



Association pour la mise en réseau des
professionnels et des compagnies du
spectacle vivant en Rhône Alpes



L'artiste intervenant

lundi 29 novembre 2010

PRESENTATION DE LA JOURNEE

Vincent Bady, président de l'association Art Vif et Nicolas Riedel, adjoint à la direction de la NACRe

INTRODUCTION

Serge Proust, sociologue - Université Jean Monnet Saint-Étienne / Louis Lumière Lyon

PLACE ET ENJEUX DES ACTIONS ARTISTIQUES DANS LA DEMARCHE DE CREATION

Simon Grangeat, metteur en scène, Compagnie Traversant 3 - Lyon

Bruno Thircuir, metteur en scène, Compagnie la Fabrique des petites utopies - Grenoble

Anne Courel, metteur en scène, directrice du Centre Culturel Théo Argence - Saint-Priest

Didier Le Corre, directeur du Dôme Théâtre d'Albertville

Serge Sana, musicien, La Tribu Hérisson - Lyon

Natacha Paquignon, chorégraphe, Compagnie Kat'chaça-Lyon

Modérateurs : Vincent Bady (Art Vif) et Nicolas Riedel (NACRe)

ECHANGES AVEC LA SALLE

LES ACTIONS ARTISTIQUES : OBJECTIFS DE LA COMMANDE INSTITUTIONNELLE AUJOURD'HUI

Benoît Guillemont, conseiller à l'action culturelle, DRAC Rhône-Alpes

Marie-France Lefebvre, conseillère pour l'éducation artistique, DRAC Rhône-Alpes

Catherine Cremet-Parella, responsable du service spectacle vivant, Conseil Régional Rhône-Alpes

Lionel Chalaye, responsable du service médiation et nouveaux publics, Conseil Régional Rhône-Alpes

Catherine Herbertz, élue, présidente de la commission culture, Conseil Régional Rhône-Alpes

Marie-Françoise Deharo, élue, adjointe à la culture, Mairie de Lyon 8^{ème}

Marc Villarubias, chef de la mission coopération culturelle, Ville de Lyon

Guy Cherqui, délégué académique pour l'action artistique et culturelle, Rectorat de l'Isère

Jacques Ferchaud, inspecteur pédagogique régional, Académie du Rhône

Maud Leonard, Pôle Ressources pour l'Education Artistique et Culturelle (PREAC)

Modérateur : Gaëlle Bougeard (Art Vif) et Nicolas Riedel (NACRe)

ECHANGES AVEC LA SALLE

LE CADRE REGLEMENTAIRE DES INTERVENTIONS ARTISTIQUES HORS PATEAU

Sylvain Reboulet, Pôle Emploi

Sabine Danquiny, Pôle emploi

Carole Lablache, Pôle Emploi Spectacle de Lyon

Gilbert N'Guyen, URSSAF du Rhône

Arnaud Lisbonne, SYNDEAC, administrateur du CDNA Grenoble

Muriel Guyon, SYNAVI, permanente juridique

Modérateurs: David Berthelot (responsable du pôle Conseil et appui aux entreprises de la Nacre)

Claire Le Goff (Art Vif)

DEBAT ET ECHANGE TRANSVERSAL SUR LA JOURNEE

SYNTHESE DE LA JOURNEE

Serge Proust, sociologue - Université Jean Monnet Saint-Étienne / Louis Lumière Lyon

CONCLUSION

Jean-Louis Sackur (Président de la NACRe) et Gaëlle Bougeard (Art Vif)

Introduction

Serge Proust

Sociologue - Université Jean Monnet Saint-Étienne / Louis Lumière Lyon

Mon intervention aura une forte dimension historique. Nous sommes tous ici les héritiers de cette histoire et de cet héritage, à des degrés divers, que nous le voulions ou non. Nous, sociologues, intégrons cette question de l'artiste intervenant dans une notion plus large de poly-activité ou multi-activité. Cette notion a une histoire et cette histoire date de la création du Ministère de la culture et des conditions de sa création.

Cette histoire est, en partie, une histoire de conflits et de tensions entre des groupes professionnels qui relèvent d'univers sociaux relativement hétérogènes. Par exemple une grande tension existe entre les univers et les professionnels du monde de la création artistique et ceux de l'animation et de l'action culturelle, les tensions ont débouchées dans les années soixante/soixante-dix sur des conflits assez forts dans l'organisation de l'ATAC¹ ancêtre de l'actuel Syndecac. Subsiste des tensions aussi entre le Ministère de l'Éducation nationale, dont sortent les Affaires culturelles, et le Ministère de la culture. Apparaît aussi d'autres tensions venant des disqualifications croisées, stigmatisation de ce que l'on appelle le « socio-cu » dans les milieux culturels.

Ces tensions reposent sur deux principes fondamentaux spécifiques à notre pays :

La France est un pays démocratique qui s'engage le plus radicalement (au moins dans la rhétorique, l'on retrouve même ses principes dans la Constitution) dans les logiques de démocratisation et d'accessibilité à l'art savant. Les Ministères de la culture et de l'éducation se fondent sur ce principe de démocratisation, d'élargissement des publics. Cela reste de la rhétorique, sachant que le système éducatif français reste l'un des plus inégalitaire et brutaux.

La France est un des pays dans lequel s'affirme le plus l'hégémonie de l'artiste et la primauté de sa place. La France est un des pays où est évoqué le plus souvent les termes de création, de créateurs... Ces termes sont le plus souvent inexistantes dans d'autres pays occidentaux (par exemple en Allemagne) parce que ces pays maintiennent ces expressions aux univers religieux.

On est donc dans une situation où, d'un côté nous avons un principe démocratique extrêmement puissant et, d'un autre côté, le principe de la place primordiale de l'artiste, du créateur et de la création.

La question de la démocratisation est inégalement prise en charge par les professionnels de la culture. Par exemple, certains champs artistiques ne prennent peu en compte ou ne considèrent pas comme fondamental cette question de la démocratisation, de la poly-activité... (ex : la musique contemporaine, l'art contemporain). Le spectacle vivant et plus particulièrement le théâtre sont des espaces de production au sein duquel l'intérêt pour cette question d'élargissement des publics, de démocratisation est historiquement de la plus grande importance. Car, pour un pays comme la France, le théâtre public, tel qu'il émerge dans les années soixante, prend ses racines dans ce que l'on appelle le théâtre populaire, la décentralisation. D'ailleurs, au sein des DRAC pendant longtemps le conseiller théâtre était aussi le conseiller à l'action culturelle. Cette proximité repose sur une histoire mythique, une représentation sociale, sur la place du théâtre dans la Cité. Elle repose sur les origines sociales et les parcours professionnels de nombreux comédiens, metteurs en scène, qui compte tenu de ce que l'on appelle en sociologie « la faiblesse des barrières à l'entrée », ont souvent lié l'engagement théâtral et l'engagement social. Cette proximité a imposé des conduites. Rentrer dans le champ du spectacle vivant impose le fait de se conduire d'une certaine manière dans le rapport à l'engagement social. L'on ne peut pas se comporter de la même manière lorsque l'on rentre dans l'espace du théâtre public que dans l'espace de l'art contemporain par exemple.

¹ L'Association technique pour l'action culturelle.

La poly-activité a tendance à s'étendre. Elle implique une transformation du métier d'artiste. Par exemple, ce que l'on peut appeler le « comédien de compagnie indépendante » repose moins sur une qualification précise que sur la maîtrise d'une série de compétences. La relation pédagogique étant l'une de ces compétences. La poly-activité tend à brouiller les frontières : la frontière entre professionnels et amateurs (frontière à la fois fondamentale et assez floue ne serait-ce que du côté du Ministère), la frontière entre ce qui relève du métier et ce qui n'en relève pas (la dernière convention collective du spectacle vivant reconnaît cet élargissement du métier. Le métier d'artiste n'est plus limité à la définition ontologique du métier c'est-à-dire celle du comédien ou danseur qui se produit sur scène devant un public payant). Donc on reconnaît ces dimensions, mais ne relevant pas de la dimension artistique. La place accordée à ces dimensions connexes a été l'enjeu de conflits et de discussions à l'intérieur même de la sphère des professionnels, par exemple entre syndicats de salariés et employeurs n'ont pas la même conception du métier...

Le brouillage des catégories concerne aussi les jugements : quelles sont les activités qui peuvent relever de l'art et quelles sont les catégories de jugement qu'on peut appliquer à ces activités ? Peut-on appliquer des catégories de jugement d'ordre « artistique » à des activités qui n'en relèvent pas ? Nous sommes dans ces logiques de flou.

L'engagement social des artistes repose sur une combinaison incertaine et fluctuante entre, d'une part des systèmes de valeurs extrêmement puissants qui sont liés à l'histoire du spectacle vivant, au parcours des personnes... et, d'autre part, aux exigences des financeurs publics. Quand on est inscrit dans une « économie artistique administrée », on ne peut ignorer ces exigences. Or, ces exigences peuvent conduire les artistes à mener des activités contraires à leurs valeurs. L'exigence, par une collectivité, faite aux artistes d'assurer la paix sociale, le lien social peut aboutir à cette incohérence... Ce n'est pas forcément la perspective que se donnent les artistes. D'autre part, ces collectivités sont elles-mêmes prises dans une série de conflits internes : conflits entre les dimensions artistiques et sociales, entre les logiques artistiques et les logiques territoriales... Ces tensions, nous les retrouvons du Ministère de la culture, aux collectivités territoriales (municipalités, départements, régions...)

Ces mêmes collectivités adressent des injonctions parfois contradictoires aux artistes. Je voudrais ici faire référence à un texte d'un artiste bordelais. Ce texte disait que l'on demande de définir un projet artistique tout en exigeant de nous d'autres activités. Vous avez le droit de faire de l'art qu'à la condition de faire, par ailleurs, le travail des travailleurs sociaux. Le travail de l'artiste n'étant plus considéré comme relevant d'un métier, mais devant justifier d'une autre utilité. L'artiste bordelais rappelle que le métier de l'artiste est de créer.

Pour terminer, en temps qu'observateur extérieur, penser la question de l'intervention de l'artiste, c'est aussi penser aux frontières floues et aux modes et exigences contradictoires d'inscription de ces questions.

Table-ronde 1

Place et enjeux des actions artistiques dans la démarche de création

Vincent Bady

Nous allons essayer d'éviter de passer par des récits d'expériences. Nous vous demandons d'aborder très directement et concrètement ce que vous faites hors plateau. Est-ce encore de l'art ? Est-ce que c'est autre chose ? Et pourquoi le faites-vous, si ce n'est pas lié à votre activité de création artistique ?

Il s'agit aussi de voir en quoi l'intervention artistique fait partie de votre démarche artistique, de votre projet de créateur ?

Plusieurs formes d'intervention sont représentées dans cette table-ronde. Il y a peut-être des choses qui font penser à de l'artistique dans le pédagogique. Ou du pédagogique dans l'artistique.

Bruno Thircuir

Pour notre compagnie, trois sont artistes intervenant et cela représente 800 heures. D'un point de vue artistique, ces interventions sont une sorte de laboratoire de création. Chaque fois que nous avons une demande artistique, on a une demande d'intervention (de tout format : de 2 heures à 90 heures dans des classes d'option). Ce laboratoire de création se décline en trois types de laboratoires. Premier type : la découverte d'un auteur - le rôle d'un artiste est d'être en recherche - avec son auditoire. L'artiste vient découvrir et rechercher avec le public. Second type : la mise en recherche d'un projet. Tous les processus de création sont inclus dans le projet et deviennent matière à création. Troisième type : la mise en écriture d'un spectacle. L'artiste se nourrit, il regarde le monde. Son savoir devient dérisoire face à la réalité, et là peut commencer un travail commun.

Simon Grangeat

La question d'une intervention d'un artiste pose la question de sa posture « qu'est-ce que l'artiste peut apporter ? ». L'intervention de l'artiste demande beaucoup de souplesse. L'artiste est une sorte de « passeur de vécu ». Il transmet, à travers sa création, son propre vécu et le vécu de l'environnement dans lequel il évolue. Vous parliez de poly-activité ; pour moi, c'est de plus en plus une mono-activité : je recherche à resserrer ce lien-là dans ma démarche d'écriture. Le texte va se nourrir de cette rencontre, de cette immersion, de cette position d'interrogation, de découverte et de non-savoir. Je n'interviens pas en tant qu'enseignant qui vient avec un savoir. Je suis là, dans une position d'interrogeant. Dans un premier temps, l'artiste intègre, dans une position de doute, de recherche, de découverte et de rencontre, un espace quotidien. Dans un deuxième temps, le travail de création, d'écriture puis de mise en scène s'élabore à partir de cette réalité-là.

Nicolas Riedel

Comment, à un moment donné, dans la construction de votre parcours artistique, le désir et la motivation d'intervention artistique sont-ils partie prenante du projet ?

Comment le projet pourrait ne pas exister s'il n'y avait pas cette intervention artistique ? Comment le projet artistique et l'intervention sont-ils intimement liés ?

Simon Grangeat

Cela m'est arrivé à un moment où je ne pouvais plus me contenter de choisir un texte et de le mettre en scène. Il y avait comme une impossibilité physique à faire cela. Je ne trouvais plus de sens à cela. Le chemin que j'ai choisi est de revenir à ce questionnement de base : pourquoi le théâtre (alors, sortons du théâtre) ? Et, c'est comme cela que j'ai retrouvé le théâtre que je voulais faire.

Anne Courel

Je dirais que cela fait à peu près vingt ans que je cherche la bonne articulation et la bonne combinaison entre cette activité de création et cette autre activité d'intervenant.

L'équilibre est difficile à trouver. Chaque fois que j'ai cru trouver la réponse, je suis allée plus loin. Cela m'a fait toujours avancer. Je pense que, pour que cela marche, cela ne peut pas passer par une activité d'enseignement, c'est-à-dire qu'à aucun endroit je ne peux être enseignante. Cela ne peut pas partir d'un acte pédagogique, mais d'un engagement fort au sein de la cité. De cette poly-activité vont naître des textes et des spectacles. Au départ, on a une envie très forte. De cette envie naissent des relations. Et c'est ces relations qui construisent le projet (et non inversement). Le désir de se rencontrer fait naître un projet. Les interventions qui fonctionnent (c'est-à-dire les interventions qui aboutissent à des échanges, des textes et des spectacles) sont celles qui s'appuient sur un travail de médiation et qui fait circuler la parole entre les gens. Le fait que des gens préparent le terrain de manière à préserver et à travailler sur le « comment l'artiste va arriver, entrer en relation avec les publics », cela génère des projets radicalement différents. Mais cela prend beaucoup de temps et c'est coûteux. Il y a un vrai travail de fond, un vrai travail sur le terrain et une vraie inscription dans la vie locale. Le projet s'élabore au fur et à mesure des rencontres avec les gens. On sait qu'on va vivre des choses avec des gens, mais on ne sait jamais d'avance ce qui va sortir du projet.

Vincent Bady

Est-ce que dans ces projets, il n'y a pas aussi un autre objectif : celui de rassembler des gens autour du lieu public ? Cela ne rentrerait-il pas dans ce mouvement de démocratisation de la culture dont Serge Proust parlait tout à l'heure ?

Anne Courel

Ce qui est intéressant, c'est de travailler avec des publics « en difficultés », « encadrés », « pour lesquels il y a des crédits fléchés », et de pouvoir les mélanger aux autres publics.

Didier Le Corre

En tant que directeur de théâtre, je voudrais dire ma conception d'un lieu théâtral. Très souvent, c'est un lieu imaginé par des élus. Quand cet équipement est accompagné de moyens permettant d'y installer une équipe, c'est beaucoup mieux ! Même si ces moyens sont toujours insuffisants. Et avec des volontés politiques de créer et d'animer un projet sur un territoire. Ensuite, il y a la personnalité des gens qui viennent animer ces équipes-là. La question fondamentale que je me pose en tant que directeur de théâtre, c'est la question de l'organisation de la rencontre entre les artistes et la population du territoire. Ma préoccupation permanente est justement cette démocratisation de la culture.

Pour moi, le rôle premier de l'artiste est de travailler à la création d'œuvres et de pouvoir les présenter. Ma fonction, en tant que directeur de théâtre, est de dégager des moyens financiers et des conditions techniques. La première question que je pose à un artiste est « quel est votre projet ? ». Dans un second temps, je dois témoigner à l'artiste de la réalité de notre territoire pour expliquer le projet de la structure. Ensuite vient le temps de la réflexion au cours duquel on voit quel projet peut s'écrire à travers cette rencontre. Personnellement, je ne travaille pas sur la commande. Je préfère fonder un projet sur le désir. Chaque projet est unique. Il faut prendre le temps de la rencontre, de la compréhension mutuelle, de la découverte du territoire. Ensuite on construit ensemble là où nous avons le désir de travailler ensemble. Je fais en sorte que l'artiste soit dans une situation de confiance par rapport au lieu.

Il est très important de définir les rôles de chacun dès le départ. Il ne faut pas transformer l'artiste en « super médiateur social ». Par-contre, il est important que l'artiste soit présent au moment de la rencontre. Tout débute par une rencontre. Je fais en sorte de réunir les conditions favorables et nécessaires à cette rencontre humaine.

Quelle est notre responsabilité individuelle par rapport à la démocratisation culturelle ? Comment puis-je agir ? Comment faire en sorte que chacun puisse agir avec son métier ? Je ne demande pas à un artiste de faire de la médiation sociale. Par-contre je l'invite et je l'accompagne pour que sa réponse soit un geste artistique.

Comme vient de le dire Anne Courel, un projet fait circuler la parole entre les gens et il révèle ces paroles.

Natacha Paquignon

La question de la démocratisation culturelle est inscrite dans la démarche de la compagnie Kat'chaça. Pour nous, engagements artistique et social sont intimement liés. Nous menons des expériences en lien avec un travail de recherche artistique. C'est fondamental d'aller sur le terrain, à la rencontre des habitants. Tous les projets partent d'une rencontre. Il n'y a pas d'acte pédagogique. On part d'une discussion sur une thématique choisie en lien avec le travail artistique de la compagnie.

Nous ne répondons pas à des commandes, la compagnie propose ses projets. Comme le disait Didier Le Corre, nos projets sont construits sur le désir, désir d'aller vers des populations, des habitants de quartiers pour créer avec eux.

C'est le témoignage des gens qui nourrit la création. En retour, cela nourrit le travail artistique des artistes. Nous partons de ce que sont les gens, de leur façon de bouger dans leur quotidien et, à partir de cela, nous allons aborder la danse dans toute sa diversité.

Cela soulève plusieurs difficultés : des difficultés financières, la difficulté pour un artiste de trouver sa place dans un quartier et le temps que cela prend.

Nicolas Riedel

Ce temps, tu le considères comme un temps artistique, un temps de médiation ?

Natacha Paquignon

Pour moi, c'est clairement un temps artistique. Au départ, c'est plus flou : c'est davantage un travail de médiation. Ce travail de médiation se fait par les artistes, mais aussi par la chargée de diffusion. Toute l'équipe est mobilisée sur ce travail.

Vincent Bady

Pourquoi tout ne peut se faire que sur l'initiative et le désir des artistes ? Pourquoi n'est-ce pas une prestation faite et ordonnée avec des organismes partenaires (collectivités locales, établissements scolaires, centres sociaux) ? Pourquoi est-il important que cela soit les équipes artistiques et les structures culturelles qui aient l'initiative de ce travail-là ? Et pas directement les structures-relais ou les collectivités qui subventionnent ce travail ?

Serge Sana

Le travail artistique de la Tribu Hérisson se fonde sur la transversalité des pratiques. Cela nous a tout naturellement menés à travailler avec des amateurs. Par exemple, nous conduisons des ateliers en lien avec des créations.

Je distingue ce qui relève du cadre de l'enseignement artistique de ce qui est de l'ordre de l'intervention artistique dans des ateliers pour de la création. Le cadre et les enjeux ne sont pas les mêmes. Dans l'enseignement artistique, la démarche pédagogique est centrale et on a la responsabilité pédagogique de ce que l'on va entretenir avec les enfants. Quand on intervient en tant qu'artiste associé sur une création ou une intervention musicale, on n'a pas de responsabilité pédagogique (cela ne veut pas dire que l'on peut faire n'importe quoi !), on vient en complément d'un projet que des pédagogues voudraient voir se développer avec notre aide.

La tribu Hérisson intervient dans le cadre du GPV (Grands Projets de Villes). Dans les GPV, il n'y a pas de commanditaire. Il n'y a pas de cadre particulier. La Tribu Hérisson se déplace dans le quartier afin de réaliser « des cartes postales sonores ». Il n'y a pas de commanditaire, la compagnie se déplace en son nom personnel.

Dans ce cadre du GPV, on nous demande d'être un peu médiateurs, de créer du lien dans des quartiers. Si on a un rôle de médiation, je pense que ce rôle ne doit pas primer.

Vincent Bady

Pourquoi ce sont les artistes ou les structures culturelles qui assurent souvent la totalité de l'initiative, qui vont solliciter les structures existantes et qui vont aller au guichet pour obtenir les subsides nécessaires à l'action. Et pourquoi ce ne sont pas les structures

directement intéressées ou relais qui sont employeurs des artistes intervenants ?

Anne Courel

Les lieux qui accueillent les artistes ont cette responsabilité. C'est à eux de trouver les moyens financiers et les moyens de médiation.

Didier Le Corre

Parce qu'il y a un problème de compétence (les enseignants de l'Éducation nationale ont besoin d'être accompagnés dans ce type d'actions), un problème de savoir-faire, un problème de disponibilité et de temps. Il existe des commanditaires et des politiques publiques. Cela reste insuffisant au niveau de l'État. En Savoie, le schéma départemental des enseignements artistiques intègre cette dimension d'éducation artistique. Au départ, il est nécessaire d'avoir une volonté politique pour avoir des moyens. Il faut aussi des enseignants et des éducateurs convaincus de cela. Les textes émanant des institutions ne suffisent pas.

Tout le travail de médiation peut être réalisé par les équipes dans les théâtres. Il est important de choisir le moment opportun où l'artiste sera présent. Mais, au préalable, il y a tout un travail de discussion, de rencontre pour éclaircir les positions des uns et des autres.

L'artiste doit savoir faire sentir ce qu'est un processus de création. Ce travail nécessite la présence d'un médiateur. Ce dernier peut ainsi relever les non-dits pour que d'autres choses puissent se déclencher. Si les structures culturelles ne s'impliquent pas, on en reste à un atelier de sensibilisation. Le volet artistique doit être accompagné. C'est le rôle des artistes – qui doivent être alors considérés dans leur fonction d'artiste, c'est-à-dire leur fonction de création – l'artiste transmet le sensible. Cela ne peut être déclenché que par des personnes qui l'ont vécu et qui sont en capacité de l'accompagner, l'orienter et décrypter les choses pour l'enseignant qui, lui, est un pédagogue.

Vincent Bady

Les interventions de ce type se passent dans le cadre des politiques de la ville. Les partenaires (du type CUCS) sont essentiels. Dans le cadre d'actions pédagogiques en milieu scolaire, pourquoi ce ne sont pas les établissements scolaires qui déclarent les artistes ?

X.

Cette situation peut effectivement se produire et c'est compliqué à déclarer, quand un établissement scolaire a des heures à déclarer !

Bruno Thircuir

L'éducation artistique, ce n'est pas faire un atelier ici et là. L'enjeu fondamental est la démocratisation culturelle. Ce n'est pas une classe à PAC² dans un établissement scolaire qui va résoudre la question.

Se pose la question de la non-reconnaissance de l'artiste dans ce type d'intervention.

Echanges avec la salle

François Journet, Cefedem Rhône-Alpes

Je suis convaincu que la démarche qui consiste à catégoriser les rôles de chacun – d'un côté les pédagogues, de l'autre les artistes chargés du sensible – est vouée à l'échec. Vos expériences de poly-activité nous permettent de dépasser ces schémas de pensée actuels dont le Ministère de la culture se fait le farouche garant.

X.

² Classe à Projet Artistique et Culturel.

Il y a deux dynamiques différentes qui sont complémentaires : d'un côté la démarche pédagogique (issue d'un programme pédagogique) et la démarche artistique (qui naît, qui surgit).

Dominique Mercier (ANRAT)

L'enseignant mène ce travail en partenariat avec l'artiste. L'ANRAT a mis en place une charte : l'école du spectateur. L'ANRAT a proposé une formation auprès des chefs d'établissement sur la thématique du texte, de sa représentation et de ce qu'il est possible de faire avec cela dans un établissement.

Il ne faut pas oublier que les chefs d'établissement sont les décideurs.

Murielle Guyon (SYNAVI)

Est-ce qu'il y a, en termes d'économie de projet, une juste proportion ou une disproportion entre ce que reçoivent une compagnie et tout le travail mené pour ce type d'intervention ?

X.

On doit être payé en gros une heure sur quatre. C'est une moyenne. Aucune heure de préparation ou de réunion n'est payée. Pour moi, les choses sont claires, quand je suis en intervention, je suis en recherche, donc je construis mon projet. Donc je fais mon travail de metteur en scène.

Vincent Bady

Je rappelle que, lorsque tu travailles sur cette activité comme salarié en tant que metteur en scène, c'est sur l'exécution matérielle de ton travail, c'est-à-dire c'est sur les moments de réalisation. Dans cette table-ronde, nous parlions de temps de recherche, du temps avec les populations et les habitants où un temps d'échange vient nourrir le projet de création ; les projets sont co-construits, mais où la fonction « auteur » peut être assumée plus collectivement.

Par rapport à ce qui s'est dit, je comprends qu'il y a un engagement social « militant ».

Tout ce qui sert en termes de droits sociaux, de subventions pour les artistes contribue à ces formes d'engagement.

Gilbert N'Guyen (URSSAF)

J'interviens en tant qu'élus et ancien travailleur social. Je voudrais faire le parallèle entre les enseignants et les artistes. Ils ont une réalité commune. Ils ont une intervention devant du public et avec le public. Et comme pour les enseignants, les artistes ont un temps de préparation et de recherche. Ce temps est pris en compte dans des conventions collectives. Mais il s'agit bien de deux choses différentes.

Vous avez dit que ce qui vous définit, c'est le cadre institutionnel. Ce qu'apportent vos interventions est difficilement mesurable (l'artiste apporte de l'« être ») alors que l'enseignant apporte des connaissances mesurables (lecture, calcul, ...).

X.

Pourtant il est de plus en plus demandé que le travail de l'artiste en intervention soit évalué. L'émotion, le sensible, la participation d'habitants sont évalués.

Gilbert N'Guyen (URSSAF)

Comment les partenaires institutionnels peuvent évaluer si vous avez rempli votre contrat ? Est-ce la paix sociale, la mixité sociale dans le quartier ?

X. Directrice du théâtre de Cran Gevrier

A-t-on intérêt à aller vers une forme d'enseignement de l'art dramatique à l'image de l'enseignement musical ? C'est-à-dire des enseignants qui sont rémunérés à 16 ou 20 heures hebdomadaires, qui du coup sont sortis du système de l'intermittence, qui sont rémunérés par les Villes et avec une création artistique qui est connexe. Est-ce que cela risque de se produire dans le théâtre ? Est-ce qu'on y a intérêt ou pas ?

Vincent Bady

Votre question ouvre sur la seconde table-ronde. Votre question touche au problème de la qualification liée à l'enseignement (cela existe déjà dans la musique, la danse, le théâtre). N'est-elle pas une solution pour les collectivités ?

Table-ronde 2

Les actions artistiques : objectifs de la commande institutionnelle aujourd'hui

Nicolas Riedel

Comment la commande publique se met-elle en place avec les artistes ? Comment les artistes s'emparent-ils de cette commande publique ? Et comment les politiques s'emparent-ils du travail artistique ?

Catherine Herbertz élue, présidente de la Commission culture, Conseil Régional Rhône-Alpes

Je voudrais déjà rappeler que la Région n'a pas de compétence culturelle spécifique. Elle mène une politique culturelle dans le cadre de la compétence générale. La Région a donc inventé ses politiques culturelles (soutien à la création, politique territoriale, politique éducative). Elle couvre un large champ, du rayonnement à la proximité. Elle se décline en plusieurs dispositifs dont certains sont plus proches de la médiation, de la proximité et du partage avec les territoires et d'autres sont plus proches du rayonnement. Des équilibres budgétaires sont choisis et menés sur ces questions-là.

Lionel Chalaye, responsable du service médiation et nouveaux publics, Conseil Régional Rhône-Alpes

Dans le cadre de la politique régionale menée autour du spectacle vivant de la Région, ce qui guide la relation aux territoires et aux publics s'inscrit dans le cadre de conventions que ce soit avec des lieux ou des compagnies. Ces conventions intègrent, de façon globale, des activités de la création à la diffusion et au rapport au public. La convention prend en compte l'ensemble des publics sur les territoires sur lesquels la compagnie travaille ou diffuse. Des dispositifs spécifiques ont été mis en place par la Région tel le Fiacre³ dont l'un des objectifs est de rapprocher la création des publics qui en sont le plus éloignés.

Gaëlle Bougeard

Quel lien entre cette commande de la Région et l'artiste dans son projet d'intervention artistique hors plateau ? Le Fiacre est un appel à projets. C'est de l'ordre du ponctuel. Comment s'inscrit-on dans une démarche pérenne ? Comment s'effectue le choix des artistes et des lieux ? Car tout artiste n'a pas forcément, dans son projet, ce type d'intervention auprès des publics, il n'est pas forcément compétent pour le faire,

Lionel Chalaye

Le Fiacre est un appel à projet beaucoup plus libre. On n'est pas dans une logique de choix entre plusieurs compagnies sur un territoire. Les dispositifs portés par la Région au niveau de la direction de la culture portent sur l'artistique (diffusion, partage du temps de création, ...). L'appel à projets du fiacre n'a pas été conçu dans une optique de pérennisation, il n'est pas là pour figer des aides. L'objectif s'inscrit dans une volonté de renouvellement des projets.

Le projet du Fiacre est basé sur le volet artistique et non social. Il peut avoir des effets induits. Lorsque nous travaillons sur des projets avec des publics en difficulté, le bénéfice de ces appels à projet n'est pas uniquement artistique et culturel. Mais les critères examinés lors du choix des projets restent des critères artistiques.

Catherine Herbertz

J'étais assez réticente sur le fait qu'on puisse avoir une commande très précise sur des finalités d'accompagnement par exemple de projets de rénovation urbaine. Je trouve

³ Fonds d'Innovation Artistique et Culturelle en Rhône-Alpes (Fiacre). La Région entend remettre au cœur du dispositif de soutien public à la culture, la question de l'action culturelle, toujours traitée de manière périphérique et trop souvent fragmentée en « microprogrammes ». Il s'agit d'un dispositif de soutien aux projets d'action culturelle, à l'innovation, à l'expérimentation et à des actions concertées avec d'autres régions.

qu'on a vite fait de dévier sur un utilitarisme de l'action artistique, qui est parfois artificiel et dangereux. Ce qui est financé au niveau régional dans le cadre du Fiacre, du dispositif Soprano et dans le cadre des Scènes régionales, ce sont des projets issus d'une rencontre entre le désir d'un artiste et le désir d'un territoire. Les projets qui arrivent à la Région sont des projets qui ont déjà mûri sur un territoire et qui sont inscrit dans un désir de travail en commun. A partir de là, la commande de la Région vient donner du temps (pour la co-construction et le partage avec les habitants) et donner un lieu (pour une « fermentation » entre le projet artistique et le territoire). Le projet doit « contaminer » le territoire. Il n'est pas là pour accompagner des transformations urbaines par exemple.

Nicolas Riedel

Comme se met en place cette co-construction dont vous parlez ?

Catherine Herbertz

L'artiste n'a pas à construire les moyens de la rencontre. Il doit être accueilli par un territoire. Ce sont les acteurs politiques et socio-culturels qui doivent donner à l'artiste la possibilité de rencontrer les habitants. Après cette possibilité de rencontre, le projet doit pouvoir se construire par le dialogue entre les artistes et les habitants. De la part de la Région, il n'y a pas de commande formelle à avoir ni sur la forme finale de l'action artistique, ni sur ses contenus. Le politique doit se contenter de donner le temps, le lieu, le lien pour que la rencontre ait lieu.

Pour ce qui concerne l'éducation artistique, il me semble important que les élèves puissent rencontrer les processus artistiques, la création artistique et l'artiste ; ce dernier n'a pas à faire de la pédagogie. L'artiste doit permettre aux élèves de venir à la rencontre de sa recherche, de ses interrogations et de son travail artistique. Il ne semble pas utile de demander à un artiste de faire de la pédagogie sur sa création.

Par rapport aux statuts de l'artiste intervenant, c'est un des chantiers de la nouvelle mandature. On peut se demander si la puissance publique ne pourrait pas passer d'un pur subventionnement à un soutien à une économie différente de la culture, une économie forgée par les acteurs eux-mêmes. Donc un soutien à des formes nouvelles de mutualisation, de coopération artistique entre les acteurs culturels plutôt qu'une commande directe. Il est nécessaire d'élargir le champ de l'action politique pour sortir de cette politique culturelle entièrement administrée. Cela peut être un apport à la question du statut.

Gaëlle Bougeard

Comment, sur des projets communs, la DRAC et la Région travaillent ensemble ? Comment la commande de la Drac se traduit-elle aujourd'hui ? Qu'en est-il du statut de l'artiste ?

Benoît Guillemont, conseiller pour l'action culturelle, DRAC Rhône-Alpes

Le cadre dans lequel nous intervenons a été défini historiquement lors de la création du Ministère des affaires culturelles, avec des périodes où l'on a plus insisté sur la relation de l'artiste avec le public, l'action culturelle et l'éducation artistique, mais jamais au détriment du soutien à la création. Des politiques ont connu des accélérations, mais cela s'est toujours fait dans un cadre partenarial avec les collectivités et sur des programmes (Culture à l'hôpital...). Aujourd'hui, ce que les politiques publiques vont davantage reconnaître, dans un cadre « action culturelle et éducation artistique », c'est les projets qui se co-construisent, se réaliser avec des structures qui ne sont pas directement liés aux champs artistique et culturel. Notre rôle est de faire avancer des partenariats avec des structures qui sont extérieures au champ culturel. Ces dernières ont des moyens et des budgets qui vont venir conforter les aides reçues par les compagnies et les structures culturelles. Que cela pose de nouvelles questions, c'est évident : qui doit payer ?

Nous en tant que Ministère de la culture nous aurons tendance à financer les structures culturelles et les compagnies, il nous est plus difficile de financer l'hôpital ou la prison, une administration ne pouvant pas financer une autre administration.

Nicolas Riedel

Dans le cadre de ce partenariat, où est la place de l'artiste intervenant ? Est-il uniquement un prestataire de services ? Ou est-ce qu'il co-construit avec vous (Ville, Région, Etat, ...) et de quelle manière ?

Benoît Guillemont

La DRAC ne s'immisce pas dans le projet entre deux structures. Dans l'action culturelle, on voit davantage des compagnies (plutôt qu'un artiste). Elles sont là par rapport à leurs compétences, son champ d'action et de recherche. Elles interviennent en partenariat avec les acteurs présents à l'intérieur de la structure. L'artiste intervenant est présent avant tout en tant qu'artiste avec tout son univers et toutes ses compétences, mais avec ce souci de trouver, à l'intérieur de la structure, les relais pour que son action puisse trouver une certaine pérennité.

Marie-Françoise Deharo, élue, adjointe à la culture, Mairie de Lyon 8^{ème}

Je serais peut-être plus dirigiste que les autres collectivités territoriales mais je pense qu'il y a nécessité, à un moment, d'intervention politique. Le politique a un rôle à jouer sur des convergences à trouver entre une volonté politique et une équipe artistique. En tant qu'élue, je suis constamment en recherche de lieux où des artistes puissent s'installer.

Gaëlle Bougeard

Au niveau de la charte de coopération culturelle et le travail qui est fait entre les équipements, les artistes, les lieux et les politiques et dans le cadre d'un projet politique de la ville, comment cela se traduit-il ?

Marc Villarubias, chef de la mission de coopération culturelle, Ville de Lyon

Le contrat urbain de cohésion sociale (CUCS) indique que, dans une agglomération, il existe un certain nombre de territoires sur lesquels il y a besoin d'une intervention particulière. Car ces territoires cumulent un certain nombre d'handicaps. Il y a une réalité de fragmentation des territoires qui fait que certains ont besoin davantage d'accompagnement. Sur le territoire de Lyon, on a la chance d'avoir une multitude d'acteurs et donc de propositions.

Toute la difficulté vient de la mise en relation de tout cela. Le contrat urbain de cohésion sociale permet cette mise en relation. C'est l'idée de mettre en coopération un certain nombre d'acteurs sur la base de projets (acteurs du territoire, acteurs de l'éducation populaire, acteurs du champ social et éducatif, acteurs de l'urbanisme, de la politique de la ville ...) avec des acteurs culturels et du champ de la création. Donc on se situe sur la base de négociation et d'échange sur la base de projet et non sur le principe de commande. Au départ, nous essayons de définir le plus précisément possible les attentes sur un territoire.

Les 1ers projets réalisés dans le cadre du contrat urbain de cohésion sociale étaient des projets à échéances de six mois à un an. Aujourd'hui, sur chacun des quartiers, il y a des projets accompagnés dans la permanence. Mais cela reste des projets annuels qui sont déposés et qui sont renouvelés.

Marie-Françoise Deharo

Sur cet aspect de pérennité des projets, on essaie de faire en sorte que, lorsqu'une équipe s'installe et s'implante sur un territoire en résidence, elle reste deux ans. En vue d'améliorer le contact avec les habitants et la qualité artistique produite.

J'ai l'impression que nous avons des conceptions différentes sur ce qu'est une intervention. Pour moi, une intervention, c'est ce que l'on s'échange au quotidien avec des artistes. C'est des allers-retours permanents. Tout en n'intervenant pas sur la qualité artistique, mais sur la capacité à faire, à produire et à s'intégrer. Le politique est l'interface sur le montage financier et matériel.

Ce n'est pas une co-construction politique, c'est la co-construction d'un projet. Au fur et

à mesure de l'avancement d'un projet, chacun retravaille sur sa contribution.

Nicolas Riedel

Il y a aussi la question de ce qui relève du travail de médiation d'une compagnie et du travail artistique de l'artiste intervenant. Quelle différence faites-vous ?

Marie-France Lefebvre conseillère pour l'éducation artistique, DRAC Rhône-Alpes

Pour moi, l'artiste ne fait pas de médiation. Il a une démarche artistique qu'il essaie de faire partager avec des personnes dont il a choisi d'accepter le cadre. Du côté du Ministère de la culture, ce que l'on demande à l'artiste, c'est de rester artiste et de garder sa démarche artistique. C'est sur cette base que se construit le partenariat. La médiation est davantage portée par la structure culturelle et c'est elle qui va favoriser la démarche artistique et les conditions de la rencontre entre l'artiste et les publics.

Au-delà de la découverte artistique, c'est aussi la découverte d'un milieu. Donc nous veillons à ce que les projets soient toujours un projet porté par un groupe de personnes (artistes, régisseur, ...). Au-delà de la découverte d'un artiste, c'est aussi la découverte d'une culture, d'un répertoire.

La notion de territoire est de plus en plus importante, car à travers ce type d'actions, on vise un équilibre des offres artistiques et de l'accès à ces offres (équilibre entre les Départements et équilibre ville/campagne). On cherche à ne plus séparer action culturelle envers certaines populations et l'éducation artistique dans le cadre scolaire.

Dans un souci de pérennisation et d'équilibre des territoires, nous nous appuyons de plus en plus sur les structures culturelles. Ces dernières portent le travail de recherche de financement et des conditions matérielles en vue de faciliter le travail des artistes intervenants.

Gaëlle Bougeard

Comment fonctionnez-vous au niveau de l'éducation artistique ? Comment intégrez-vous cette question d'artiste intervenant sur des dispositifs existants ? Comment les deux Ministères travaillent-ils ensemble ?

Guy Cherqui, délégué académique pour l'action artistique et culturelle, Rectorat de l'Isère

Nous travaillons sur la base d'une convention de partenariat. Pour l'Education nationale, le partenariat est une garantie. Donc les rôles de chacun sont clairement établis.

Je vais dire quelque chose d'un peu provocateur, mais l'Education nationale peut vivre sans les artistes. Elle a vécu des dizaines d'années sans les artistes. Cela ne fait guère qu'une vingtaine d'années que l'on peut voir des artistes dans des établissements scolaires.

Au sein de l'Education nationale, il y a des gens chargés de l'éducation artistique (les professeurs d'éducation musicale, les professeurs d'arts plastiques, les professeurs en charge de l'histoire des arts). Cela fait du monde, je dirais même que cela fait de la concurrence.

Il y a des centaines de lycées et de collèges qui ne verront pas d'artistes. La fracture est très visible entre centres urbains et milieu rural.

Nous parlons de rencontre entre artiste intervenant et public. Je me demande souvent quelle sera la trace que l'on gardera de la rencontre. Et quel sera le sens de cette démarche ponctuelle pour l'élève dans son apprentissage ?

Jacques Ferchaud, inspecteur pédagogique régional, Académie du Rhône

L'Education nationale a inscrit des obligations fortes : par exemple, la dernière loi d'orientation sur l'école (année 2005) impose le socle commun de connaissances et de compétences (le cinquième point de ce socle concerne la culture humaniste qui demande à tout élève d'être en capacité d'une expression artistique). L'obligation de l'enseignement de l'histoire des arts s'impose, depuis la rentrée 2008, à l'école primaire et, depuis la rentrée 2009, aux collèges et aux lycées. Il y a une forme d'obligation puisque cela est imposé par l'examen. Mais cela se met en place petit à petit.

Est-ce un développement de l'éducation artistique et culturelle en soi ? Non. Je vois dans

ce qu'on appelle « intervention » quelque chose de ponctuel et d'évènementiel. La relation de partenariat entre l'Education nationale et un artiste se base sur la durée. Pour s'inscrire dans la durée, il y a nécessité à co-construire le projet. C'est un savant dosage entre la sensibilité et l'imagination de l'artiste et la pédagogie de l'enseignant. C'est sur le long terme que l'on peut parler d'éducation artistique et culturelle. Elle s'impose à tous.

On a de plus en plus de dispositifs qui permettent à des territoires d'accéder plus facilement à la culture (ex : le pôle territorial d'éducation artistique).

Gaëlle Bougeard

Quelle est la place du DE par rapport à l'éducation artiste ?

Marie-France Lefebvre

On n'en tient pas compte, car pour nous, ce n'est pas de l'enseignement. On demande aux artistes intervenants de nous rendre compte de leurs activités. On demande l'avis du conseiller de la Drac de la discipline concernée.

Maude Leonard, Pôle Ressources pour l'Education Artistique et Culturelle (PREAC)

Au niveau du Preac⁴, le partenariat se vit à trois : la structure, les intervenants et les enseignants. Pour ce qui concerne la distinction entre médiation et intervention, nous nous situons clairement au niveau de la médiation et du lien. Nous cherchons à décharger au maximum les artistes intervenants de la partie logistique. La médiation relève du Preac.

Nous travaillons même à cinq : la Drac, le TNG et les structures de l'Education nationale (Académie, CRDP, IUFM et Rectorat). Nous faisons en sorte de travailler ensemble aux objectifs de chacun. Nous avons deux missions principales : la formation (publics « culture » et « Education nationale ») et l'édition. Le Preac est un lieu d'échange où les acteurs peuvent se rencontrer et créer leur réseau. Les Preac sont aujourd'hui qualifiés de pôles ressources pour l'éducation artistique et culturelle. Nous développons des outils de communication pour accompagner, dans le fond et la durée, les acteurs côté culture et côté éducation.

Dominique Mercier (Anrat)

J'ai une question quant à la formation des jeunes professeurs entrants. Si les professeurs ne sont pas sensibilisés à ces pratiques, la demande d'intervention artistique en milieu scolaire ira en diminuant.

Guy Cherqui

Jusqu'à présent, il y avait quelques journées de sensibilisation de professeurs stagiaires pendant leur formation. Avec la modification de la formation, nous avons formulé la demande. On nous a répondu qu'il y a d'autres priorités. Il y a une formation sur l'histoire des arts. Dans l'Académie de Grenoble, on intervient sur les nouveaux titulaires. On leur fait rencontrer pendant trois jours des acteurs culturels. Ce qui pose problème, c'est que d'une part, ils ne connaissent pas les parcours pour construire un projet et, d'autre part, ils sont face à un public qui n'a qu'une très faible approche des pratiques artistiques.

Vincent Bady

Comment choisissez-vous les acteurs culturels qui interviennent ? Y-a-t-il un agrément ? Est-ce qu'il y a une commission ? Qui la compose ? Pour faire quoi ? Sur quels critères sont choisies les structures et les équipes artistiques qui interviennent ?

Pourquoi ce ne sont pas les établissements scolaires agréés qui déclarent les artistes intervenants ? Les caisses sociales considèrent ceux-ci comme des formateurs. C'est une vraie question car, dans une lettre récente adressée à la Drac Rhône-Alpes, Pôle Emploi a

⁴ Les pôles de ressources pour l'éducation artistique et culturelle (PREAC) ont pour vocation de fournir des ressources et des outils pour le développement de l'éducation artistique et culturelle, dans toutes ses dimensions et sur tous les domaines concernés.

confirmé que seules les heures déclarées par les établissements agréés (notamment les établissements scolaires) peuvent être prises en compte pour les déclarations d'intermittents. Alors pourquoi ce ne sont pas les établissements scolaires qui déclarent directement comme formateurs les artistes intervenants ?

On a beaucoup parlé de la pérennité de ce type d'action et du fait qu'il faut du temps. Mais, ce que je remarque, c'est que ces dispositifs (comme les dispositifs de la ville ou du Fiacre), ne sont justement pas pérennes. Ces dispositifs sont liés aux projets. Donc, pour tout ce qui concerne l'action culturelle dans ce cadre-là, comment prendre en compte ce temps décrit comme nécessaire pour mener ce type d'actions ?

Jacques Ferchaud

Concernant la première question et votre question sur la commission, nous essayons d'avoir, dans l'Académie de Grenoble, des structures culturelles de proximité (portées par la Drac et des Conseils généraux) autour des établissements. Nous travaillons à la définition de territoires avec une offre culturelle autour de l'établissement. Il n'y a pas de commission, ni de choix. Nous n'intervenons pas, c'est le travail du Ministère de la culture de travailler en lien avec les structures culturelles. Nous travaillons ensemble autour d'une cartographie. C'est la géographie qui impose des choix.

En revanche, il existe une commission multi métiers qui est chargée de choisir les établissements qui seront chargés de ce type de projets.

Guy Cherqui

Les intervenants ne sont pas des enseignants, ils interviennent en tant qu'artistes. Je ne saurai pas répondre techniquement à votre question concernant le fait que ce ne sont pas les établissements scolaires agréés qui déclarent directement les artistes intervenants.

Vincent Bady

Pourtant, ce type d'établissement (que ce soit une collectivité publique ou un établissement scolaire) peut faire une déclaration au Guso⁵. Il peut déclarer un artiste intervenant à la condition que, dans cette activité-là, il soit considéré comme formateur. Toutes les circulaires ministérielles disent l'importance du partenariat, disent l'importance que ce soit des artistes à côté des enseignants. Il y a même des dispositifs de conventions, de résidences d'artistes dans des établissements scolaires, ... Il n'en reste pas moins que la seule forme de déclaration sociale de l'artiste intervenant est une déclaration, non pas en tant qu'artiste, mais en tant que formateur.

Marie-France Lefebvre

C'est une contradiction dont nous avons tous conscience et cette question est fréquemment soulevée.

Concernant les critères de choix des structures et équipes artistiques qui interviennent, je rappelle que la Drac donne un avis sur les actions qu'elle finance. Cela signifie qu'un certain nombre de projets sont gérés directement par l'Education nationale, les centres sociaux, etc ... Ces projets se font sans l'avis et le financement de la Drac.

Dans les projets validés conjointement par l'Education nationale et la Drac, nous demandons le Curriculum Vitae des artistes qui interviennent. Il est demandé au moins trois ans d'activité professionnelle (démarche de recherche et de création) et pas d'interruption d'activité les deux dernières années. Ensuite, nous demandons l'avis du conseiller spécialisé de la Drac.

Catherine Herbertz

Concernant la politique culturelle actuelle de la Région, il existe des aides directes aux équipes artistiques, des conventions. Pour ce qui concerne les comités d'experts, on

⁵ Le GUSO est un service de simplification administrative proposé par les organismes de protection sociale du domaine du spectacle. Ce dispositif simplifié de déclaration et de paiement des cotisations sociales est un service gratuit. L'opérateur national pour le compte des partenaires est Pôle emploi. Ce dispositif est réservé aux groupements d'artistes et aux organisateurs pour qui le spectacle vivant n'est pas l'activité principale.

pourrait voir si ceux-ci ne pourraient pas être plus fréquemment renouvelés. Dans l'aide aux scènes régionales, il est prévu l'accueil en résidence d'équipes artistiques. Ces dispositifs s'inscrivent pour des actions de un à trois ans.

Il existe une douzaine de contrats d'associations entre un lieu et une équipe artistique. Ces contrats visent à trouver une nouvelle forme de gouvernance entre l'équipe artistique et le lieu.

Marc Villarubias

Même si les dispositifs paraissent courts en durée, dans les politiques de la Ville, des exemples montrent des cycles de travail beaucoup plus longs.

Benoit Guillemont

Pour nous, la pérennité, elle passe par la pérennité des structures et non par la pérennité des compagnies sur un territoire. Il est nécessaire que, sur un territoire, différentes compagnies puissent se succéder.

Table-ronde 3

Le cadre réglementaire des interventions artistiques hors plateau

David Berthelot

Nous pourrions aborder trois cas de figure : le cas où l'artiste est engagé pour faire des actions pédagogiques (nous en profiterons pour faire le point sur la question de l'assurance chômage), le cas de l'artiste en spectacle, le cas de l'artiste intervenant.

Gilbert N'Guyen, URSSAF du Rhône

L'artiste formateur (cas n°1).

Je précise que je suis inspecteur à l'Urssaf du Rhône, en tant que tel, je ne suis pas inspecteur du travail. L'application du code du travail ou les conventions collectives relèvent des inspecteurs du travail. En tant qu'inspecteur du recouvrement, je vise les cas d'appels de cotisation due à la sécurité sociale et pour le contrôle et le recouvrement de Pôle-Emploi. J'interviens après l'application de la législation.

Dans le cas de l'artiste formateur, le contrat et la rémunération, tels qu'ils sont faits, n'ont pas d'importance. Nous contrôlons la bonne application de la législation sociale. Compte tenu de leur activité spécifique, il est prévu un taux réduit de cotisation pour les artistes salariés. S'appliquent aussi des sujétions particulières pour prendre en compte des dépenses d'ordre professionnel des artistes salariés (déduction forfaitaire spécifique). Je veille à la bonne application de ces deux éléments chaque fois qu'il y a situation de fait d'exercice. Je ne regarde pas le contenu des contrats, je regarde les conditions d'exercice de l'artiste.

Le législateur a prévu cette réduction de cotisation lorsque l'artiste est dans son métier d'artiste. Mais le législateur ne considère pas que toutes les activités connexes (exercice pédagogique, de transmission d'un savoir fût-il artistique...) entrent dans ce cadre. Donc, dans le cas d'activités connexes, l'artiste ne bénéficiera pas des taux réduits.

Sylvain Reboulet, Pôle Emploi

Dans le cas de du spectacle vivant c'est l'annexe 10 qui s'applique pour l'assurance chômage, au titre de l'allocation de retour à l'emploi. Il existe deux allocations qui font partie du fonds de professionnalisation et de solidarité : l'allocation de professionnalisation et de solidarité et l'allocation de fin de droits. Ces deux allocations ont la possibilité d'assimiler un certain nombre d'heures au titre de l'enseignement salarié et les heures dispensées par des techniciens.

Ce qui relève de la prestation artistique sera à déclarer auprès des organismes compétents (centre de recouvrement ou le Guso). Tout ce qui relève de la formation, l'annexe 10 ne s'applique pas. Cela est alors géré au titre du régime général.

Dans la réglementation de l'assurance chômage, il est prévu la possibilité d'assimiler un certain volume d'heures de formation effectuées par des artistes au sein d'organismes agréés. Ces heures donnent lieu à un bulletin de salaire, elles doivent être déclarées chaque mois et participeront au décompte du nombre de jours qu'on ne doit pas payer chaque mois à une personne potentiellement indemnisable. Soit l'artiste a déjà le nombre d'heures suffisant pour l'ouverture des droits (507 heures dans les 319 jours pour les artistes), alors les heures dispensées n'apporteront rien de plus (ni en terme de durée de droit, ni en terme de taux). Soit l'artiste ne comptabilise pas les 507 heures sur les 319 jours, avons-nous dans le passé professionnel des heures assimilées ? si oui, on entre dans le cas d'heures assimilées (sont assimilées des heures réalisées au titre de l'enseignement). Le volume d'heures assimilées ont un plafond fixé par la convention d'assurance chômage (55 heures pour les moins de 50 ans, 90 heures pour les plus de 50 ans). Les heures doivent être dispensées au sein d'établissements qui figurent dans une liste établie (1^{ère} catégorie : les écoles, collèges, lycées. 2^{ème} catégorie : les structures privées bénéficiant d'un financement public, 3^{ème} catégorie : conservatoires et écoles de musique municipales, 4^{ème} catégorie : les structures dispensant principalement un enseignement artistique – code naf 8552Z, 5^{ème} catégorie : l'Ina).

Nous avons eu un certain nombre de débats et de contestation sur la deuxième

catégorie. Notre direction générale, par l'intermédiaire d'un service spectacle dans la région parisienne, nous apporté la précision suivante : pour être « recevable », il faut qu'il y ait deux éléments indispensables, c'est d'une part qu'il y ait présence d'un enseignement artistique, et d'autre part que la structure bénéficie d'un financement public. S'il y a présence d'un mouvement de fonds entre la municipalité, le conseil général, etc. et cette structure-là, par l'intermédiaire d'une subvention, c'est « recevable ». On exigera pour vérifier soit un justificatif de la collectivité territoriale soit un justificatif par la structure de la présence de ce financement.

David Berthelot

Pourquoi les artistes intervenants ne seraient-ils pas rémunérés directement par les établissements scolaires agréés ? Nous sommes sur une question de procédure administrative. Une convention entre l'équipe artistique et l'établissement suffit-elle pour faire reconnaître ces heures assimilées ?

Sylvain Reboulet

Ce n'est pas si évident. Car l'établissement, c'est l'établissement employeur. La liste parle d'établissement employeur. L'article 7 de l'annexe 10 reconnaît les heures d'enseignement dispensées par les artistes au titre d'un contrat de travail avec un établissement d'enseignement dûment agréé.

David Berthelot

« Les heures d'enseignement doivent être attestées par les établissements dans lesquels les artistes interviennent au titre de leur profession ». Or, les artistes n'interviennent pas forcément en tant qu'artistes salariés. D'où la divergence d'interprétation.

Sylvain Reboulet

De notre côté, la vérification des critères « employeur », on va les arrêter à l'employeur qui établit les justificatifs (bulletin de salaire, ...). Les cas les plus complexes sont ceux où les heures d'enseignement sont mélangées avec des heures de prestations artistiques.

Claire Le Goff

Si un artiste réalise par exemple 510 heures au titre d'activités d'enseignement et par ailleurs déclare 510 heures au titre de son activité artistique, risque-t-il de perdre son régime d'indemnisation d'intermittent ?

Sylvain Reboulet

Oui, c'est un risque. Nous avons, dans la réglementation, des allocations qui sont prioritaires les unes sur les autres : on commence par l'allocation de retour à l'emploi, puis l'allocation de professionnalisation et de solidarité, puis l'allocation de fin de droits. Un artiste qui pourrait prétendre aux deux régimes (régime d'intermittent et régime général), c'est la fin du contrat de travail qui précède l'examen des droits, qui va déterminer le régime applicable, Sachant qu'il existe dans la convention d'assurance chômage un article, un texte qui dit que, si jamais la fin de contrat sur laquelle on examine la situation ne représente pas l'activité habituelle du demandeur, on peut de nous-mêmes (ou sur demande de l'artiste) décider d'ouvrir un droit sur une fin de contrat autre que la dernière.

Autre cas de figure : la personne n'atteint pas les 507 heures au titre du régime intermittent, mais a un droit potentiel dans le régime général. Nous allons alors être obligés d'ouvrir un droit dans le régime général, puisque la priorité est de verser l'allocation chômage. L'ensemble des périodes effectuées en tant qu'artiste ou technicien seront prises en compte dans le calcul de l'allocation versée au titre du régime général. Si on a les droits potentiels dans les deux régimes, on peut « choisir » le régime le plus cohérent (qui correspond le plus à l'activité habituelle de la personne). On le fait systématiquement si la personne en charge de traiter le dossier a connaissance de l'article... (mais cet article existe, et en cas de contestation, ça remonte jusqu'aux experts réglementaires qui sont sur les sites pour traiter ce type de sujet.

Carole Lablache, Pôle Emploi Spectacle de Lyon

Il y a eu ouverture, il y a six mois, d'un pôle emploi spectacle dans le Rhône. Ce qui signifie une harmonisation des traitements. Donc il y a une expertise dans le traitement des dossiers.

Arnaud Lisbonne, Syndeac

Au Syndeac⁶, on fait en sorte que nos adhérents soient informés de ces spécificités. Mais il reste une incertitude sur la question des heures effectuées dans les établissements qui sont sur la liste citée, ou des heures effectuées avec ces établissements comme employeurs. Il y a là une ambiguïté qu'on n'arrive pas à lever par rapport aux salariés qui s'adressent à nous. D'autre part, se posent les problèmes de la contractualisation (sachant qu'au bout d'un certain nombre de CDD signés, une personne peut se tourner vers nous et demander le passage au CDI) et la comptabilisation des heures assimilées.

Muriel Guyon, Synavi

Qu'entendez-vous par « enseignement » ? Qu'est-ce que vous regardez ? Est-ce ce qui est défini par le contenu du contrat de travail ? Est-ce que vous interrogez concrètement le salarié pour savoir ce qu'il a matériellement fait, etc. ?

Sylvain Reboulet

Nous allons nous baser sur des justificatifs (contrat de travail pour justifier que l'activité relève d'une activité salariée et bulletins de salaire pour comptabiliser le nombre d'heures). A noter que le contrat peut toujours être en cours, même au moment de l'examen des droits. Une personne peut être en CDI sur un contrat d'enseignement depuis 4,5 ans dans un collège, on va assimiler les heures, il n'est pas nécessaire que le contrat soit rompu avant l'examen du dossier. Aujourd'hui on ne doit plus justifier d'être en chômage total.

David Berthelot

Le deuxième cas est celui de l'artiste engagé sur du spectacle. Peut-être faut-il déjà définir ce qu'est le spectacle ?

Gilbert N'Guyen

Est considérée comme spectacle une représentation d'une prestation artistique devant un public. Etant entendu que la période d'entraînement, de répétition, d'échauffement, ce n'est pas du spectacle. Même si cela fait partie du métier.

David Berthelot

Pourtant, le code du travail indique « tout contrat par lequel une personne physique ou morale s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production ». Donc les répétitions ne seraient pas considérées comme du travail lié au spectacle ?

Gilbert N'Guyen,

Ces heures de répétition sont intégrées au contrat. Donc ce qui est intégré au contrat donne lieu au bénéfice des exonérations et de la déduction forfaitaire spécifique.

David Berthelot

⁶ Syndicat National des Entreprises Artistiques et Culturelles : Les membres du Syndeac sont des entreprises artistiques et culturelles dont l'activité principale est la création, la production ou la diffusion de spectacles vivants, subventionnées régulièrement par l'État - à l'échelon central ou déconcentré - ou par les collectivités territoriales. Elles sont représentées par leurs directeurs. Ces derniers ont choisi de prendre la responsabilité d'initier, de poursuivre, de reprendre, ou de réinventer un acte public du spectacle vivant, de relier la notion de théâtre d'art à celle de service public.

Dans la convention nationale des entreprises artistiques et culturelles est spécifié un temps minimal de répétition. Donc ce temps fait partie du contrat de travail. Donc ces heures entrent dans la comptabilisation des heures donnant l'ouverture aux droits.

Sylvain Reboulet

Pôle emploi s'appuie aussi sur le contrat de travail. L'employeur doit faire une déclaration auprès du centre de recouvrement ou du Guso. Pôle emploi est entré dans une phase d'installation automatique des informations fournies par les employeurs dans les dossiers des allocataires.

David Berthelot

Qu'en est-il du cas d'artistes qui sont en résidence de recherche et de création ? Ils travaillent en vue de leur prochain spectacle.

Gilbert N'Guyen

J'aurais tendance à dire : les textes en eux-mêmes ne disent rien sur ce type de situation. La jurisprudence peut dire des choses. D'après ce que vous dites, je peux conclure que, tout ce qui relève de la préparation qui n'aboutit pas, au bout d'un temps habituel (usuel) – ou n'aboutit pas du tout –, à un spectacle, n'est pas considéré comme du spectacle. Aussi, on ne peut rattacher la période de recherche à un spectacle hypothétique.

Sylvain Reboulet

Pôle emploi a la même position. En l'absence concrète du spectacle, on ne peut assimiler ces heures à des heures de répétition.

David Berthelot

On prépare un spectacle, le metteur en scène jette l'éponge à deux jours de la première, les répétitions ne seront pas prises en compte ?

Sylvain Reboulet

C'est du cas particulier il faudrait vérifier... De mémoire, il me semble que dans un cas semblable, les répétitions ont finalement été prises en compte...

David Berthelot

Le fait d'être sur une équipe mixte, artistes amateurs / artistes rémunérés, est-ce que ça change quelque chose ?

Gilbert N'Guyen

Si les artistes professionnels sont déclarés dans le cadre de leurs contrats de travail, ils sont garantis en matière de protection sociale et ils ont le bénéfice des réductions. Le fait de travailler avec des amateurs ne disqualifie pas le travail des artistes professionnels à condition qu'il y ait spectacle.

Muriel Guyon

On reçoit des témoignages d'équipes artistiques qui, c'est vrai, assez rarement en Rhône-Alpes, ont du mal à faire reconnaître la prise en compte des heures (heures de répétition, heures de travail de création) en tant qu'artistes, y compris dans un cadre entièrement professionnel. Il y a aussi des cas où la compagnie est soucieuse de la bonne déclaration de l'artiste. Mais au-delà de la déclaration de l'artiste, il y a la qualification du métier. « Mon » artiste peut avoir une petite partie pédagogique pour des gens qui ne sont jamais montés sur scène, ou qui n'ont absolument aucune notion de travail corporel, il va les sensibiliser à un auteur, ou à ce que c'est qu'un travail sensible, donc il va y avoir une partie transmission d'un savoir-faire artistique en tant que comédien, ensuite, il va intervenir pour faire la mise en scène du spectacle, je ne vais pas m'embêter à le déclarer une fois au régime général, en tant que formateur, une fois en tant que metteur en scène ou en tant que comédien, ça va être complètement illisible, comment je le

déclare globalement ? Qu'est-ce que je fais concrètement ? Si je le déclare comme intermittent, je ne peux pas le déclarer comme artiste-intervenant, l'intitulé d'emploi est inexistant pour l'AEM⁷...

Sylvain Reboulet

Ce cas est typique d'une double déclaration à faire par l'employeur : une déclaration auprès du centre de recouvrement pour les activités de l'artiste pour un spectacle, et une déclaration pour les activités de l'artiste dans un cadre pédagogique.

David Berthelot

Le troisième cas, c'est celui de l'artiste intervenant.

Gilbert N'Guyen

Dans le processus d'analyse d'une situation, un inspecteur étudie tout document écrit mis à sa disposition par l'employeur. Il peut aussi auditionner les salariés pour comprendre une situation. L'inspecteur prend en compte les éléments de fait, peu importe la dénomination des documents écrits, peu importe la qualification des rémunérations. A partir de ces éléments, on évalue, on mesure la part d'activité qui ne relève pas de sa fonction d'artiste fondamentale. Le reste est qualifié d'activités d'enseignement. Sur la rémunération qu'il va percevoir, on va discriminer la partie qui relève de son métier principal (le métier d'artiste), de celle qui relève de transmission de savoir. Quid quand c'est très ténu et que ça peut être confondu ? Dans la situation où la part d'enseignement est très ténue parce qu'elle fait partie du métier, on la voit pas, il n'y a pas de critères objectifs pour la mesurer, l'artiste, il exerce son métier d'artiste, d'accord. Mais dès lors qu'on a la mesure possible de la partie « enseignement » par rapport à la partie « artiste », on fait la discrimination. On demande alors à l'employeur de faire cette discrimination.

Claire Le Goff

Dans le cas d'un atelier avec des élèves dans le cadre de l'Education nationale, il faut donc distinguer, dans la déclaration, il faut donc faire deux contrats de travail pour ce qui relève de la formation, de la transmission, et ce qui relève de la répétition...

Gilbert N'Guyen

Dans l'obligation du code du travail, les choses doivent être clairement explicitées dans le contrat. Si rien n'est clairement spécifié dans le contrat, l'Urssaf va vous demander la détermination des différents éléments. Pour avoir ces éléments, soit l'Urssaf les lit, soit il les observe, soit il les demande. C'est à l'employeur d'expliquer comment il procède. Il revient à l'employeur de rédiger le contrat de manière à ce qu'il n'y ait pas d'équivoque. Tout dépend de ce qui est contractualisé. L'Urssaf se base là-dessus.

Sylvain Reboulet

Pour Pôle emploi, ce qui relève de l'animation est de l'enseignement. La difficulté est de distinguer, sur une même période, ce qui est de l'animation de ce qui relève de la répétition. Mais cela peut faire l'objet d'un seul et unique contrat. Au titre d'un même contrat il peut y avoir une partie de l'affiliation auprès du régime général et une partie de l'affiliation qui se déclare au centre de recouvrement. Dans de tels cas, le mieux est que l'employeur se renseigne avant auprès du centre de recouvrement. C'est ce dernier qui qualifie les périodes d'emploi (si elles relèvent de l'annexe 10 ou pas).

Gilbert N'Guyen

Lorsqu'un employeur est en désaccord avec la position prise par un inspecteur de l'Urssaf, il existe le principe du contradictoire : l'Urssaf explique à l'employeur ce qu'il a observé, il explique la législation en vigueur et, le cas échéant, la jurisprudence à laquelle

⁷ Attestation d'employeur mensuelle. Pour chaque prestation de travail effectuée dans le mois (quelle qu'en soit la durée), vous devez établir une Attestation employeur mensuelle (AEM) par salarié concerné et l'accompagner du paiement des contributions afférentes.

il est fait référence, et on régularise la situation. L'employeur a 30 jours pour répondre s'il n'est pas d'accord et explique pourquoi. L'Ursaff est tenu de répondre sur ces éléments de réponse. Si les éléments sont considérés comme valeur probante, l'Ursaff va réviser sa position. Si le désaccord subsiste, l'employeur peut saisir la commission de recours amiable de l'Ursaff. Et s'il y a toujours désaccord, l'employeur peut saisir le TASS (tribunal des affaires de sécurité sociale). Au-delà, c'est la Cour d'Appel puis la Cour de Cassation. Au niveau de l'Ursaff, il y a une harmonisation, au niveau national, de l'analyse des positions. Malgré cette harmonisation, ce n'est pas pour autant que la compagnie qui conteste un redressement aura gain de cause. La compagnie peut donner connaissance à l'inspecteur d'un cas donné de jurisprudence (*ex. d'un jugement cité concernant la compagnie MetroMouvance en Haute-Normandie. Cf. Annexes*), l'inspecteur va refaire son analyse et se reporter à l'avis de sa hiérarchie le cas échéant, puis prendre une position. Ca veut dire que ça n'est jamais perdu. Avec le temps il est possible que la jurisprudence s'étende ou devienne constante. Le droit étant dit par les tribunaux, les URSSAF prendront alors en charge des modalités différentes. On peut noter aussi qu'en fonction de l'évolution des pratiques, la jurisprudence peut s'étendre et amener le législateur à modifier les textes en vigueur.

David Berthelot

Prenons le cas d'un artiste qui vient présenter son travail dans un établissement scolaire à des élèves : principalement, il vient présenter son travail dans la classe, mais il n'entre pas de façon « sauvage » dans la classe, il explique d'où il vient, ce qu'il a fait, d'où vient le projet

S donc si j'ai bien compris vous prenez en compte le critère de répartition du temps, si on est sur un temps d'un quart d'heure de présentation en amont, au milieu, à la fin, et si l'artiste est payé principalement pour venir présenter son travail de création, on est sur une rémunération d'artiste ?

Gilbert N'Guyen

Dans ce cas, l'artiste explique son métier d'artiste mais il n'exerce pas son métier d'artiste. C'est de l'ordre de la transmission. C'est une activité qui s'assimile à de l'enseignement. Après, c'est une question de juste proportion dans l'atelier entre l'artistique et la transmission. Quand c'est dans des nuances d'un quart d'heure, d'accord, c'est un problème d'appréciation des justes proportions.

D'une façon générale, pour apprécier une situation, on regarde déjà le cadre. Dans un établissement scolaire, on fait de l'enseignement. Quand on y fait intervenir un artiste, on considère que cela a un caractère pédagogique et que c'est un apport à l'enseignement, bien que l'artiste ne soit pas salarié de l'établissement. Cela ne relève pas du spectacle.

David Berthelot

Mais si vous regardez la finalité de l'action dans laquelle s'insère l'artiste, l'artiste qui va venir présenter son spectacle dans un hypermarché, à vous entendre, ce ne serait plus un artiste, ce serait un commercial ?

Sylvain Reboulet

A notre niveau on ne le considèrera pas comme artiste, pour nous ce sera de l'animation. Jouer du violon dans une galerie marchande, ce n'est pas faire le clown pour vendre des lessives...

David Berthelot

Non, c'est interpréter une œuvre de l'esprit. Je me réfère à la définition de l'artiste interprète dans le code de la propriété intellectuelle : l'artiste c'est celui qui récite, déclame, joue, interprète de toute autre manière une œuvre de l'esprit. Si vous dites que la finalité de l'établissement, c'est de l'enseignement, et donc que l'activité, c'est de l'enseignement, j'estime que c'est distordre les choses. L'artiste y fait le travail qu'il peut faire par ailleurs. C'est la même chose pour l'artiste engagé clairement pour un spectacle

à l'hôpital, en prison...

Gilbert N'Guyen

Il n'y a pas d'équivoque pour la partie spectacle. Là, l'artiste est dans l'intégralité de son métier. C'est le reste, ce qui n'est pas du spectacle, on peut considérer que ce n'est pas assimilable, et pour cela, l'artiste ne peut pas bénéficier des taux réduits. Je ne peux que redire la législation telle qu'elle s'applique, et, en matière d'interprétation, la question est la suivante : les prisonniers, les résidents d'un centre d'accueil, etc., qu'est ce qu'ils reçoivent comme prestation ? Je ne suis pas capable de répondre... Est-ce qu'ils reçoivent une prestation dite intellectuelle, ou des notions de technique artistique qui leur permettent d'avoir une meilleure ouverture, un meilleur éveil, une meilleure sensation... ? Il y a des notions qui sont difficiles à classer. En France soit on est dans un cadre, soit on ne l'est pas, soit on est dans la limite, soit on ne l'est pas. Vous allez me dire : quand on est le pied sur la limite, on est où ? C'est la difficulté. Quel faisceau d'indices majoritaires je prends en compte pour dire qu'on est d'un côté ou de l'autre ? Je comprends qu'humainement on veuille se situer dans une approche globale de l'activité de l'artiste, mais du point de vue de l'application de la législation, il n'y a pas de sas, c'est binaire, j'ose espérer que ça puisse évoluer, mais c'est au législateur d'intervenir...

Arnaud Lisbonne Syndeac

De la part de toutes les collectivités publiques, on entend parler de l'importance de l'action culturelle, de l'artiste intervenant. Et on ne peut que constater que vous, Urssaf, incarnez un discours qui est très rétrograde. L'activité artistique ne se cantonne pas dans les théâtres. Sinon il n'y aurait pas de théâtre de rue par exemple. Le spectacle est partout. Ce n'est pas le lieu qui définit le spectacle. Je pense qu'il est nécessaire d'avancer d'un grand pas en avant !

Muriel Guyon, Synavi⁸

La convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles a été étendue (artistes d'art dramatique, artistes chorégraphiques). Le texte prévoit qu'un artiste peut être déclaré comme artiste pour des activités connexes (pour les artistes dramatiques, cela concerne les activités d'accompagnement et de sensibilisation des amateurs, d'animation d'ateliers, d'interventions en milieu scolaire).

Pourquoi ne pourrait-on pas reconnaître qu'il existe un usage dans le secteur pour stipuler le fait que les artistes ne font seulement un travail sur un plateau mais aussi des actions en lien avec des publics ? La convention collective est là pour faire reconnaître comme usage professionnel les pratiques existantes. Dans quelle mesure les caisses sociales vont-elles s'approprier ces éléments apportés dans la convention collective ?

Sylvain Reboulet

Pôle emploi reste sous couvert du code du travail. La convention collective apporte des précisions mais nous, notre cadre juridique, c'est encore le code du travail.

Muriel Guyon

Pourtant, quand il y a redressement, vous vérifiez que les cotisations sont bien à l'échelle des minima sociaux tels qu'ils sont prévus dans les conventions collectives. Alors pourquoi ne pas le faire dans les textes et pas simplement dans les chiffres ?

Sylvain Reboulet

Pas de réponse particulière.

⁸ Le Syndicat National des Arts vivants regroupe les artistes et leur compagnies autour d'une charte en six points : pour une reconnaissance de la responsabilité et le rôle central des artistes, pour mettre la création d'art vivant au cœur de l'espace public, pour une activité artistique la plus professionnelle qui soit, pour une activité de création dont les modes de production s'inscrivent dans le cadre d'une économie solidaire, pour développer une capacité spécifique à accomplir des missions de service public, pour affirmer l'unité du secteur des arts vivants du spectacle.

Vincent Bady

Premier cas : je suis comédien. Mon employeur fait un contrat dans lequel il cite la convention collective. Le contrat dure moins de 4 mois. Le contrat spécifie que 10% de mon activité en tant qu'artiste est liée à des activités connexes (sensibilisation, formation, etc...). Cela signifie-t-il que j'aurai un contrat d'artiste se réclamant de la convention collective étendue du secteur public ? Ou est-ce que Pôle emploi et l'Urssaf vont juger que cela reste des activités de formation ? Il me semble que, si la convention collective est plus favorable à l'artiste que le code du travail, c'est la convention qui, me semble-t-il, doit primer et être prise en compte.

Deuxième cas : la compagnie me déclare sur une activité d'enseignement artistique. Il se trouve que c'est un établissement privé qui bénéficie de subventions publiques. Ce type d'établissement étant listé dans la réglementation de Pôle Emploi, qu'est-ce qui empêche mon ouverture de droits au titre des 55 heures qui peuvent être prises en compte ?

Troisième cas : je suis comédien. Je vais travailler sur des ateliers d'écriture avec des habitants d'un quartier. Ces ateliers et ce travail vont nourrir le projet d'un spectacle. Tout est finalisé par le spectacle. Est-ce que vous considérez ces ateliers comme une activité artistique ?

Gilbert N'Guyen

Premier cas. Je rappelle que je n'ai pas la possibilité de requalifier les éléments mentionnés dans un contrat de travail ni l'application ou non d'une convention collective. Je ne peux pas verbaliser à ce titre-là. Par-contre, nous avons compétence pour régulariser les cotisations dues soit par le code du travail, soit parce qu'elles sont actées par un accord collectif. Si dans la convention collective des artistes un treizième ou un quatorzième mois est prévu, si j'observe que ça n'a pas été respecté par un employeur, je vais moi, en tant qu'inspecteur régulariser sur l'absence de cotisation, Le fait que le treizième ou quatorzième mois n'ait pas été payé, je suis autorisé à régulariser sur l'absence de paiement de salaire, treizième ou quatorzième mois. Le fait générateur de cotisation, c'est le paiement du salaire. Je ne peux agir que sur les exonérations et les réductions de taux. Mais rien n'empêche de faire avancer la législation, elle a été faite pour figer la position de l'artiste à un moment donné. Les modes d'intervention des artistes, les champs, les modalités de l'activité se sont modifiées, mais le législateur n'en a pratiquement pas tenu compte. Il y a certes des conventions collectives et aussi des usages, mais je ne peux faire autrement que vous inciter à faire dire le droit par les tribunaux, l'évolution de la législation viendra de la jurisprudence. Ou bien encore vous emmenez vos élus, députés et sénateurs, sur vos champs de travail pour leur montrer comment ça se passe dans les bons moments, comme dans les mauvais.

Sylvain Reboulet

2^{ème} cas. Oui, ces heures peuvent être prises en compte. Du fait qu'elle a une subvention publique, la structure peut être assimilée à un établissement agréé Les deux critères qui jouent sont la présence de l'enseignement salarié et la présence d'un financement public.

3^{ème} cas. Si les périodes d'emploi sont déclarées de manière isolée, il faut regarder comment chacune des périodes est déclarée sur le contrat de travail (artiste, heures de répétition, atelier). Si c'est déclaré globalement sur la préparation d'un spectacle, cela peut être assimilé à des heures de répétition.

Vincent Bady

Que ce soit un comédien ou un metteur en scène, cela peut être déclaré comme un travail d'artiste ?

Sylvain Reboulet

Les textes parlent d'heures de répétition. Quand on répète, on est avec des personnes qui connaissent déjà l'usage d'un instrument et qui répètent ensemble en vue d'un spectacle. Avec des amateurs, tout dépend de ce qu'on apporte aux personnes : est-ce qu'on leur apporte un savoir, est-ce qu'on les fait progresser ou est-ce que chacun

partage ce savoir pour qu'à la fin, il y ait un spectacle ?

Vincent Bady

Les interventions de la matinée évoquaient clairement des expériences de partage de savoir...

Bruno Thircuir

J'ai l'impression que la responsabilité revient uniquement à l'employeur qui assume ce qu'il déclare. S'il considère lui de façon unilatérale que « son » artiste fait un acte artistique, il n'y a pas de souci, et ce sera difficilement contrôlable, pour savoir « est-ce plus de la formation ou est-ce plus un acte artistique, dans les proportions au quart d'heure qui deviendrait complètement ubuesque, on aura des phases plus pédagogiques et d'autres plus militantes, on a très peu évoqué les notions d'art et de politique, mais l'art est politique, donc on est très vite dans une démarche politique quand on fait de l'art, à partir de là tout discours vis-à-vis des amateurs, des professionnels ou des jeunes sera forcément pas du tout pédagogique, voire interdit de parole en termes pédagogiques. C'est vraiment le contrat de travail qui fait foi, c'est ça ?

Sylvain Reboulet

Effectivement, c'est les éléments communiqués par l'employeur qui figurent dans le contrat qui font figure d'ouverture ou pas aux droits.

Cyril Tournier

On voit bien que c'est assez complexe de définir ce qui est du spectacle, pas du spectacle... Il nous est demandé d'intervenir comme artistes, et après il est à charge de la petite compagnie précaire de se débrouiller avec la législation et de prendre sur ses épaules tout le défaussement d'institutions qui pourraient les assumer. Il y a tout un réseau de compagnies qui, si elles appliquent la législation en l'état, n'existeront plus, il n'y aura plus d'intervenants dans les écoles, ou alors on aura des intervenants « officiels », une culture « officielle »... Il y a tout un réseau, notamment les compagnies indépendantes, à qui il est demandé un travail social, c'est même recommandé par le ministère de la culture, tout ce réseau est obligé de frauder, c'est une question de survie. Il y a une hypocrisie qui arrange tout le monde, les structures indépendantes sont poussées à supporter des risques, quitte à prendre un contrôle dont elles ne se relèveront pas, et pourtant le travail, il est fait, les cotisations sociales, elles sont payées, et ce ne sont pas elles, on le sait, qui détournent le plus les cotisations sociales. La culture pour tous ou pour chacun, c'est quand même un lien avec les habitants, on se nourrit de l'autre. Il est temps qu'on reconnaisse ce qu'est un travail d'artiste, même quand on est pédagogue. Un artiste est pédagogue quand il fait un spectacle, on peut être amené à former des comédiens avec lesquels on va travailler parce qu'ils n'ont pas le même langage que le metteur en scène. La législation n'est plus du tout en lien avec la réalité de nos métiers. Il est grand temps que le statut d'artiste évolue au niveau institutionnel et au niveau de la législation.

Gilbert N'Guyen

Concernant l'égalité de traitement entre les cotisants, je rappelle le principe, on paye des cotisations parce qu'en contrepartie, on a des prestations sociales de protection sociale. Le système est déclaratif, sa contrepartie, c'est le contrôle a posteriori pour voir si la législation sociale est bien appliquée. Avec pour effet d'assurer une égalité de traitement entre toutes les entreprises, y compris les associations, parce que celui qui fait pas les choses comme il faut, il a un prix de marché plus faible, donc il fait de la concurrence déloyale. Et quand on dit redressement, il est positif ou négatif, il arrive lors d'un contrôle, que je rende de l'argent parce que l'employeur a mal calculé les cotisations. Le principe c'est l'égalité de traitement. Et chaque fois que je fais un redressement, derrière, je rétablis les droits des salariés. Il n'y a pas de ciblage particulier, des petites, des fragiles ou des précaires.

Didier Le Corre

En tant que directeur d'une structure culturelle, je crois qu'il faut surtout faire attention à ne pas nous opposer les uns aux autres. Quand j'ai à embaucher un artiste qui va intervenir dans un établissement scolaire, je vais faire en sorte que son travail d'artiste ne puisse être qualifié comme autre chose. Moi en tant que directeur de théâtre, on ne vient pas me voir quand je vais faire de la relation publique, alors qu'un artiste, s'il vient rencontrer un groupe de spectateurs dans une classe après qu'ils aient vu un spectacle, on va s'interroger pour savoir s'il fait son métier d'artiste ou pas, et s'il est sur un bord de scène, on ne se posera pas la question. Tous les administrateurs de théâtre essaient de faire en sorte que les contrats des artistes soient bétonnés dans le cadre de la législation pour leur permettre d'avoir leurs droits... On a un gros travail à faire ensemble pour interpeller nos élus : le statut d'artiste aujourd'hui, c'est un statut de chômeur, il faut sortir de ça. Quand on va travailler dans un établissement scolaire, le pédagogue, c'est l'enseignant, donc l'artiste ne peut pas être considéré dans une situation d'enseignement, il va créer quelque chose, il va travailler avec les corps et les matières. Dans le travail qu'on fait en terme d'ateliers dans les écoles, on a créé une semaine des arts à l'école, il y a un temps de représentation, si c'est deux minutes de restitution devant un public, il y a spectacle, et je rémunère les artistes comme intermittents, et s'il faut aller en jurisprudence, eh bien on ira en jurisprudence... Faire comme ça, ce n'est pas aller contre Pôle Emploi ou l'URSSAF, c'est une nécessité. Quand on nous demande d'aller à la rencontre des publics, de faire des spectacles dans des villages, ou de faire un travail d'approche sur un territoire donné il y a une spécificité de la parole d'artiste qui fait qu'ils sont indispensables à cet endroit. Ils doivent donc être considérés dans leurs missions d'artistes dans ces endroits là, même si ça n'est pas sur un plateau.

Philippe Mangenot, Théâtre du point du Jour

Je suis intervenu dans le cadre d'options facultatives, de septembre à mai. Chaque mois j'avais un contrat en tant qu'artiste dramatique. Le contrat spécifiait qu'il s'agissait de répétitions avec des élèves dans un lycée, en vue d'une représentation publique dans un théâtre. Pour moi, la situation est simple : je mets toujours une œuvre au centre du travail, le pédagogue explique, l'artiste fait. La question de la représentation fait partie intégrante de mon travail. Tout mon travail est lié à cette optique de représentation. J'avais donc un CDD chaque mois spécifiant des répétitions, et en juin les dernières répétitions et la représentation. Dans un premier temps, Pôle-emploi a réclamé à mon employeur des renseignements sur la représentation. Dans un deuxième temps, il a demandé le contrat de cession entre l'établissement scolaire et mon employeur. Ce qui n'était pas possible, mon employeur ne pouvant faire un contrat de cession avec lui-même (le lycée est partenaire dans cette opération). Pôle-emploi a déclaré au final que c'était accepté « à titre exceptionnel » car Pôle-emploi a considéré que tous mes contrats n'étaient pas reliés à un seul contrat liant les répétitions et la représentation. Mais supposons que j'ai un contrat en cours et que je sois en renouvellement de mon dossier à Pôle Emploi avant la représentation, qu'est-ce qu'il se passe ?

Sylvain Reboulet

Les heures de répétition doivent être rattachées contractuellement au spectacle. Puisque l'objet du contrat de travail est le spectacle et les répétitions sont associés au spectacle.

Philippe Mangenot

Le problème avec un contrat global (de septembre à juin), c'est qu'on ne sait pas en septembre si le projet trouvera des financements ou pas. L'employeur n'est pas en situation de pouvoir dire à l'artiste qu'il va pouvoir répéter tant d'heures. Supposons que j'ai une mauvaise nouvelle de la part de la DRAC...

Sylvain Reboulet

Pour estimer les droits, on ne regarde que les périodes qui sont terminées au moment de leur examen. On ne peut pas faire un contrat uniquement pour des répétitions. Le contrat doit commencer le jour de la première répétition et se terminer le jour du

spectacle. Il y a la possibilité pour les employeurs de déclarer chaque mois dans les AEM que le contrat est en cours et qu'il n'est pas terminé, sur ces AEM figurent les heures de répétition, chaque mois après l'autre, et sur la dernière, des heures de répétitions et le cachet correspondant au spectacle. Si le réexamen des droits est prononcé en plein milieu de cette période, on pourra très bien le faire, mais en ne tenant pas compte des heures accomplies au titre de ce contrat, puisqu'elles ne sont pas au sein d'un contrat qui est clôturé au moment de l'examen. On peut effectivement se trouver dans un cas de figure où des périodes travaillées ne pourront être prises en compte dans aucune ouverture de droits. Quand on rencontre des cas qu'on juge comme cela pénalisant pour les personnes, on les fait remonter au national en espérant que dans les prochains textes, ou dans le cadre de ceux existants, des aménagements soient apportés pour que ces situations ne soient pas pénalisantes.

Claire Le Goff

L'instauration du numéro d'objet⁹, c'était justement le moyen pour Pôle Emploi de faire le suivi d'une production sur le temps. Alors quid du numéro d'objet ?

Sylvain Reboulet

Le numéro d'objet est toujours exigé, mais là, il s'agit du contrat de travail : on ne peut pas faire de contrat de travail uniquement pour des répétitions. Pôle Emploi service a établi un argumentaire sur ce sujet, qui s'appuie sur la notion d'établissement du contrat de travail dans le code du travail.

Caroline Pellerin, administratrice de la compagnie 1^{er} acte

Je suis étonnée par ce qu'a dit Philippe Mangenot. Notre compagnie a rencontré Pôle emploi service pour la question d'interventions dans des classes option. Et Pôle emploi service considère ces heures comme relevant du régime général car se déroulant dans un établissement scolaire et du fait d'une finalité diplômante. Donc les avis donnés sont contradictoires. On parle d'harmonisation et tout ça, moi, l'harmonisation, je ne vois pas trop où elle est.

Gaëlle Bougeard

Est-ce qu'on parle de la même chose quand il s'agit d'une activité dans le cadre d'une école de théâtre d'une part et quand on parle d'éducation artistique d'autre part, avec des commandes institutionnelles, là où des artistes sont déclarés comme artistes en référence à des circulaires ministérielles ? Est-ce qu'il y a un espoir que ce soit entendable ou que ce soit analysé à titre exceptionnel ?

Sylvain Reboulet

Il faudra de toute façon que ça évolue, ou que ça ressorte dans un texte qui nous soit opposable et que l'on doive appliquer... Donc une circulaire UNEDIC, on va voir la nouvelle convention qui va être négociée, est-ce que ça va être intégré dans les négociations, je l'espère.

David Berthelot

Je vois que les artistes auteurs, ceux qui relèvent de l'AGESSA ou de ceux qui relèvent de la Maison des artistes bénéficient de la prise en compte de ces activités accessoires qui sont plafonnées par année. On part du principe qu'un artiste auteur, dans le cadre de son régime social, est amené à intervenir pour présenter, expliciter sa démarche d'auteur. Là il y a un texte, effectivement.

⁹ La circulaire Unedic du 4 mai 2007 prévoit qu'un numéro d'objet sera attribué à l'employeur pour toute nouvelle activité relevant des annexes 8 ou 10 à compter du 1^{er} avril 2008. Il s'agit d'un outil de contrôle de la part de l'Unedic et les employeurs ne pourront pas légalement recourir au contrat d'usage à durée déterminée (cachet) tant qu'ils n'auront pas reçu leur numéro d'objet. Ce numéro est porté par l'employeur sur l'AEM, les contrats de travail ou les bulletins de paie des artistes et techniciens concernés par cette activité. L'Unedic et les organisations professionnelles compétentes ont établi une liste de codes, ainsi que les modalités de mise en œuvre de ce dispositif.

Cyril Tournier

On peut influencer le législateur. L'espoir, on peut l'avoir aussi, nous, et servir notre propre cause, pas attendre que les choses soient décidées pour nous sans qu'on intervienne. Il y a quand même des organes, pour ça, pour qu'on soit maître de nos métiers et des législations qui les entourent.

Catherine Herbertz

En tant que politique, je ne peux que constater le décalage complet de l'état de la législation avec le discours et l'analyse qui ont été tenus ce matin autant par les institutions que par les artistes, comme quoi la création c'est quelque chose qui est co-construit, c'est un processus artistique, on ne mélange pas l'artiste et le pédagogue.

Vincent Bady

Si on ne peut pas déclarer des artistes enseignants sur des ateliers dans le cadre de CDDU¹⁰, si on fait des CDD, on va être amené à reproduire ces CDD jusqu'à la règle qui fait qu'au bout de dix huit mois chez le même employeur, ces contrats doivent être requalifiés en CDI. J'ai cru comprendre que le CDDU pouvait être utilisé pour des situations d'enseignement, mais à la condition que ce soit l'usage constant dans une situation d'enseignement de pouvoir appliquer ce type de contrat, ce qui n'est pas le cas de structures culturelles ou de compagnies dont l'enseignement n'est pas l'activité principale. Donc comment on fait ? Quel type de contrats ?

Gilbert N'Guyen

Je fais un parallèle avec la convention collective de l'animation socio-éducative ou celle du sport, ce n'est pas les modalités du contrat saisonnier, il existe des modalités qui sont prises en compte qui pourraient être intégrées dans vos propres métiers. Pour les formateurs il existe aussi des contrats d'usage.

Vincent Bady

Mais la condition est que cet usage soit constant...

X.

Je suis danseur interprète, je suis également chorégraphe et j'enseigne la danse. Il m'est arrivé d'animer un atelier en milieu scolaire le matin, d'être en service de répétition l'après-midi, et d'enchaîner avec un spectacle le soir. Par ailleurs j'ai une moyenne de cinq à six employeurs différents. Ma question est donc : pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ? Au niveau de l'établissement des contrats, définir ce qui est de la danse, ce qui ne l'est plus, ce qui est de l'enseignement... bref, voilà le genre de situations auxquelles on est tous confronté au quotidien.

Conclusion

Claire Le Goff

Ce qui ressort de ces 3 tables-rondes, c'est bien le décalage entre la réalité des pratiques des artistes, la commande des institutionnels, et la réglementation existante. Les professionnels ont un travail de mobilisation à effectuer avec leurs partenaires et d'entamer, par le biais des syndicats et organisations professionnelles, des discussions avec les organismes sociaux pour voir dans quelle mesure les choses peuvent évoluer en vue d'une reconnaissance du métier d'artiste dans toutes ses composantes.

David Berthelot

¹⁰ Contrat à Durée Déterminée d'Usage : pour certains emplois, par nature temporaire, il est d'usage constant de ne pas embaucher sous contrat à durée indéterminée. Les secteurs d'activité concernés sont définis par décret ou par voie de convention ou d'accord collectif étendu. Leur liste figure à l'article D 121-2 du code du travail.

Il y a un paradoxe entre la complexité évoquée ce matin, où on était dans du systémique, du très intégré, et cette après-midi où tout était très segmenté. C'est la limite de l'approche juridique : à force de faire des petites cases, il n'y a plus de circulation. C'est presque un statut de l'artiste à réinventer. Quand on lit de façon régulière les textes juridiques sur l'artiste, j'ai l'impression que ça repose sur une représentation du spectacle vivant qui remonte peut-être au XIXe siècle. Donc je ne me retrouve plus, en tant que simple gestionnaire, sur les enjeux d'aujourd'hui et mes questionnements : qu'est-ce que le spectacle ? A quoi sert-il ? Quelle est sa place dans la société ? Techniquement, il faut travailler sur l'évolution des textes, mais peut-être aussi ré-interpeller sur la place de l'artiste, sa démarche... Les organismes sociaux sont là pour appliquer des textes, on est presque sur des justifications réciproques pour défendre nos points de vue, mais en sachant de part et d'autre qu'il y a des éléments obsolètes.

Synthèse

Serge Proust

Plusieurs points :

- La poly-activité est ce qui caractérise le métier d'artiste du spectacle vivant public. Elle montre l'exigence d'une diversité de compétences (artistique, administrative – en raison de la complexité du régime d'intermittent – et pour savoir gérer des projets, politique, rhétorique, relationnelle, pédagogique).
- Il n'existe pas une forme unique de pédagogie. L'artiste utilise une forme propre de pédagogie.
- La difficulté, pour un artiste, à verbaliser le besoin de faire des interventions, hors plateau, auprès de publics. En quoi est-ce que cela nourrit son travail ?
- Un vocabulaire qui traduit une euphémisation et une dépolitisation des pratiques (on ne parle plus d' « éducation populaire », du « rapport au peuple », ...).
- Le rapport aux institutions : les financeurs publics sont des facteurs d'autonomie puisqu'ils neutralisent les règles du marché (c'est-à-dire qu'ils rendent les structures artistiques indépendantes de la demande des ménages), le croisement des financements sont intéressants dans la mesure où il apporte une sécurité financière (mais cela complexifie le montage d'un projet). Dans le champ artistique, on sera dans un monde de ressources de plus en plus rares. Or les institutions publiques maîtrisent l'accès à ces ressources. D'où le soupçon de l'arbitraire. Il y aura toujours des gagnants et des perdants.
- L'intermittence questionne les frontières entre les différentes compétences des artistes.
- Ce qui est en jeu, ce n'est pas la poly-activité en elle-même, mais le fait que la poly-activité s'inscrit dans un régime d'emploi très particulier.
- Le modèle salarial ne s'adapte pas à des formes de métiers particulières. Les artistes produisant de l'immatériel, il est très difficile d'estimer la valeur de leur production. Cette production ne peut être stockée, elle peut être déterritorialisée (un artiste peut produire artistiquement ailleurs que sur son lieu de production).
- Les intermittents ont un rapport instrumental au salariat : fondamentalement, les intermittents n'ont pas une pratique du salarié, ils ont une pratique de profession indépendante. Mais, pour différentes raisons, il vaut mieux être dans le salariat.

Jean-Louis Sackur, Président de la NACRe

Toute la matière développée dans cette journée mérite un approfondissement :

- Qu'est-ce que pourrait être un autre régime que celui de l'intermittence ?
- Travail sur la commande publique (son évaluation, son mode de détermination, son aspect démocratique ou non),
- Réflexion sur le travail mené par les artistes en lien avec les populations.

D'autres thématiques avaient été abordées lors de la préparation de cette journée et qu'il faudrait réintroduire dans notre réflexion collective :

- le poids économique de ces activités dans la vie d'une compagnie,
- qu'est-ce qui est véhiculé lorsque des artistes travaillent avec une population ?
- les modes de création (le rapport entre la personne qui conçoit le projet et celle qui le réalise).

Je pense qu'il y a une véritable révolution dans la pratique du spectacle vivant dans le rapport au public. L'artiste n'est plus « propriétaire » de son travail. Dans ce rapport, l'artiste n'invente-t-il pas une nouvelle façon de créer ?

La société finance les artistes car ils remplissent un certain nombre de rôles pour celle-ci. Une fonction fondamentale de l'art est une fonction de transmission de la pensée

dominante. En travaillant avec des populations, on contrecarre cette transmission de la pensée dominante. Cela donne du cœur à l'ouvrage !