

# L'artiste, créateur de son propre emploi

SANDRINO GRACEFFA,

président directeur général de l'Union d'Économie sociale anonyme SMartFr



En quoi, pourquoi, comment, l'artiste est-il créateur de son propre emploi ? Un premier examen de cette question plurielle montre qu'il est délicat de parler d'artiste entrepreneur : ce second terme, en effet, semble trop exclusivement renvoyer à un statut juridique particulier, celui du travail non salarié. L'expression d'artiste auto-entrepreneur, pourtant plus large, paraît tout autant inappropriée, notamment en France, puisque ce néologisme y a été utilisé depuis 2008 pour promouvoir le développement d'un régime micro-social de travail non salarié<sup>1</sup>. La qualification de l'artiste comme « créateur de son propre emploi » offre au contraire l'avantage de ne pas occulter la démarche entrepreneuriale et surtout de ne pas se cantonner aux seules formes juridiques des entreprises du secteur marchand.

La réflexion qui va suivre est nourrie de notre expérience de terrain : elle se fonde sur une longue pratique de l'accompagnement à la création d'activités économiques et sur l'observation de situations réelles, notamment dans le secteur culturel et artistique. Elle permettra d'esquisser des réponses aux quatre questions suivantes : pourquoi et comment l'artiste est-il créateur de son propre emploi ? Quels sont les freins à la dimension entrepreneuriale du travail artistique ? Quelles sont les nouvelles réponses en matière d'accompagnement et d'aide à la structuration économique du secteur artistique ? Quelles sont les solutions à inventer pour libérer le travail artistique de « l'armure réglementaire » qui le paralyse, sans aggraver la précarité de ses acteurs ?

## Pourquoi et comment l'artiste est-il créateur de son propre emploi ?

Nous le savons tous, l'artiste entretient, par essence, un rapport spécifique à la création. La question d'un artiste créateur de son propre emploi s'impose donc avec acuité à ceux dont l'activité principale relève du régime de l'auteur. Tout processus de création d'une œuvre originale et revendiquée comme telle implique à la fois un

---

<sup>1</sup> Le régime « auto-entrepreneur » a été créé dans le cadre de la loi de modernisation économique (LME) du 4 août 2008 ; ce régime est adossé au statut de la micro-entreprise donnant droit à une franchise de TVA. Le développement massif du nombre d'auto-entrepreneur est fortement décrié par ceux qui y voient un moyen de renforcer la flexibilité du travail pour les donneurs d'ordres et aussi pour la distorsion de concurrence provoquée par la faiblesse des charges sociales et fiscales.

geste individuel et souvent unique, mais également le recours à une matière première extraite de la sphère privée ou intime.

Dans son ouvrage intitulé *Métamorphoses du travail*<sup>2</sup>, André Gorz anticipe parfaitement les évolutions du concept de « travail » dans une économie dominée par les activités de manipulation d'informations et de savoirs. Son analyse du « plus vieux métier du monde » démontre la marchandisation de la relation interpersonnelle et sa prédominance sur celle de l'acte physique. Il souligne ainsi l'impact de l'échange marchand – et en l'occurrence monétaire – sur le statut d'un acte relationnel habituellement réservé à la sphère privée.

L'avènement actuel du secteur quaternaire (ou économie de la connaissance) apparaît comme la systématisation de ce cas particulier : le succès de ce que l'on nomme désormais « économie relationnelle » s'explique à la fois par l'évolution des modes de vie – qui implique, par exemple, le recours croissant aux prestataires de services à la personne – et par la numérisation du lien social. De la même manière que le symbole supplante l'objet, le service a progressivement pris le dessus sur le produit. La stratégie économique issue du traité de Lisbonne des 18 et 19 octobre 2007 a l'ambition de faire de l'Europe « l'économie de la connaissance la plus compétitive au monde ». Face à une division du travail mondialisée, le vieux continent renonce à une compétition perdue d'avance en matière de production industrielle avec les pays à faible coût de main-d'œuvre et concentre ses efforts sur les nouveaux secteurs à fort potentiel de développement.

L'appréhension économique du concept de connaissance nécessite qu'on prenne en compte sa dimension cognitive. Mais celle-ci s'avère difficile à dissocier de l'individu qui l'a produite. Le développement de l'économie relationnelle, ou économie de la connaissance et de sa conceptualisation implique ainsi qu'on remette l'individu au centre de la notion de production. Il n'est plus seulement le producteur ou le consommateur, il en devient l'acteur, l'objet et la matière première. De plus, l'évolution d'un contexte économique toujours davantage basé sur l'immatériel n'est pas sans effet sur l'organisation du travail. Elle provoque notamment l'apparition d'une nouvelle figure du travailleur : il est de moins en moins subordonné, et toujours plus connecté ; il est au service d'une multitude de donneurs d'ordre ; il doit faire preuve d'une grande autonomie et savoir mobiliser une grande diversité de datas, de connaissances mais aussi d'émotions. Les relations entre ces nouveaux travailleurs et leurs donneurs d'ordre s'établissent au travers de contrats, au gré de projets. Ce dernier terme, central, désigne un ensemble d'actions regroupées dans un espace-temps fini (marqué par un début et une fin) et organisées sous la forme d'objectifs à atteindre.

L'ensemble de ces évolutions implique la création d'une nouvelle catégorie de travailleurs, « les travailleurs au projet ». Elle rassemble des professionnels divers,

---

<sup>2</sup> Gorz, A., *Métamorphoses du travail*, Galilée, Paris, 1988.

notamment ceux qui participent à la création scientifique et technologique (chercheurs) mais aussi l'ensemble de ceux qui manipulent les savoirs ou les diffusent (enseignants, formateurs, consultants, informaticiens, traducteurs, journalistes...), et en premier lieu, les artistes. Le mode « projet » correspond en effet, pour ces derniers, à une forme particulièrement adaptée à leurs spécificités et à leurs exigences. Il constitue ainsi une solution bienvenue à la difficile question de la rationalisation du travail de création à l'intérieur d'un système global : on peut rappeler, à ce titre, que Staline qualifiait les écrivains d'« ingénieurs des âmes » et qu'il a toujours été délicat d'organiser rationnellement le travail créatif à l'intérieur de l'appareil de production. S'il s'apparente parfois à une volonté de favoriser les formes flexibles d'emploi, le recours massif à la sous-traitance dans le secteur de la communication montre surtout la difficulté d'encadrer le travail créatif.

Le succès de ce mode projet dans les métiers de la création est renforcé par l'engouement global pour cette notion : de fait elle s'impose progressivement comme le modèle privilégié d'organisation du travail tant dans le secteur privé que dans le secteur public. Pourtant ce développement rencontre deux obstacles de nature très diverse. Le premier est dû au recours systématique aux instruments du « management de projet » et notamment de rationalisation du temps : or il s'avère délicat de matérialiser au sens comptable le travail créatif. Le second réside dans l'inadaptation des cadres réglementaires, notamment de ceux qui régissent les droits des salariés du secteur privé, à ce nouveau mode de travail. Le code du travail, malgré ses récentes modifications<sup>3</sup>, reste le reflet d'une approche marquée par l'ère industrielle. Nous nous trouvons ainsi devant un hiatus : une pluralité d'arguments d'une part, plaide pour un renforcement de la dimension entrepreneuriale du travail artistique. Ce sont notamment la multitude de donneurs d'ordre et de projets, la nécessité de valoriser le travail créatif autonome indépendamment du temps de travail et le recours à des compétences pluridisciplinaires. D'autre part, pourtant, une série de constats montre que la solution purement entrepreneuriale n'est pas satisfaisante : elle accroît la vulnérabilité du travail artistique, elle oublie de prendre en compte le rôle social de l'artiste. Il s'avère en fait que la place de ce dernier dans les nouveaux écosystèmes<sup>4</sup> nécessite d'inventer de nouvelles formes de protection collective de l'emploi artistique.

## **Quels sont les freins à la dimension « entrepreneuriale » du travail artistique ?**

La persistance de la figure romantique de l'artiste maudit qui a émergé au XIX<sup>e</sup> siècle constitue encore aujourd'hui un véritable frein culturel à la reconnaissance

---

<sup>3</sup> Le premier code du travail et de la prévoyance sociale, en France, a été rédigé le 28 décembre 1910 ; il a subi deux refontes principales, en 1973 et en 2008.

<sup>4</sup> Pour Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2002, la présence de la classe créative dans un territoire est un facteur déterminant de sa performance économique.

des professions artistiques. Nous nous heurtons à des images archétypales, selon lesquelles le véritable artiste serait toujours à la fois génie, précurseur et maudit : un marginal, vivant en dehors des systèmes établis, doué d'un talent inné et visionnaire mais banni de toute réussite économique puisqu'incompris de ses contemporains.

De fait si l'artiste ne peut se contenter d'être rémunéré au temps passé, il peine souvent à valoriser économiquement la dimension du recours à l'intime qu'implique son travail. La marchandisation est souvent appréhendée comme un renoncement immoral à la pureté de l'acte créatif. Les expressions de « vendre son âme au diable » ou « réaliser un travail alimentaire », dans ce cadre, témoignent de la difficile relation de l'artiste à l'argent.

La présomption de salariat qui prévaut dans le secteur du spectacle vivant et de l'audiovisuel en France est directement liée à la création, en 1936, d'un régime de « salarié intermittent » à employeurs multiples pour les techniciens et cadres du cinéma. En 1969, les artistes interprètes du spectacle vivant sont intégrés au régime intermittent, suivis par les techniciens du même secteur. Selon AUDIENS, le seul secteur du spectacle vivant a employé 213.234 salariés en 2008 pour le compte de 106.296 employeurs.<sup>5</sup> Cette même année, 140.917 salariés ont bénéficié d'allocations chômage au titre de ce régime spécifique relevant des annexes 8 et 10 du code de l'assurance chômage.

Le régime d'indemnisation des artistes et techniciens rencontre de nombreuses critiques, tant de la part de la société civile et des politiques, que de celle des utilisateurs et employeurs. Le recours trop systématique de certains producteurs d'émissions de télévision à l'intermittence est, par exemple, considéré comme un moyen abusif de flexibilité et de diminution de leurs charges salariales. Certains considèrent que les pouvoirs publics font payer à l'assurance chômage interprofessionnelle l'insuffisance des moyens financiers que l'État consacre à l'art et la culture. En 2007, le volume annuel moyen de travail par intermittent était de 66,7 jours<sup>6</sup>. Si l'on considère une moyenne de 7,6 heures travaillées par jour nous pouvons aisément constater que le nombre moyen de jours travaillés, pour ne pas dire rémunérés, correspond très exactement à 507 heures, soit le nombre d'heures nécessaires à l'ouverture des droits à l'indemnisation chômage du régime intermittent.

L'analyse de ces chiffres corrobore le sentiment général exprimé par de nombreux artistes intermittents du spectacle, à savoir qu'ils ont été « contraints » d'impulser eux-mêmes des projets nécessitant ensuite leurs interventions artistiques dans le cadre de l'intermittence. Très souvent, ces projets « personnels » nécessitent la création d'une structure juridique capable d'en assurer le portage administratif et financier. La forme

---

<sup>5</sup> AUDIENS : Groupe de protection sociale de l'audiovisuel, de la communication, de la presse et du spectacle vivant.

<sup>6</sup> Source : Caisse des congés spectacles/Cespra/DEPS.

juridique la plus massivement choisie demeure l'association régie par la loi de 1901. Pour masquer l'absence d'un véritable lien de subordination<sup>7</sup>, l'artiste – qui devient de fait un entrepreneur –, cherche dans son environnement familial et amical des dirigeants complaisants qui acceptent de lui prêter leurs noms. Dans certains cas, ces dirigeants occupent réellement une fonction de gestion et d'administration mais apparaissent rarement associés aux décisions stratégiques prises par le dirigeant de fait qu'est l'artiste. La complexité des réglementations en vigueur en matière de production et de diffusion de spectacle est telle qu'elle en devient inapplicable pour des petites organisations non pourvues de personnel administratif qualifié. Pourtant cette situation se généralise comme le confirment les chiffres fournis par la caisse des congés spectacles<sup>8</sup>.

Une autre difficulté semble questionner le principe du recours systématique à la création d'une micro-entreprise sous une forme associative : le caractère éphémère inhérent à la nature des projets (spectacles, performances, événements...) et des opportunités (subventions dédiées, partenariat local, commande privée...) permettent rarement une régularité des ressources financières. L'insécurité du modèle économique s'additionne à l'insécurité juridique. Toutes deux freinent la capacité d'entreprendre de l'artiste qui, de son côté, préférerait se concentrer sur la « gestion de projet » plutôt que de devoir assumer la gestion d'une association. À cela s'ajoute l'absence de formation et d'accompagnement de ces « artistes entrepreneurs » qui sont privés de l'accès à l'apprentissage de la gestion d'entreprise du fait de leur occupation clandestine des fonctions de dirigeant.

La situation des auteurs est très différente car ces derniers bénéficient d'un statut de Travailleur Non Salarié (TNS) au même titre que les artisans ou les professions libérales. Deux organismes, la Maison des Artistes (MDA) et l'AGESSA<sup>9</sup>, permettent de centraliser le règlement des charges sociales, mais le centre de formalité chargé de l'enregistrement des immatriculations demeure le Centre des Impôts. La qualité de la protection sociale offerte aux auteurs est très bonne, proche de celle des salariés – à l'exception notamment de l'assurance chômage – pour un coût très nettement inférieur. Les critiques quant à l'accès et au fonctionnement de la Maison des Artistes et de l'AGESSA concernent surtout son implantation unique, à Paris. Les organismes d'aide et d'accompagnement à la création d'entreprise méconnaissent souvent ce statut et l'existence de ces deux centres de formalités, aussi est-il fréquent qu'un graphiste ou un photographe soit orienté vers la Chambre des Métiers pour y être inscrit en qualité d'artisan et certains se trouvent ainsi contraints de renoncer à leurs droits suite à une erreur d'orientation. En outre, la particularité du règlement d'un

---

<sup>7</sup> Le lien de subordination constitue le critère principal du contrat de travail.

<sup>8</sup> Source : Caisse des congés spectacles/Cespra/DEPS.

<sup>9</sup> Note de l'éditeur : voir [www.agesa.org](http://www.agesa.org) et [www.lamaisondesartistes.fr](http://www.lamaisondesartistes.fr)

précompte de charge par le client à la Maison des Artistes tend à conforter l'idée selon laquelle l'artiste ne pourrait pas vraiment être un entrepreneur responsable, au point que l'on préfère réclamer directement à son client le règlement des charges.

La situation des auteurs apparaît ainsi à l'opposé de celle des artistes interprètes : alors que ces derniers sont très souvent de véritables entrepreneurs déguisés en salariés, les auteurs, qui jouissent d'un statut d'entrepreneur indépendant, subissent un biais à la relation commerciale qui crée de fait une action de subordination (régler les charges). De nombreuses restrictions réglementaires, enfin, limitent le cumul d'activités, notamment en ce qui concerne l'indemnisation de chômage pour les bénéficiaires du régime de l'intermittence avec des revenus salariés relevant du régime général.

Nous avons déjà souligné la méconnaissance des spécificités du secteur culturel et artistique par les organismes « classiques » d'aide et d'accompagnement à la création d'entreprise. De nombreux freins expliquent un manque évident de structuration économique du secteur artistique :

- Le régime intermittent, prépondérant dans le domaine du spectacle vivant, relève du droit du travail et n'est donc pas considéré (à juste titre) comme une forme de création d'entreprise. Les organismes d'aide à la création d'entreprise sont financés par la puissance publique sur la base d'un critère quantitatif d'immatriculation et n'ont donc aucun intérêt à accompagner des « porteurs de projets » qui souhaitent bénéficier des avantages liés au salariat intermittent.
- L'immatriculation des auteurs relevant du régime social de la MDA et de l'AGESSA en qualité de Travailleur Non Salarié s'effectue au centre des impôts. Contrairement aux Chambres consulaires qui ont la charge d'immatriculer les commerçants, artisans et agriculteurs, les centres des impôts ne perçoivent pas de financement des collectivités territoriales en échange d'un véritable service d'accompagnement et de conseil.
- Depuis le mois d'août 2003, le Conseil régional est reconnu par le législateur comme une collectivité territoriale à part entière et devient « chef de file » en matière de développement économique<sup>10</sup>. Cela signifie que les aides versées aux organismes d'aide à la création d'entreprise le sont principalement par le biais du Conseil Régional. L'État, qui a conservé une compétence en matière d'emploi, intervient dans une moindre mesure par le biais d'un dispositif d'aide aux demandeurs d'emploi et créateurs d'entreprise. En échange des compétences qui lui sont transférées, le Conseil régional bénéficie de dotations de l'État et doit également prélever des impôts aux particuliers (impôts locaux) et aux entreprises (Contribution Économique Territoriale). Or les artistes qui relèvent du statut d'auteur sont exonérés de la Contribution Économique Territoriale et ne participent donc pas directement aux financements des collectivités territoriales.

---

<sup>10</sup> L'acte 2 de la décentralisation ou la loi du 13 août 2004.

Mais au-delà des freins institutionnels, il semble que le champ culturel et artistique ne soient pas véritablement considérés encore par les pouvoirs publics français comme une filière économique à part entière. Ce secteur est avant tout perçu comme dépendant des financements publics, il ne constitue pas une vraie économie. L'importance des financements publics accordés est pourtant toute relative, et il faut rappeler que la part la plus importante, celle des collectivités locales et territoriales, provient de subventions accordées en contrepartie de véritables commandes (médiation, animation, production, résidence...).

Il est fort probable que l'application des directives européennes relatives aux obligations de mises en concurrence conduise à reconsidérer la nature des financements publics accordés aux acteurs culturels et artistiques : en effet même si l'origine des fonds est issue des efforts collectifs de redistribution, la nature des relations contractuelles relève le plus souvent d'un échange marchand, à l'image de bien d'autres secteurs économiques, tributaires des financements publics et qui n'ont pas cette image de sous-économie.

## **Quelles sont les nouvelles réponses en matière d'accompagnement et d'aide à la structuration économique du secteur artistique ?**

Nous avons évoqué un ensemble de freins à la dimension entrepreneuriale du travail artistique et considéré la faiblesse des organismes classiques d'aide à la création d'entreprise dans ce domaine. Cette carence de l'offre d'accompagnement du droit commun n'a pas favorisé le développement d'une offre spécifique.

À Strasbourg, l'OGACA (Agence Conseil des Entreprises Culturelles) fait figure d'exception, tant cette structure offre un service complet d'accompagnement à la création et à la professionnalisation d'entreprises du secteur culturel sous toutes leurs formes. À titre d'exemple, l'OGACA est habilitée par les services de l'État à recevoir des « chèques conseils » octroyés à des demandeurs d'emploi désireux de créer leurs propres entreprises, alors que cette habilitation est généralement donnée aux organismes classiques d'aide à la création d'entreprise (Chambre de Commerce et d'Industrie, Chambre des Métiers et de l'Artisanat, Boutique de Gestion) ou aux experts comptables. Son positionnement est pertinent car il appréhende le porteur de projet dans sa diversité et indépendamment du statut juridique dont il relève (Association relevant de la loi 1901, entreprise individuelle, société commerciale, salarié intermittent...).

Une piste avait été initiée, en la matière, par le dispositif « nouveaux services - emplois jeunes » lancé par la ministre Martine Aubry en 1997 qui avait permis l'émergence de très nombreuses initiatives associatives dans le secteur culturel. Pour la première fois, la forme juridique de l'association loi 1901 était appréhendée comme un moyen de créer une activité économique. Tout en s'inspirant d'expériences antérieures relevant

d'une démarche d'économie solidaire, ce dispositif volontariste innovait en considérant la forme associative comme un support juridique pertinent pour un modèle économique d'entreprise basé sur une hybridation des ressources : les ressources issues du marché, celles issues de la redistribution et les ressources non monétaires (voir encadré à la fin de l'article). Ce principe d'hybridation des ressources, inspiré des travaux du philosophe et économiste Karl Polanyi, constitue, encore aujourd'hui, un réservoir de perspectives nouvelles pour le secteur culturel et artistique, notamment sur le plan de la solvabilisation d'activités qui ne peuvent être exclusivement du ressort du marché ou de l'économie administrée, c'est-à-dire relevant du secteur public.

Depuis 2003 et dans la continuité des travaux visant la poursuite et la consolidation des activités qui ont émergé dans le cadre du dispositif « nouveaux services - emplois jeunes », le Dispositif local d'accompagnement (DLA) permet le financement de prestations de conseil visant la professionnalisation et la consolidation d'associations d'employeurs. Les associations du secteur culturel et artistique y ont massivement recours. Au niveau national, l'association OPALE<sup>11</sup> assure le portage du CNAR Culture<sup>12</sup>, qui a vocation à capitaliser les ressources d'ingénierie utiles aux accompagnements de projets effectués dans le cadre du dispositif DLA. La qualité du travail mené par l'équipe professionnelle d'OPALE a permis d'asseoir l'intégration des acteurs culturels et artistiques dans le champ de l'économie sociale et solidaire, mais aussi de promouvoir de nouvelles formes d'organisation collective du travail dans le secteur culturel et artistique.

Le développement des groupements d'employeurs, des bureaux de production, des Coopératives d'Activités et d'Emploi (CAE) s'inscrit dans cette logique d'organisation collective du travail. L'intérêt des CAE, notamment, est de proposer à tous une organisation qui permette de concilier la posture de salarié et d'entrepreneur<sup>13</sup>. L'enjeu juridique lié au statut d'entrepreneur-salarié est dès lors de démontrer la nécessité de faire évoluer le droit du travail et notamment la notion de « lien de subordination ». Comme l'explique Nathalie Delvolvé<sup>14</sup>, il est plus pertinent de parler d'une « subordination volontaire à un collectif » comme une voie privilégiée pour se « donner ensemble de la protection sociale, de recréer des solidarités sociales, de protéger mutuellement les parcours professionnels de chacun ».

L'apparition de cette notion de « subordination volontaire » constitue une véritable innovation sociale qu'il est nécessaire de faire reconnaître pour permettre la légitimation de nouvelles formes plurielles d'organisation entrepreneuriale, à la recherche de nouvelles solidarités économiques et sociales. La Société Mutuelle d'artiste, SMart, créée en Belgique à la fin des années 1990, illustre ces nouvelles formes d'organisation

---

<sup>11</sup> OPALE : Organisation pour les Projets Alternatifs d'Entreprises.

<sup>12</sup> CNAR Culture est le Centre national d'Appui et de Ressources pour le réseau des Dispositifs Locaux d'Accompagnement (DLA).

<sup>13</sup> Elisabeth Bost, *Aux entrepreneurs associés*, Paris, Les éditions REPAS, 2011.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p 161-165.



collective. La transposition de son organisation et son adaptation aux cadres réglementaires spécifiques à la France a permis l'apparition dès 2010 de SMartFr. Il s'agit d'une union d'économie sociale qui propose un ensemble de solutions et de services de gestion et de production d'activités culturelles et artistiques<sup>15</sup>. SMartFr agit comme une véritable synthèse de toutes les innovations en matière d'organisation économique et sociale et offre l'avantage de répondre de manière adaptée aux situations des créateurs dont les modalités de travail s'effectuent avant tout par le recours au « mode projet ».

## **Quelles sont les solutions à inventer pour libérer le travail artistique de l'armure réglementaire qui le paralyse ?**

L'augmentation très importante du nombre de personnes bénéficiant du régime de l'intermittence ces dix dernières années permet plusieurs explications :

- L'accès à un régime d'assurance dérogatoire agit comme un marqueur de reconnaissance d'un statut. Il est d'ailleurs très fréquent d'entendre les bénéficiaires de ce régime parler du « statut d'intermittent ».
- L'étude sur les artistes réalisée par OPALE en 2010<sup>16</sup> met en évidence que, malgré la précarité du nombre de ceux qui bénéficient du régime de l'intermittence, beaucoup déclarent leur attachement au principe de l'intermittence et redoutent sa disparition ou les limitations de son accès.

Par rapport à ce dernier point, notre hypothèse est que la majorité des bénéficiaires de l'intermittence considère indispensable de trouver un cofinancement à l'ensemble des rémunérations perçues, un peu comme si les indemnités de chômage intervenaient comme une subvention complémentaire à leurs revenus. Nous pouvons aussi faire l'hypothèse que cette ressource financière agit très souvent pour solvabiliser une demande de donneurs d'ordre incapables de financer une prestation à son prix de revient. Le prix de revient devrait tenir compte de la quantité de travail directement effectué mais aussi de la valorisation des charges indirectes liées aux spécificités du travail créatif, notamment les temps de préparation et de recherche.

Le secteur des services à la personne a fait l'objet, dès 2005, d'importantes mesures de soutien par les pouvoirs publics<sup>17</sup>. L'État a octroyé, pour la seule année 2010, 6,8 milliards d'euros de soutien financier à ce secteur, notamment par le biais d'un mécanisme de déduction ou de crédit d'impôts destinés aux particuliers. Ce mécanisme, qui permet aux particuliers bénéficiaires d'un service à domicile d'être remboursés de 50% des montants facturés, a été pensé pour solvabiliser la demande et

---

<sup>15</sup> [www.smartfr.fr](http://www.smartfr.fr)

<sup>16</sup> *Artistes du spectacle vivant : comment vivez-vous les évolutions de votre pratique artistique ?*, Principaux résultats de l'enquête 2010, OPALE, 2011.

<sup>17</sup> Loi du 26 juillet 2005 relative au développement des services à la personne, dite loi Borloo.

réduire l'attractivité du recours au travail non déclaré. L'utilité sociale de ces mesures reste discutable, car elle n'ont pas suffisamment agi sur la qualité des emplois restés précaires mais aussi parce qu'elles agissent comme une véritable niche fiscale en faveur des foyers les plus favorisés. L'importance du financement accordé par l'État français à ce secteur est de plus de six fois supérieur au financement du régime des intermittents du spectacle vivant et de l'audiovisuel, estimé à environ un million d'euros. Le niveau d'intervention financier n'est pas la seule différence. En effet dans le cas des services à la personne, c'est l'ensemble de l'État et de sa capacité d'activation des mécanismes redistributifs qui est en jeu, alors que le financement du régime des intermittents est quant à lui exclusivement supporté par l'effort de solidarité interprofessionnelle. Faut-il rappeler que les cotisations permettant cette solidarité interprofessionnelle sont versées par les employeurs et aussi par les salariés ?

La comparaison entre ces deux secteurs est d'autant plus pertinente que les objectifs visés par l'État, qui justifie son intervention importante en faveur des services à la personne, sont précisément de :

- solvabiliser la demande et rendre les services accessibles au plus grand nombre ;
- créer massivement des emplois et lutter contre le travail dissimulé.

Ces deux objectifs pourraient aussi bien s'appliquer au secteur culturel et artistique. Même si nous avons centré notre exposé sur la question des intermittents (salariés), il nous semble que pour les auteurs (travailleurs non salariés) le problème de la solvabilisation des emplois est comparable. En effet, les auteurs qui réussissent à vivre uniquement de l'exploitation de leurs droits sont très peu nombreux et la majorité d'entre eux trouvent dans des activités souvent qualifiées d'accessoires l'essentiel des ressources utiles à leurs rémunérations.

En dehors du temps consacré à la création et ou à l'interprétation d'une œuvre, l'artiste est amené à développer de nombreuses activités compatibles avec ses compétences et son « savoir être ». Ces activités sont de différentes natures : animation socioculturelle, formation, médiation culturelle, communication, relation publique... Certaines de ces activités sont totalement viables sur le marché et d'autres nécessitent une hybridation de ressources marchandes, redistributives et de réciprocité.

Il est temps de repenser nos systèmes institutionnels et de promouvoir un vaste plan national en faveur de la consolidation et la qualification des activités et des emplois dans le secteur culturel et artistique. Il est indispensable de préserver le régime des intermittents du spectacle et de l'audiovisuel qui correspond à un acquis social justifié par le caractère précaire inhérent à la nature des activités de ces secteurs. Il n'est pas logique de faire peser sur le seul effort de solidarité interprofessionnelle la solvabilisation d'activités d'utilité sociale et collective. Il est encore moins juste de permettre par cette ressource une réduction du coût réel du travail et d'accroître ainsi la lucrativité de certaines activités marchandes.

Il est indispensable de promouvoir les nouvelles formes d'entrepreneuriat collectif et notamment les coopératives et mutuelles plutôt que de laisser se développer les formes précaires d'auto-exploitation.

## LES DIFFÉRENTES DIMENSIONS DE L'ÉCONOMIE SOLIDAIRE

Dimension économique : l'hybridation des ressources

La conceptualisation de l'économie solidaire s'appuie sur la pluralité des comportements économiques mis en évidence par Karl Polanyi. Cet auteur désigne le sens *substantif* du terme économique à partir de « la dépendance de l'homme par rapport à la nature et à ses semblables. Il renvoie à l'échange entre l'homme et son environnement naturel et social. Cet échange fournit à l'homme des moyens de satisfaire ses besoins matériels »<sup>18</sup>. Cette approche substantive permet de mettre en évidence la diversité des principes économiques qui ne sont pas réductibles au marché ou à la redistribution, mais aussi à l'administration domestique et à la réciprocité.

Définitions :

1) *Le marché* dans lequel il y a mise en correspondance de l'offre et de la demande de service entre agents économiques par le mécanisme de fixation des prix ;

2) *La redistribution* dans laquelle une autorité centrale rassemble des moyens pour ensuite les répartir selon les normes qu'elle fixe elle-même ;

3) *La réciprocité* dans laquelle les échanges s'expliquent par la volonté d'entretenir ou de renforcer les liens sociaux entre différents groupes ou personnes. Les échanges de biens et de services sont fortement imbriqués dans des relations sociales.

Ce dernier registre économique apparaît central pour caractériser les « initiatives solidaires »<sup>19</sup>. Ces expériences se construisent à partir d'une « impulsion réciprocitaire », d'un ancrage dans des réseaux de solidarité, visant à construire des réponses économiques à des demandes sociales. Elles n'ont pas pour objectif de maximiser les profits mais elles ne relèvent pas de l'action des seuls pouvoirs publics. Ces initiatives solidaires associent les acteurs qui sont les premiers concernés par ces projets à mettre en place : usagers, travailleurs et bénévoles.

Au-delà de cette émergence dans la réciprocité, les initiatives vont s'appuyer sur trois types d'économies dans leur phase de consolidation : l'économie *marchande*, l'économie *non marchande* et l'économie *non monétaire*.

<sup>18</sup> Polanyi, K., *Les systèmes économiques dans l'histoire et dans la théorie* ; trad. de Claude et Anne Rivière. Larousse, Paris, 1975, p. 239.

<sup>19</sup> Gardin, L., *Les initiatives solidaires. La réciprocité face au marché et à l'État*, Erès, Paris, 2006.

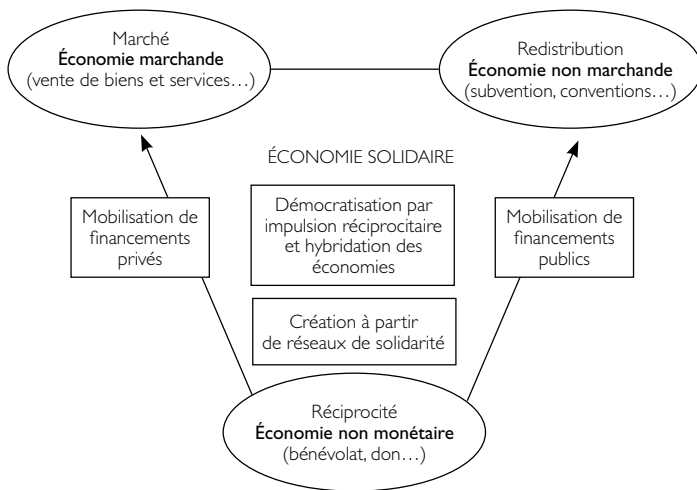
## Définitions

1) **L'économie marchande** correspond à l'économie dans laquelle la distribution des biens et services est confiée prioritairement au marché. L'économie marchande mobilise aussi de nombreuses contributions non marchandes, comme les aides et subventions versées aux entreprises, mais cette combinaison se réalise au profit du comportement économique du marché.

2) **L'économie non marchande** correspond à l'économie dans laquelle la distribution des biens et services est confiée prioritairement à la redistribution. La redistribution prend corps à travers l'intervention des pouvoirs publics et parapublics.

3) **L'économie non-monnaire** correspond à l'économie dans laquelle la distribution des biens et services est confiée prioritairement à la réciprocité. La réciprocité peut prendre des formes monétaires, à travers par exemple des dons en numéraire, mais la réciprocité incarnée à travers le bénévolat comme les réseaux de solidarité prend des formes non monétaires.

Cette mobilisation des différents types d'économie tente de se réaliser dans le respect de la logique des projets ancrés dans l'espace public local. En ce sens, l'économie solidaire comprend aussi une dimension politique en associant différentes parties prenantes à la définition, à la conception et au fonctionnement d'activités d'utilité sociale. Le schéma triangulaire construit par B. Eme et J.-L. Laville illustre la spécificité de la construction et du fonctionnement de l'économie solidaire<sup>20</sup>.



Source : UVED, l'Université Virtuelle Environnement et Développement durable. Module introductif « Hommes, sociétés, institutions acteurs du développement durable ». ([www.uved.fr/fileadmin/user\\_upload/modules\\_introductifs/module4/site/html/6-economie\\_3.html#](http://www.uved.fr/fileadmin/user_upload/modules_introductifs/module4/site/html/6-economie_3.html#))

<sup>20</sup> B. Eme, « Les services de proximité », Paris CNAF, *Informations sociales*, 1991, n° 13. – Laville, J.-L. (dir.), *L'économie solidaire, une perspective internationale*, Desclée De Brouwer, Paris, 1994 (rééd. Hachette-Poche, 2007).