes, les artistes – et en particulier du spectacle vivant – apparaissant dans les faits comme les plus exposés. S'il reste légitime de continuer à demander que joue une solidarité interprofessionnelle, les employeurs privés du secteur et les commanditaires publics ont à préciser leurs responsabilités dans le développement de ce mode d'emploi flexible et à participer – y compris financièrement – à son coût propre.

3 – Dans les conditions actuelles de régulation redistributive par un seul assureur collectif du risque d'emploi, les employeurs privés et les commanditaires publics du monde du spectacle ont à trouver les moyens d'abonder une part majoritaire des besoins complémentaires du financement de ce risque qu'ils participent clairement à générer.³⁸ Serait également utile la définition de conventions collectives couvrant mieux l'ensemble du secteur, mais devant aussi mieux prendre en compte les conditions contemporaines très variables et contrastées de fonctionnement d'un secteur à dimensions multiples – entre autres, artisanales / industrielles, marchandes / non marchandes, micro-entreprises / multinationales. Cette couverture d'ensemble peut être un élément d'importance pour sortir de la situation de désintégration verticale du marché du travail dans ce secteur. Elle pourrait aider à préciser un mode d'épaulement pertinent entre emploi permanent et emploi flexible, que les divers donneurs d'ordre seraient amenés à favoriser. En tout cas, les dispositifs de régulation doivent d'abord s'ancrer dans une meilleure compréhension des mécanismes socio-économiques – tout à la fois spécifiques et génériques – à l'œuvre dans le monde du spectacle. Privilégier une entrée par des nomenclatures particulières d'entreprises ou de métiers est visiblement une approche trop partielle et statique, qui laisse de côté les racines mêmes des dynamiques complexes qui sont en jeu.

4 – La triple question de l'architecture, du financement et de la clé de répartition des contributeurs d'un nouveau dispositif reste évidemment très conflictuelle. L'idée que nous avons développée d'un fonds complémentaire spécifique, adossé au système redistributif général et donnant accès, sous conditions, à un nouveau droit de tirage individuel, est assez

37/ Sur tous ces éléments de diagnostic, mais aussi à propos des scénarios possibles de réforme, voir Pierre-Michel Menger, *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.

38/ A titre d'hypothèse, Pierre-Michel Menger évoque une base de 40% de couverture des déficits de l'assurance-chômage des intermittents par la solidarité interprofessionnelle. Sur ces questions, bien plus asseoir les cotisations sociales – dont par conséquent celles concernant le chômage – sur la valeur ajoutée des entreprises et organisations et non sur les seuls salaires serait plus en phase avec les formes actuelles du développement économique.

acrobatique à concevoir et à mettre en œuvre. Il a au moins l'avantage de poser clairement la question d'un revenu complémentaire pour les travailleurs soumis à l'hyperflexibilité du secteur, mais aussi celle d'un ajustement des dépenses aux recettes préalablement engrangées.³⁹ Après tout, le Fonds spécifique transitoire mis en place par l'Etat en juillet 2004 prouve qu'un fonds adossé au régime général est en soi concevable ! Mais au vu de l'état du débat et des conditions de fonctionnement du spectacle en France, sans doute mieux vaut plaider pour une prise en compte de l'intermittence comme forme de "néo-salariat", qui serait à spécifiquement articuler aux dispositifs sociaux existants (cf le point 1). Pour le moins, l'exposition renforcée au risque d'emploi des artistes plaide pour un traitement différencié en leur faveur.

Un tel dispositif élargi d'assurance professionnelle ne garantit pas, par lui-même, qu'on sorte du déséquilibre structurel et exponentiel des comptes qui est déjà un problème majeur du dispositif actuel. Par contre et quel que soit le dispositif finalement retenu, l'idée d'une logique assurantielle propre aux secteurs d'hybridation nouvelle entre emploi permanent et temporaire, ou d'une flexicurité organisée qui leur soit vraiment adaptée, apparaît désormais comme un point de débat incontournable. Quant au financement, l'idée d'une cotisation mutualisée des employeurs du spectacle selon des taux différentiels et des catégories définis à partir de l'intensité d'emploi d'intermittents peut sembler techniquement viable – quoique pas si simple non plus à mettre en œuvre. Une partie de cette cotisation pourrait d'ailleurs être allégée par contribution des pouvoirs publics, au nom de missions d'utilité sociale prises en charge par les organisations concernées. Mais elle n'a pas à faire l'impasse sur l'argument politique d'une solidarité intraprofessionnelle plus étendue, dans la mesure où le secteur du spectacle vivant – gros utilisateur du régime d'assurance chômage – sert de terreau et irrigue pour partie les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel – qui réalisent par contre l'essentiel de la valeur ajoutée marchande du domaine du spectacle. L'idée de taux de cotisations différentiels des employeurs selon le seul critère de l'intensité d'usage de l'emploi flexible induit de fait à un déséquilibre structurel, en particulier au profit des sous-secteurs industriels et marchands. Ceux-ci – et d'abord leurs firmes les plus capitalistiques – s'approprient en effet une part importante de la valeur ajoutée du domaine. Or, cette dernière ne fait que cristalliser l'ensemble de la richesse collective socialement produite par les investissements – humains autant que financiers – de tous les participants au monde du spectacle, et non par le seul talent de quelques uns ou la marchandisation d'objets artistiques dupliqués. De ce point de vue, la proposition d'une cotisation mutualisée progressive selon le chiffre d'affaires et les bénéfices marchands est politiquement plus difficile à appliquer, mais va dans le sens d'une solidarité intraprofessionnelle et d'une logique redistributive plus étendues.

Octobre 2005

^{39/} L'hypothèse que nous avons développée dans le corps principal de ce texte apparaît donc surtout comme une volonté méthodologique d'explorer un raisonnement jusqu'à ses implications pratiques potentielles. Quitte à chercher des voies de réalisation plus praticables, au fil des failles argumentaires ou des difficultés concrètes d'application qui apparaissent.