

Le journal de
Culture & Démocratie

DOSSIER
ÊTRE ARTISTE AUJOURD'HUI : UNE PASSION, UN STATUT, UN TRAVAIL

VENT D'ICI
Une culture capitale

CÔTÉ IMAGES
Jean-Louis Vanesch et Lucia Radochonska

37

MARS 2015
Périodique de l'asbl
Culture & Démocratie

SOMMAIRE

ÉDITO . . . Sabine de Ville . . . 2

DOSSIER : Être artiste aujourd'hui : une passion, un statut, un travail

- La question du statut du travail de l'artiste Essai de contextualisation . . . Baptiste De Reymaeker . . . 3
- De la peur à la colère... . . . Laurent Bouchain . . . 6
- Pourquoi faire ce métier du théâtre aujourd'hui ? . . . Céline Delbecq . . . 8
- « Surtout ne jamais être dupes » Entretien avec Pascale Fonteneau . . . Hélène Hiessler et Baptiste De Reymaeker . . . 10
- Le travail artiste comme bien commun . . . Pierre Hemptinne . . . 12
- Éloge d'une citoyenneté spécifique . . . Jean-Marie Piemme . . . 14
- État des lieux du statut de l'artiste en Belgique . . . Gaëtan Vandeplas . . . 16

VENT D'ICI

- Une culture capitale Entretien avec Jacques Dapoz . . . Paul Biot . . . 19
- Mons2015 n'existe pas . . . D. R. . . . 21

VENT D'AILLEURS

- Les Entretiens de Martigues . . . Paul Biot . . . 23

CÔTÉ IMAGES

- Jean-Louis Vanesch et Lucia Radochonska . . . Georges Vercheval . . . 24

ÉDITO

Ce Journal 37 est magnifiquement roboratif. Sans éluder aucun questionnement et sur fond de violences guerrières, il explore la question de l'artiste, de son métier et de son statut. Et s'attaquant à ce sujet, il embarque, dans la foulée, la question de l'art et de la création.

Sujet dérisoire au regard de ce qui se joue aujourd'hui ?

Ce sujet est au contraire au cœur de l'actualité. Les contributeurs du Journal 37 de Culture & Démocratie nous rappellent avec passion et une grande acuité critique ce qu'« artiste » et « métier d'artiste » signifient, et plus fondamentalement encore, ce que l'art nous fait à nous, humains défaits et perdus dans les logiques toutes puissantes de la consommation.

Ils disent la puissance de l'art et son inscription au cœur de notre humanité. Ils rappellent utilement la nécessité de s'interroger en permanence sur la liaison entre l'art et la démocratie : un et fragile, et comme le détaille Laurent Bouchain, tant de fois démenti par l'histoire.

On prendra comme autant de bouffées d'oxygène, les mots de ceux pour qui le théâtre, l'écriture, les arts plastiques, la création (mot énormément trompeur comme nous le rappelle Jean-Marie Piemme) sont autant d'espaces où s'affirment le singulier, l'autre, le non connu, l'inouï. Autant de lieux pour dire autrement le monde, le dénoncer, le célébrer voire le transformer. Puissance agissante des artistes. Puissance agissante et politique de l'art.

Nos contributeurs dressent, selon des perspectives multiples – expériences, témoignages, réflexion critique – le portrait de professionnels qui contribuent par leur travail à la mise en question radicale d'une utopie dangereuse et aujourd'hui menaçante, celle de la mise au pas, de l'uniforme et du lisse. Utopie voire réalité, mise en scène et en œuvre par la marchandisation accélérée de la culture, utilisée pour soumettre plutôt que pour émanciper. Les capitales européennes de la culture n'échappent pas à la critique, accusées dans le fil des analyses d'Alain Brossat, de contribuer pour beaucoup à cette perversion marchande.

À l'arrivée, un constat qui ouvre l'horizon culturel certes, mais plus encore politique, économique et social. Et si le métier de l'artiste était, comme le suggère Pierre Hemptinne, le paradigme à partir duquel nous aurions à repenser tous les modèles à l'œuvre aujourd'hui ? Et s'il y avait là comme une issue, en termes d'organisation du travail, de sens et de cohésion ?

Prenez le temps de lire ce Journal, conçu bien avant les assassinats de Paris et de Copenhague. Sans l'avoir prémédité, il leur fait un écho salutaire. Il donne à penser, il donne à croire même si la croyance est presque toujours suspecte, que nous pouvons, à condition de le vouloir, tracer d'autres voies.

Sabine de Ville

Présidente de Culture & Démocratie

© Jean-Louis Vanesch



DOSSIER

ÊTRE ARTISTE AUJOURD'HUI : UNE PASSION, UN STATUT, UN TRAVAIL

LA QUESTION DU STATUT DU TRAVAIL DE L'ARTISTE
Essai de contextualisation

La question actuelle du statut du travail de l'artiste, pour être mieux comprise, gagnerait à être contextualisée, située. Elle se pose, selon nous, comme un nœud tissé aux croisements de deux évolutions importantes : celle du capitalisme et celle du statut de l'artiste, en Occident.

Évolution du statut de l'artiste

Aux XIIIe et XIVe siècles, des peintres enlumineurs, des sculpteurs et des architectes tentent de se démarquer en se séparant des autres artisans, assurant que leur métier n'est pas uniquement manuel : il possède une dimension spirituelle (devant être reconnue juridiquement). L'ouvrage se fait œuvre non réductible à la qualité des matériaux ni à la maîtrise « mécanique » d'une technique. Ainsi, certains artisans, sans doute les plus doués, d'inspiration divine (lire le *De Pictura* d'Alberti ou *La Divine Comédie* de Dante), se distinguent en se faisant appeler artistes. Ils deviennent célèbres et sont invités aux tables des grands de ce monde : haut-clergé et aristocratie (qui sont aussi leurs employeurs, leurs mécènes). Au XIVe siècle, d'autres commanditaires viennent diversifier la demande d'art : de riches marchands et banquiers, représentants de la bourgeoisie, classe *émergente*. Au XVIe siècle, avec l'apparition des premières Académies d'art, on assiste à une véritable reconnaissance sociale et politique de la place et du prestige de l'art aussi bien que des artistes.

Pour certains commentateurs, l'individualité artistique née avec la Renaissance préfigure l'individualisme bourgeois et libéral. C'est d'ailleurs au XIXe siècle, celui de l'effondrement des pouvoirs aristocratique et religieux, de l'apparition de l'État moderne et du triomphe de l'ordre bourgeois, que l'artiste (malgré les protestations de Proudhon) parvient à imposer l'idée de l'autonomie artistique : l'art pour l'art et l'artiste pour l'artiste.

Les écoles et mouvements artistiques se multiplient et travaillent à rompre et dépasser les conventions et les normes esthétiques, pour le plus grand plaisir et intérêt des marchands, qui voient ainsi le marché se vivifier. Cependant, alors que la société bourgeoise encourage les vocations individuelles à se réaliser – le nombre d'artistes ne fait d'ailleurs qu'augmenter –, alors qu'elle « entérine l'artiste comme figure élitiste et reconnue dans l'organisation sociale »[1], celui-ci est fragilisé économiquement : c'en est définitivement fini des ateliers et des corporations qui assuraient travail et revenu. L'artiste est soumis aux lois de l'offre et de la demande, et à celles de la concurrence (et de la critique d'art) : il y a ceux pour qui ça marche, et ceux pour qui ça ne marche pas. La figure de l'artiste maudit et incompris fait son apparition. Et celle de l'artiste bohème. Mais ce ne sont pas forcément des figures de l'artiste résistant et critique. « L'artiste maudit ne s'est pas construit sur un refus et une critique de l'ordre bourgeois, (…) mais plutôt sur un profond ressentiment à l'encontre d'un ordre social peu reconnaissant. »[2]

Pourquoi avons-nous tout oublié de la majorité des artistes officiels du XIXe siècle, pour ne retenir, dans l'histoire de l'art officielle, qu'un petit nombre de marginaux avant-gardistes, souvent incompris, qui s'avançaient en apparence seulement « dans une attitude de refus de la réalité bourgeoise » ?[3] Cela ne révèle-t-il pas *quelque chose*, encore valide aujourd'hui, sur ce que serait la fonction de l'art dans l'ordre bourgeois ? L'artiste exerçant son droit à la subversion et à la transgression serait-il le meilleur agent de la neutralisation de la critique et de son recyclage esthétique ?

Depuis le XIXe siècle, peu de choses ont changé. « Dans le monde des arts et des spectacles (…) les inégalités de réussites et de rémunération sont à la fois très considérables, sujettes à la plus vive des fascinations, socialement acceptées et vigoureusement mises en spectacle. (…) L'appareil de mesure des talents et leur tarification fournit, sous l'apparence indolente et excitante d'une piste aux étoiles, l'apologie la plus étonnante de la concurrence interindividuelle. »[4] L'innovation (l'autre mot de la transgression) est mieux et plus rapidement intégrée. Elle est devenue le moteur du développement du marché, *ce sur quoi on mise*. L'artiste est de plus en plus associé, pour son autonomie et ses prises de risque, à l'entrepreneur; pour son hyperflexibilité, au *freelance*.

L'élévation de la production artistique au rang de bien public et culturel (ce à quoi travaille tout ministère de la culture) a déclenché l'« invention de mécanismes de socialisation et de contrôle du risque créateur »[5] – subventions, dispositions juridiques et fiscales pour la protection du travail des artistes – qui permettent aux artistes, quand ils manquent de reconnaissance et de travail, d'avoir une situation sociale un peu plus confortable.

Aujourd'hui, ce sont ces mécanismes qui sont remis en cause par les mesures d'austérité budgétaires. Le marché n'a peut-être plus besoin de « l'exception culturelle » et de ses administrations publiques comme substituts de la demande et souteneuses de carrières.

Le marché se serait-il bâti sa propre exception culturelle? Une armée autonome de publicitaires, d'innovateurs, de commerciaux, de designers, de créatifs, tous soumis à ses lois, les mêmes qui déclarent illégale toute intervention de l'État sous prétexte qu'elle fausserait la concurrence.

Lâché par un État qui lui assurait jusque-là une relative sécurité, l'artiste à qui le marché ne sourit pas se pense victime de la marchandisation de la culture.

Évolutions du capitalisme

Boltanski et Chiapello, dans leur ouvrage *Le nouvel esprit du capitalisme*, ont synthétisé l'évolution du capitalisme en distinguant trois « âges ». Le premier est celui du capitalisme bourgeois, d'entreprise familiale. Il se termine à la fin du XIXe siècle. Le deuxième âge est celui de l'entreprise industrielle et centralisée. Il correspond *grosso modo* à ce que Gramsci a théorisé sous le nom de « fordisme ». Son apogée se situe entre les années 1930 et 1960. Enfin, le troisième âge est celui du capitalisme mondialisé. Certains, comme Maurizio Lazzarato, le qualifient de « cognitif » (reposant sur le travail immatériel, c'est-à-dire sur le contenu informationnel et culturel incorporé dans une marchandise).

Ce qui a permis ce passage d'un capitalisme industriel à un capitalisme mondialisé, c'est la capacité dont a fait preuve le capitalisme, dans l'incessant reformatage auquel il doit se livrer pour perdurer, d'avoir capturé les critiques, notamment la critique artiste « post soixante-huitarde ».

Frédéric Lordon, dans son essai *Capitalisme, désir et servitude*, distingue trois moments historiques du rapport salarial, qu'il définit comme un rapport d'enrôlement, de dépendance et comme ce sur quoi se structure le capitalisme.

Le patron détient les conditions de la reproduction matérielle du salarié. C'est donc, dans un premier temps, l'aiguillon de la faim et la crainte de la misère qui obligent le travailleur à mettre sa puissance au service du désir du patron. Ça, c'est le fond immuable, l'arrière-plan permanent et triste de tout rapport salarial. Mais pour durer, pour maintenir l'enrôlement des travailleurs dans l'entreprise, le capitalisme ne pouvait compter que sur la menace. Il fallait, pour assurer la stabilité du système, trouver les moyens de créer des motivations joyeuses qui poussent à se rendre au travail. L'objectif était donc de faire de l'enrôlement contraint un alignement consenti, de compléter le désir d'éviter un mal avec celui de poursuivre des biens. « Il entre dans la longévité du capitalisme, écrit Lordon, d'avoir su enrichir le complexe passionnel du rapport salarial, et notamment d'y avoir fait entrer d'autres occasions de joie, plus franches. La plus évidemment connue tient au développement de la consommation. »[6]

L'accès du travailleur aux biens de consommation ne garantit toutefois pas l'alignement intégral du désir des travailleurs sur celui des entrepreneurs capitalistes. Le travail de production et de contrôle des désirs humains doit encore aller plus loin. Ce n'est pas ce qu'apporte l'activité salariée qui doit être la garantie de l'assise du système, mais l'activité elle-même. Activité qu'« il faut reconstruire objectivement et imaginairement comme source de joie immédiate. Le désir de l'engagement salarial ne doit plus être seulement le désir immédiat des biens que le salaire permettra par ailleurs d'acquérir, mais le désir intrinsèque de l'activité pour elle-même. (…) Désir du travail heureux, (…) désirs de "l'épanouissement" et de réalisation de soi dans et par le travail. »[7]

Cette seconde évolution du rapport salarial est la conséquence de la capture, par le capitalisme, de la critique « artiste » du travail. Cette dernière fait de l'activité artistique « l'aune de toute critique du travail salarié ». « Le travail artistique, écrit Pierre-Michel Menger, est conçu comme le modèle du travail non aliéné par lequel le sujet s'accomplit dans la plénitude de sa liberté en exprimant les forces qui font l'essence de son humanité. Le travail devrait être pour chacun le moyen de déployer la totalité de ses capacités : parler d'activité créatrice tourne alors au pléonasme, car l'agir humain, dans une telle conception, ne peut s'exprimer pleinement qu'à condition de ne pas se transformer en moyen pour obtenir autre chose, de ne pas être dépossédé de son sens, de ses motivations intrinsèques, ni du résultat de ses actions. »[8]

L'artiste engagé totalement et librement dans sa tâche de création fait aujourd'hui figure de salarié modèle pour l'entreprise néolibérale qui cherche à mobiliser totalement le travailleur en instaurant de nouvelles manières de travailler : autogestionnaires, participatives, flexibles.

Les activités de création artistique sont de plus en plus « revendiquées comme l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrés par les mutations récentes du capitalisme. Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur. »[9]

Le sociologue Mateo Alaluf, lors d'une récente intervention (décembre 2014), dans les locaux bruxellois de SMart, a montré comment des pans entiers du travail « en général » s'organisent selon la typologie du travail créatif, qui n'a donc plus rien d'atypique. L'activité industrielle, comme la construction automobile, s'organise de plus en plus en projets (l'usine de construction d'Audi, à Forest, vient par exemple de finir le projet A4). Les titres-services font appel à la multidisciplinarité des travailleurs. L'intérim s'est bâti sur la facilité offerte aux entreprises d'avoir recours à des contrats courts…

© Jean-Louis Vanesch



La critique artiste du travail salarié a été capturée au profit du fonctionnement même du travail capitaliste mais également et savamment détournée contre la critique sociale et syndicale et contre les acquis qu'elle avait engrangés depuis le XIXe siècle au prix de luttes intenses.

Dans le travail artiste, les garanties sociales qui sécurisent l'emploi « sont des obstacles à la réalisation de cet idéal de mobilité, d'autonomie et de liberté. Les garanties sociales c'est ce qui empêche de "travailler autant que je veux, comme je veux" et "de gagner autant d'argent que je le pourrais" : durée légale du travail, CDI, cotisations sociales… autant d'obstacles qu'il faut détruire. »[10]

Le détournement de la critique artiste permet ainsi de valoriser le précariat – cette forme d'activité située en-deçà du salariat – comme mode de vie libre, émancipée, « comme la matrice de l'ensemble des relations professionnelles à venir au sein du capitalisme postfordiste, et comme la condition de possibilités de nouvelles subjectivités "plus libres". »[11]

L'artiste engagé totalement et librement dans sa tâche de création fait aujourd'hui figure de salarié modèle pour l'entreprise néolibérale qui cherche à mobiliser totalement le travailleur en instaurant de nouvelles manières de travailler : autogestionnaires, participatives, flexibles.

Face aux métamorphoses de l'économie et de l'organisation du travail capitaliste, le syndicalisme apparaît comme une forme désuète de mobilisation des travailleurs, car propre au capitalisme industriel. Il ne semble plus en phase avec une nouvelle population de travailleurs constituée d'une part d'employés du secteur des services et de la sous-traitance, « et d'autre part de travailleurs intellectuels dont l'activité ne permet pas de distinguer clairement entre temps de loisir et temps de travail. Le caractère précaire de nombre d'emplois actuels rend en outre difficile l'organisation de ces travailleurs au sein d'une section d'entreprise. »[12]

L'enjeu, bien compris par les organisations syndicales[13], est aujourd'hui de réconcilier la critique artiste du travail et sa critique sociale. Pour cela, il est nécessaire de désavouer l'évolution d'une critique artiste du travail qui s'est accommodée du contexte néolibéral. Certes, pour une minorité de travailleurs, souvent issus des activités de création et de recherche, la précarité est « émancipatrice », mais cette minorité n'est pas l'avant-garde d'un nouveau prolétariat : le besoin de sécurité dans le travail reste majoritaire, même dans les métiers de la création[14]. La précarité reste *ce contre quoi il faut lutter*, qu'elle soit celle du travailleur des arts ou celle du travailleur en général.

Nous trouverons indécent le fait que l'artiste ne cherche à protéger que sa propre condition en luttant pour le maintien de ses avantages, de son statut privilégié. Il n'y a aucune raison qu'il échappe aux lois de la domination marchande, alors que d'autres professions subissent de plein fouet évaluations, restructurations, délocalisations… D'autant plus qu'il a inspiré la métamorphose de cette domination.

Baptiste De Reymaeker

Coordinateur de Culture & Démocratie

1 « À mort l'artiste » in *La fête est finie*, p. 34.
2 « À mort l'artiste », in *La fête est finie*, p. 36.
3 *Ibid.*, p. 38.
4 Pierre-Michel Menger, *Portait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, Paris, 2002, p. 35.
5 *Ibid.*, p. 25.
6 Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude, Marx et Spinoza*, La Fabrique, Paris, 2010, p. 49.
7 *Ibid.*, p. 76.
8 Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 13.
9 Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 8.
10 Irène Pereira, *Les travailleurs de la culture en lutte, D'ores et déjà*, Paris, 2010, p. 71-72.
11 *Ibid.*, p. 82.
12 *Ibid.*, p. 11-12.
13 Voir le mouvement Tout Autre Chose, ou Acteurs des temps présents.
14 Irène Pereira, *op. cit.*, p. 83-85.

© Jean-Louis Vanesch



DE LA PEUR À LA COLÈRE…

Dans le journal* Libération *du 22 avril 2014, Michel Simonot, écrivain et sociologue de la culture, accrochait son article sous le titre « Artistes ou la peur de faire peur ». Pour ce dernier, l'activité de création artistique a fait place à une « conception de rentabilité politique ». Elle est pour lui au centre d'un mouvement complexe qui vise à privilégier la stabilité d'un organisme, d'un État ou d'une idéologie. Elle est – par une série de phénomènes inquiétants – instrumentalisée afin d'« éviter de créer des débats, de la confrontation par crainte d'engendrer du conflit ».

Simonot s'interroge sur le risque d'une telle dérive politique qui ne se retrouve pas uniquement dans les rangs des extrémismes de droite. Il pressent que la société toute entière se fragilise au contact de l'activité créatrice qui « évite de mettre en travail les représentations de chaque citoyen, des groupes sociaux car cela pourrait produire de la différenciation entre individus, groupes, collectifs ».

La colère et la peur sont à éviter car elles nuiraient à la bonne gestion idéologique ! De fait, l'activité créatrice porte en elle les germes de mondes inventés, d'univers inconnus, de liens entre les êtres bien souvent oubliés, elle questionne, oppose, ouvre le champ des contradictions, des contractions, des errements, des encombrements spirituels,…

C'est dans ce sens que les politiques culturelles se fragilisent. Si elles cherchent à susciter la peur pour se protéger de la colère, à s'éloigner de la première pour esquiver la seconde, ce n'est que pour assurer tranquillement leur vision du monde. Simonot avance même que « l'art et la culture sont, ainsi, assimilés à une arme de domination par nature : un raisonnement populiste ».

Mais a contrario, elles peuvent aussi être suscitées pour déclarer « la guerre » à ce qui est assis ou pour assoir ce qui ne le devrait pas. N'est-ce pas ce que la culture mussolinienne a envisagé dans sa propagande fasciste en 1934 avec le « Palazzo Braschi » à Rome et son « SI » répété des centaines de fois avec en son centre le visage terrifiant de Mussolini ? Ou n'est-ce pas ce que les intentions artistiques des chanteurs d'extrême droite contemporains comme celles de Docteur Merlin ou de Jean-Paul Gavino tentent de faire : propager la colère de leurs chemises grises au reste du monde occidental ?

La création artistique est donc une arme idéologique. Repensons aux déclarations du peintre russe Filonov en 1919 qui témoignait que « (l') on doit organiser l'art, et en faire, comme l'industrie lourde et l'Armée Rouge, un instrument efficace au service d'un projet d'État total ». Cette *efficacité* perceptible dans la propagande russe de l'époque repose sur le principe même de l'idéal étatique (comme le développeront plus tard Hitler et Goebbels avec Leni Riefenstahl). Cette glorification de l'idéologie dominante éloigne le sentiment de peur par l'aveuglement collectif en la croyance en l'idéologie. En échange, cette dernière donne le sentiment qu'une force commune dépassant le simple individu est prête à faire barrage face à *l'autre*.

Car *l'autre*, c'est celui qui conteste, c'est l'ennemi. Dans les machines répressives dictatoriales sud-américaines des années 1960 à 1990, *l'autre* était représenté comme un virus susceptible d'attaquer le corps sain (l'État ou l'idéologie). L'autre était le malade, celui par qui la peur, la gangrène et la mort étaient apportées.

> Simonot avance même que « l'art et la culture sont, ainsi, assimilés à une arme de domination par nature : un raisonnement populiste ».

En Argentine, le Général Jorge Rafael Videla déclarait le 4 janvier 1978 : « Un terroriste n'est pas seulement quelqu'un avec un revolver ou une bombe, mais aussi quelqu'un qui propage des idées contraires à la civilisation occidentale et chrétienne. »

En 2006, à Buenos Aires, au Centro Cultural de La Cooperación sur la Avenida Corrientes, *La Cuna Vacía*[1], œuvre poétique et symbolique du Teatro La Otra Orilla d'Omar Pacheco[2] explorait les absences, les séquestrations et la mort telles que vécues par « les mères de la Place de Mai » durant la dictature de Videla. Il y avait tant de tristesse et de colère à la fin de la représentation ! Avec peu de mots – juste des corps, juste un éclairage taillé au couteau, des images qui s'en allaient dans le silence de la représentation et qui marquaient par leur force et leur violence l'imaginaire des spectateurs, Omar Pacheco nous a parlé ainsi de ces enfants disparus, enlevés par les forces militaires et « avalés » par des familles d'accueil peu scrupuleuses de leur provenance familiale. Plus de 500 enfants[3] ont été ainsi enlevés, estime-t-on. C'est aussi pour cela, *peut-être*, qu'Omar Pacheco conduit ses acteurs et son public jusqu'à la limite de l'acceptation physique et mentale[4], pour être au plus près de cette colère !

Au même moment, sous la présidence de Néstor Kirchner, l'Argentine toute entière vibrait aux bruits des marches et des manifestations liées aux commémorations du coup d'État. Et plus précisément dans les villes de Buenos Aires, de Cordobà ou de Rosario, « contre l'oubli et le silence »[5], les places publiques arboraient en mille actes créatifs et artistiques les frustrations, les peurs et les colères provenant d'un système dictatorial répressif le plus destructeur et le plus pervers d'Amérique latine.

L'Argentine meurtrie de l'après-Videla a cherché dans l'art, dans la création une forme de thérapie sociale, collective et salutaire[6]. La création fait corps avec la respiration populaire. On ne cherche pas à éloigner le propos par des figures de style ou métaphores pudiques. Les événements sont montrés tels quels même s'ils ont été *peut-être* « fantasmés », esthétisés par l'artiste. Mais la plupart de ces créations sont suffisamment puissantes pour faire « Œuvre Commune ». Créer aurait cette importance-là, cette urgence-là, celle de développer au sein de la collectivité un retour au sens « partagé ». Devant cette commotion populaire de ce qui avait été pendant des années accepté par certains ou tu par d'autres, l'art et la création développent la toute puissance évocatrice dont ils avaient « thérapeutiquement » besoin.

Ainsi, pour « ne pas oublier », on a créé. Pour retrouver les membres de la famille disparus, on a créé. Pour continuer à dépasser les douleurs et les ombres, on a créé. Dans la colère, on a créé.

Mais la création artistique face à la violence et à la mort n'est pas uniquement l'apanage des victimes, de leurs familles ou de leurs descendants. En 2006 à New York, Fernando Botero démontrait par son style inimitable les exactions commises[7] par les soldats nord-américains dans la prison d'Abou Ghraib. La rondeur de ces corps mis à mal par la violence militaire comme une condamnation implacable de la sauvagerie de l'homme. Ici, les corps nus ligotés sont frappés à coup de matraque ou maintenus au sol par un chien aux dents acérées. Là, ils sont en tas, écrasés par les uns et les autres, détenus, ensanglantés et vomissant. Botero était en colère, peut-on lire dans le *New York Magazine* du 23 octobre 2006. Les images passées en boucle d'Abou Ghraib l'ont poussé à appeler sa série « My Guernica ».

C'est la colère aussi qui a aidé le peintre Vann Nath à sortir du temple bouddhiste cambodgien transformé en centre de détention et à produire ce qu'il a produit par la suite. C'est la peur *assurément* qui a permis au photojournaliste vietnamien Nick Ut d'être là pour capturer toute l'horreur des bombardements au napalm perpétrés par l'armée nord-américaine à l'encontre des populations lors du conflit vietnamien.

L'activité créatrice est-elle pour autant fille légitime de la démocratie au sens noble du mot ? Certes, si elle peut dénoncer, si elle peut être « arme de résistance », de propagande ou encore d'affirmation politique d'une communauté, est-elle par essence la garde-chiourme de la démocratie ? Ne pose-t-on pas dès lors la question de la délimitation, du rapport de force qu'entretiennent les artistes face au monde, à la réalité et à la politique ? Quelles seraient leurs responsabilités directes en tant que créateurs voyant dans un monde déclaré bien souvent obscur ?

Quand l'activité créatrice fait corps avec l'idéologie, quand elle assoie une vision du monde, un idéal partagé et partageable, au-delà des peurs et des colères, quand cette vision du monde n'est pas le fruit de la démocratie même car elle exulte le plus grand nombre à l'intolérances, au racisme ou à la violence, si cette vision du monde devient vision dominante, les artistes protégeront cette vision mortifère sans la moindre hésitation. « Les artistes et intellectuels soutiennent notre cause » comme nous le rappelle Anne Morelli dans ses *Principes élémentaires de propagande de guerre*[8].

La priorité doit être, pour nous artistes, de continuer à ouvrir les portes de la perception chères à Huxley[9], d'emmener au plus profond de soi les spectateurs et lecteurs que nous rencontrons sur notre chemin comme le propose Omar Pacheco, de fendre par notre imaginaire les idées qui tournent bien en rond et surtout, de continuer à postillonner de toute notre défiance sur les visages bisounousiards de nos contemporains. La création a un prix, celui de l'inconfort intellectuel. La démocratie a un prix, celui d'être bousculé dans les *rondeurs*.

Notre seule survivance artistique engagée dans un processus démocratique ne tient-elle pas dans cette seule conjonction de deux lettres qui relie l'art ET la démocratie, la création ET la démocratie, la culture ET la démocratie ? Agissant comme un aimant, elle nous donne l'unique sens à notre vision, celui d'un monde où l'activité artistique retrouverait l'espace central duquel elle n'aurait jamais dû en être éloignée… et peut-être… pour « le meilleur des mondes »…

« Le théâtre est une cérémonie dont l'objet est de revitaliser la communauté. S'il était moins que cela, il n'intéresserait plus personne… »[10]

Laurent Bouchain

Dramaturge et metteur en scène
Administrateur de Culture & Démocratie

1 Omar Pacheco, *La Cuna Vacía*, www.alternativateatral.com/obra6280-la-cuna-vacia
2 Omar Pacheco est un metteur en scène et dramaturge argentin.
3 Association HIJOS, http://www.hijos-capital.org.ar/
4 Pablo Gorlero, « Veintico años a la vanguardia teatral », *La Nación*, 21 octobre 2007.
5 Nom complet de l'association HIJOS : Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio.
6 Nous faisons référence, par exemple, au travail du dramaturge Alejandro Finzi ou encore des acteurs et metteurs en scène Carlos María Ríos et de Maribel Bordenave ou encore du peintre Carlos Alonso.
7 David Ebony, *Botero : Abu Ghraib*, Prestel, New York, 2006.
8 Anne Morelli, *Principes élémentaires de propagande de guerre*, Aden, Bruxelles, 2010 (première éd. Labor 2001).
9 Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, 10/18, Paris, 2001.
10 Julian Beck, *Théandrique ou la Possibilité de l'utopie*, L'Harmattan, Paris, 1999.

© Lucia Radochonska



POURQUOI FAIRE CE MÉTIER DU THÉÂTRE AUJOURD'HUI ?

Je ne pense pas être pessimiste en disant que nous n'avons pas un avenir radieux. Nous avons laissé au grenier les strass et paillettes qu'avaient enfilés nos grands-parents au sortir de la guerre pour y préférer leurs treillis militaires. Nous nous précipitons droit dans le mur. Un mur que nous connaissons bien, tant et tellement nous nous y sommes cognés, mais contre lequel il semblerait que nous aimons nous taper la tête puisque c'est ce que nous faisons, avec la même ardeur qu'autrefois, surplombés que nous sommes par une mystérieuse et profonde amnésie populaire. Contre un climat de paupérisation qui revient une fois de plus nous mettre face aux coupes budgétaires, retraits de subventions, augmentation du taux de chômage, nous proposons les mêmes réponses que celles qui, dogmatisées par la peur, ont jadis rempli nos cimetières : montée de l'extrême-droite, renforcement de la sécurité, racisme, sexisme, homophobie, menaces de censure,... De vieux ennemis signant la promesse d'un cycle aussi absurde qu'inamovible face auquel, apparemment, nous ne pourrons rien changer.

Je ne pense pas être pessimiste non plus en disant que, même si l'on mettait demain entre parenthèses, *aujourd'hui* n'en demeure pas moins sinistre. On ne peut pas dire que nous vivons une époque merveilleuse. Notre siècle nous avait fait d'autres promesses, il me semble. Il prononçait le mot « progrès » avec une foi indomptable en la science. Il promettait de nous apporter une solution à chaque problème et que cela nous mènerait à une vie meilleure, plus avancée. Il ne nous avait pas dit que le confort et l'immédiateté, c'était au détriment de la pensée. Qu'à force de réponses imminentes, nous ne nous poserions plus de questions. Il ne nous avait pas dit que nous aurions tous l'encyclopédie du web dans la poche, la gueule dans l'écran, le cerveau sur off, ni que la sphère privée deviendrait publique au point d'éprouver le besoin de partager ostensiblement ses convictions propres sur toutes les *toiles du monde* comme s'il s'agissait du seul et unique faire-valoir identitaire. Il ne nous avait pas dit que le mépris deviendrait une opinion, que la bêtise s'étalerait, se confondrait en narcissisme. Il ne nous avait pas dit, non, que son « progrès » répandrait la connerie à la vitesse de la lumière. Et nous nous sommes engouffrés dans ses fausses promesses comme dans une forêt obscure.

Si. Peut-être suis-je un peu pessimiste. Pardon. Que nous ne soyons qu'une bande d'écervelés belliqueux qui courons nous frapper la tête contre un mur qui a déjà fait ses preuves en matière de désastre, cela est impossible. Ou, du moins, exagéré. Pardon. Il reste une place aujourd'hui à la pensée, à l'écriture. C'est vrai, pardon. Même si elle est infime. Même si elle tend à disparaître. Même si la majorité est ailleurs. Même si, même si… Tout n'est pas foutu, c'est vrai, pardon…

À la question « Pourquoi faire ce métier du théâtre aujourd'hui ? », je voudrais simplement répondre : parce que l'art et la culture permettent encore de se poser des questions. Parce que je m'y sens comme dans un microcosme qui protège des tempêtes. Parce que l'Histoire nous montre que sont les questions qui ont changé le monde, pas les réponses. Répondre, c'est refuser de penser que le processus est infini. Avec l'âge et le peu d'expérience que j'ai, il me semble que le théâtre, comme toute forme d'art, doit construire un barrage pour interrompre le flot incoercible des bruits qui nous parviennent du monde et des médias. Il doit pouvoir saisir une bribe de réel et la faire penser, comme on pétrit de la pâte à pain, jusqu'à ce qu'elle devienne épaisse. Le théâtre doit être une invitation à la réflexion. Et, si cela est encore possible aujourd'hui, à la réflexion *collective*.

De manière plus personnelle

Tout cela est très théorique. Dans la pratique, si j'écris, c'est simplement parce que je ne peux pas faire autrement.

Je suis née avec une empathie débordante qui m'empêche de fonctionner normalement, c'est-à-dire dans une dichotomie avec des pour ou contre, des vrai ou faux. Elle remet constamment le « coupable » dans son contexte et réinterroge notre responsabilité citoyenne.

J'écris parce que je ne peux pas contenir le sentiment d'injustice qui me brûle. J'écris parce que j'ai l'impression que si je laisse certaines choses en moi, elles vont me pourrir de l'intérieur. J'écris parce que j'ai l'intime conviction qu'il faut dire les choses. Que le silence est un monstre. Pas le majestueux silence de Maeterlinck mais celui qui, à s'insérer dans nos conversations, a fini par s'insérer entre nous. J'ai l'impression que, sans ses tabous, la société serait un peu moins malade. Et je cherche, comme un artisan, à mettre un peu d'huile dans ce qui grince.

Si nous ne rendons pas l'art accessible à tout le monde alors nous fonctionnons comme la politique qui, dans son *demos krâtos*, s'est emmêlé les pinceaux au point de distinguer la langue du pouvoir de celle du peuple.

Un donné pour un rendu ?

Ce qui m'anime, me brûle, s'inscrit donc dans un contexte social occidental. Les thématiques abordées jusqu'ici dans les pièces jouées par ma compagnie de théâtre sont l'inceste, le suicide, l'accompagnement dans la mort,... Le prochain spectacle, *L'enfant sauvage*, parle des enfants placés par le juge et du manque de familles d'accueil. Ce sont des histoires de « petites gens », des histoires intimes, des destins. Je n'écris jamais au nom d'un universel commun. D'abord parce que j'en suis incapable (comme la plupart des femmes – mais ça, c'est une autre histoire) et ensuite parce que l'intimité est contagieuse… Il me semble en effet que, si l'on veut s'approcher des tabous, il faut commencer par plonger au cœur de ce que l'Homme a de plus difficilement acceptable pour lui-même (et aussi, de plus beau à offrir) : sa vulnérabilité. Vulnérabilité qui, visible dans l'intimité de l'autre, libère la parole enfouie. Quand, à l'issue de la représentation, le spectateur ne me parle pas du spectacle mais de lui, je me dis qu'on y a tous gagné quelque chose. Ce n'est pas tant un espace où l'on donne et reçoit mais plutôt l'interstice entre les deux : un espace où l'on partage une histoire qui nous ressemble.

Comment « partager » avec le plus grand nombre ?

C'est parce que cette notion d'échange me semble essentielle qu'il m'apparaît nécessaire de vulgariser l'art afin de le rendre accessible au plus grand nombre. « Vulgariser », ce n'est pas un joli mot. Je vois déjà mes collègues lever le poing, dire qu'à force de vouloir rendre l'art accessible à tout le monde, on finit par l'abrutir… Sans doute n'ont-ils pas tout à fait tort, mais je reste cependant persuadée que plus nous serons nombreux à nous accorder sur une même note et plus l'orchestre sera puissant. Aujourd'hui, nous ne nous affirmons plus que par ce qui nous distingue, il est urgent de nous réaffirmer par ce qui nous unit. Il y a quelques années, j'ai assisté à une conférence de Wajdi Mouawad, qui disait que le théâtre devait être comme la Cathédrale Notre-Dame de Paris : « facilement accessible et difficilement pénétrable ». Ces mots sont peut-être la jonction de nos désaccords.

Tant qu'il sera possible d'aller à l'essentiel avec des mots simples (et je pense que ce le sera toujours), je refuserai le cercle fermé de l'élitisme. L'art est un service public : nous sommes payés par l'État. Nous ne faisons pas du théâtre pour exposer notre savoir-faire en une suite de pensées absconses que nos égos insomniaques nous auraient révélées au cours d'une nuit difficile ; nous faisons du théâtre parce que nous pensons que cela peut servir à quelque chose. Faire le choix de l'élitisme nous obligerait à accepter que la masse populaire se tourne vers les émissions de téléréalité, et cela, nous le refusons. Notre devoir, c'est d'y croire encore. Notre devoir, c'est d'y croire malgré tout. Si nous ne rendons pas l'art accessible à tout le monde alors nous fonctionnons comme la politique qui, dans son *demos krâtos*, s'est emmêlé les pinceaux au point de distinguer la langue du pouvoir de celle du peuple.

Ce qui aide/n'aide pas

Si le métier du théâtre me donne l'impression d'être à l'abri des tempêtes de notre siècle, je ne me leurre pas tout à fait : la culture est loin d'être une sainte épargnée des effets néfastes de la modernité. Elle est, par exemple, totalement sous l'emprise d'un mot que la société d'aujourd'hui aime particulièrement : la rentabilité. Ce qui importe aujourd'hui, ce n'est plus la proposition artistique, c'est sa capacité à remplir les salles. Il est évident que, s'il me semble nécessaire de mettre les tabous sur la scène, cela n'attire pas les foules... Si l'on écarte certains sujets de nos conversations, ce n'est pas pour aller se les prendre en pleine face le soir, après une journée de travail bien remplie.

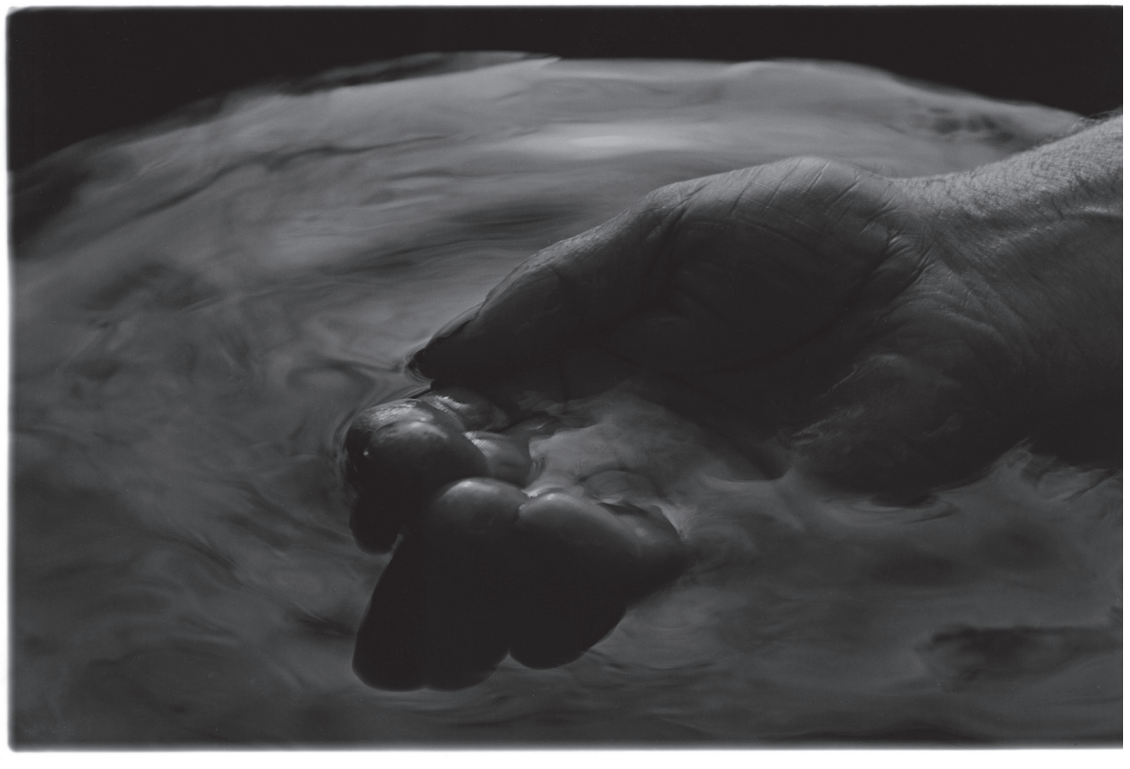
Pour nous armer davantage, nous avons établi des partenariats avec des professionnels concernés par les thématiques abordées : ministère de l'aide à la jeunesse, Palliabru (plateforme des soins palliatifs de Bruxelles), la Fondation Serge et les autres (deuil après suicide), etc.

Les institutions culturelles qui nous soutiennent ont conscience qu'elles « prennent un risque ». Elles savent qu'elles vont devoir mettre les bouchées doubles au niveau de la communication et penser à équilibrer le budget en programmant un spectacle *certifié rentable* dans la saison. La conséquence positive de cela, c'est que nous avons la chance d'être soutenus par des personnes et des institutions qui y croient. Nous sommes loin, très loin d'être seuls mais nous n'avons pas gagné. Peut-être qu'il ne doit pas y avoir de vainqueur. C'est l'espoir qui nous tient en vie... Tant qu'autre chose nous semblera possible, nous aurons une raison d'espérer.

Céline Delbecq

Actrice et metteuse en scène
Compagnie de la Bête Noire
(www.compagniedelabetenoire.be)

© Lucia Radochonska



« SURTOUT, NE JAMAIS ÊTRE DUPES »

Entretien avec Pascale Fonteneau

Pascale Fonteneau est écrivain, auteur d'une quinzaine de romans noirs mais aussi de nouvelles, d'une BD et de textes pour la radio. Dans les années 1990, alors que son deuxième roman publié dans la mythique « Série noire » de Gallimard connaît un vif succès médiatique, elle se retrouve en procès avec l'ONEM qui lui reproche d'avoir travaillé et perçu des droits d'auteur alors qu'elle était demandeuse d'emploi. Après six ans de procédure, elle est condamnée (« pour avoir écrit et demandé à un éditeur d'être publiée »). Au cours de cette affaire, un collectif d'artistes et de citoyens se crée, « le Grrraal », et les actions qu'il mène aux côtés d'autres acteurs culturels et de syndicats marquent le début d'une véritable réflexion de fond, tant au niveau institutionnel et politique qu'au niveau citoyen, sur le statut de l'artiste.

Pouvez-vous citer quelques éléments marquants de cette affaire ?

Lorsque le collectif le Grrraal s'est constitué, c'était la première fois que les artistes se fédéraient autour de cette question et manifestaient pour exiger quelque chose. Plusieurs structures ont apporté leur soutien à ce mouvement – notamment la SACD –, le SCAM, le C4 à Liège, ou encore Pierre Burnotte et Julek Jurowicz, qui allaient devenir les fondateurs de SMart. Le Grrraal fut un rouage important des discussions politiques et pratiques sur ces questions. Là aussi où furent organisées les manifestations, pétitions, etc. C'était extrêmement réjouissant, festif, mais les choses se sont mises à bouger aussi au niveau politique.

Cette période est aussi celle où Miet Smet a été remplacée par Laurette Onkelinx au ministère fédéral de l'Emploi. En pleine campagne électorale, tous les partis s'étaient emparés de la question du statut d'artiste, promettant monts et merveilles. Notre image avait donc changé à ce moment-là et dans le sillage de ma condamnation, le Grrraal a été invité au ministère. Avec ses différents soutiens, le collectif a réfléchi à une proposition. Les syndicats, qui étaient proches du Grrraal, craignaient à juste titre, eux qui s'étaient beaucoup battus pour la reconnaissance du statut d'artiste interprète (par opposition à l'artiste « créateur » – auteur, plasticien, compositeur, visé par les poursuites) que la remise à plat du statut n'entraîne une perte de ces droits durement acquis.

Finalement, des idées très innovantes sont ressorties de ce travail : une étude coordonnée par l'ULB, la KUL et l'Université de Liège suggérait par exemple que tous les usagers de la culture dans la publicité, par exemple, rétrocèdent un petit pourcentage de leur chiffre d'affaire pour financer une sécurité sociale pour les artistes.

Comment ces propositions ont-elles étés reçues au ministère ?

Nous nous sommes heurtés à de nombreuses réticences – surtout sur la question d'une sécurité sociale spécifique. Finalement, la seule avancée qu'il y a eu, c'est au niveau de la législation du chômage : on n'a pas touché aux droits des artistes interprètes, mais on y a intégré les artistes créateurs. C'est-à-dire qu'on leur a reconnu le droit d'une part de « créer » même pendant une période de chômage (ce qui était auparavant interdit car assimilé à du travail), et d'autre part de percevoir des revenus à condition d'avoir signalé, au moment de l'inscription au chômage, qu'ils exerçaient des « activités de création » susceptibles de rapporter de l'argent et d'en déclarer le montant, plafonné à 3500 euros (précisément le montant des droits d'auteur que l'on me reprochait d'avoir perçus pendant ma période de chômage !).

Tout cela ne vous a pas découragée de continuer à écrire et à publier. Sous quel statut écrivez-vous aujourd'hui ?

Pour moi, la solution est d'être salariée à mi-temps, ce qui me permet de toucher mes droits d'auteur sans prendre un statut d'indépendant (c'est autorisé par la loi) et de sortir des rangs du chômage. En 2008, bien après cette affaire et après de nouveaux procès et poursuites, SMart et la SACD-SCAM ont obtenu une avancée côté fiscal concernant les droits d'auteur : il existe à présent une case spécifique pour ce type de revenus dans les déclarations d'impôts, désormais moins lourdement taxés (15%, contre 33% auparavant, au titre de « revenus exceptionnels »).

Êtes-vous restée intéressée par cette question du statut des artistes ? Quel regard portez-vous sur les récentes évolutions ?

Ces questions m'intéressent, le monde m'intéresse : son fonctionnement, ses dérives. Je ne vis pas dans une tour d'ivoire. Par hasard, je suis devenue un témoin privilégié de ce fameux « statut d'artiste », je peux donc témoigner de son évolution, expliquer le pourquoi et le comment de certains dispositifs, mis en place par SMart par exemple. Alors, sans être militante, c'est un dossier que je suis, naturellement. Cette question du statut social de l'artiste est un problème complexe, parce qu'il y a peu de points communs entre un comédien qui sort de l'école, un peintre qui peint depuis quarante ans, un écrivain comme moi, un chanteur de jazz qui tourne sans arrêt, un musicien qui fait un concert par an, une Amélie Nothomb, un Adamo ou un Helmut Lotti. Le problème se pose non pour les « stars » ou les « vrais » amateurs du dimanche qui ne perçoivent aucun revenu, mais pour tous ceux qui se trouvent entre les deux. À la fois actifs, mais qui ne gagnent pas suffisamment pour être chefs d'entreprise. À cela s'ajoute une méconnaissance dans les milieux politiques, les Cabinets ou le public, des coulisses de l'activité artistique.

Il faut certainement apporter des correctifs, sans perdre de vue cependant qu'en ces temps de grandes austérités, le système est à l'affût de toute porte ouverte qui lui permettrait d'y mettre le pied pour détricoter les politiques d'entraide et de solidarité.

Sincèrement, concernant cette problématique, je ne crois pas qu'il existe UNE réponse. Celles qui ont été proposées ont eu le mérite de contrer certaines dérives, notamment celles liées à la « chasse aux chômeurs », très virulente à l'époque. Aujourd'hui, il faut certainement apporter des correctifs, sans perdre de vue cependant qu'en ces temps de grandes austérités, le système est à l'affût de toute porte ouverte qui lui permettrait d'y mettre le pied pour détricoter les politiques d'entraide et de solidarité. Prudence, donc.

Que pensez-vous de la position qui considère que le statut d'artiste en Belgique francophone est un statut privilégié par rapport à ce qu'offrent d'autres pays plus pauvres ?

Sur le principe, je suis évidemment contre l'idée d'avoir des privilèges au prétexte que je préfère passer ma vie à boire du thé en inventant des personnages, plutôt que d'aller secourir des animaux, faire des boulons ou cultiver des céréales pour nourrir la planète. J'ai fait des choix, j'assume les conséquences. Ceci dit, comme pour les bûcherons, les pêcheurs ou les sportifs, nos métiers ont des spécificités (revenus aléatoires, obligation de formation, périodicité des contrats, etc.), et à ce titre, il serait donc normal que les règlements qu'on nous demande de respecter tiennent compte de ces spécificités.

Est-ce qu'écrire, créer, c'est travailler ? L'artiste est-il un travailleur des arts ?

À partir du moment où on parle de « statut social », c'est qu'on s'inscrit dans une logique de « réglementation du travail ». Et, de fait, il y a bien une notion de travail chez les artistes puisqu'on met en action notre corps et notre esprit avec une finalité matérielle concrète. Mais utiliser le terme de « travail » nous oblige à entrer de force dans un des trois statuts existants en Belgique pour définir un travailleur : indépendant, salarié ou fonctionnaire (les chômeurs étant assimilés aux salariés). Or l'artiste ne correspond jamais tout à fait à une de ces trois catégories – c'est d'ailleurs pour cela que le Grrraal et la plateforme des artistes de l'époque avaient travaillé sur la création d'un quatrième statut, hypothèse rapidement balayée parce qu'elle exigeait de nouvelles formes de financement de la sécurité sociale.

Si nos métiers sont bien un travail, c'est aussi un état de veille permanent, une addiction, une passion, des horaires de forçats et un rapport au temps « travail/vacances, jour/nuit » souvent particulier.

Finalement, le temps de création n'est-il pas intrinsèquement un temps de grève ? De « chômage » ?

Disons qu'on se situe en marge d'un système économique. Le fait de s'y soustraire, c'est aussi un acte de résistance : je me soustrais à une logique économique qui voudrait que je gagne plus d'argent et que je fasse marcher le système au lieu de passer des heures à réfléchir, à créer des personnages qui n'auront même pas des moralités propices à élever l'individu dans sa conscience morale, consumériste ou personnelle. Il n'y a pas de notion de productivité : à moins d'être un fabriquant de bestsellers, les revenus perçus sont ridicules par rapport à l'investissement.

Selon vous, est-ce que le soutien à la création, aux créateurs va de soi en démocratie ?

Si on laisse de côté l'aspect plus « social » (la reconnaissance de la spécificité de ces activités et de ses réalités économiques), il faut considérer le point de vue plus philosophique : quelle place, quelle reconnaissance une société accorde-t-elle à ses artistes ? En Belgique francophone, cette place est à la fois surdimensionnée et mal dimensionnée : d'un côté, on met l'artiste sur un piédestal et on affirme que sa voix est importante, et de l'autre, la reconnaissance effective ne suit pas, sauf s'il a reçu des prix ou obtenu une reconnaissance à l'étranger. Il y a une disproportion entre le fantasme de ce qu'est le monde culturel et la réalité que celui-ci connaît. C'est un peu comme la place du livre dans les écoles : on affirme qu'elle est fondamentale, mais cette reconnaissance n'est pas reflétée par l'état des bibliothèques scolaires ni par la place du livre dans l'apprentissage.

L'apport de la culture dans une démocratie, c'est un certain regard, un esprit critique. La création c'est le beau, la curiosité, la critique. La démocratie c'est aussi la possibilité pour chaque individu de se situer par rapport à d'autres courants, de choisir le sien. Or cela s'apprend, il faut avoir des critères de choix.

Le progrès aujourd'hui, c'est que les artistes sont moins vus comme des privilégiés qui exigent des statuts particuliers et vivent aux crochets de la société. L'unique raison de cette meilleure image dans les démocraties, c'est qu'il a été prouvé que la culture est aussi une force économique. Mais la culture a d'autres fonctions : quand tous ces gens ont défilé avec des pancartes « Je suis Charlie », ce qui a été mis en avant est entre autres l'idée que la culture et ses spécificités européennes doivent être défendues. Il est d'ailleurs très attristant de voir qu'on n'y parvient absolument pas face à la force de frappe américaine – je pense particulièrement à notre incapacité à nous faire entendre sur le traité de libre-échange transatlantique. On oublie l'histoire du droit d'auteur en Europe : il faudrait le défendre, mais ce n'est du tout le discours qu'on entend au niveau politique.

Comment voyez-vous les plateformes comme Acteurs des temps présents, Tout Autre Chose ou Hart Boven Hard ? Le travail artistique, assez solitaire et parfois concurrentiel, est-il compatible avec des initiatives collectives, solidaires ?

Pour moi, l'engagement est forcément une démarche individuelle. Ceci dit, être artiste, ce n'est pas léviter dans un nuage : on vit dans le monde social, dans la société, on devrait tous avoir envie de savoir comment tout cela fonctionne et parfois avoir envie de s'engager. Je trouve d'ailleurs dommage que les nombreuses écoles d'art n'informent pas davantage sur ces questions de statuts, de règlementations, d'obligations. Beaucoup d'étudiants sortent peu conscients des réalités. À ce titre, les initiatives citées sont intéressantes, notamment parce qu'elles amènent aussi à réfléchir sur la définition de la culture, la démocratie, la place et l'importance de chacune. C'est aussi ce qui animait les discussions au sein du Grrraal : la question du statut d'artiste et les principes fondamentaux de solidarité. Statut social des artistes, certes, mais toujours s'intéresser aux contextes et aux conséquences. Surtout, ne jamais être dupes.

Propos de Pascale Fonteneau,
écrivain,
recueillis par Baptiste
De Reymaeker et Hélène Hiessler,
coordinateur et chargée de projets de Culture & Démocratie

LE TRAVAIL ARTISTE COMME BIEN COMMUN

Il faut, rapidement, rappeler quelques éléments contextuels. La croissance comme graal économique absolu, arrimée à l'idéal consumériste (travailler pour consommer plus) et en crise continue depuis des décennies, a profondément détérioré la valeur du travail. Le politique s'obstine à considérer le plein emploi comme le modèle de référence alors qu'il est complètement délégitimé par l'apparente lutte contre le chômage endémique qui a rendu *naturelle* l'acceptation de n'importe quel emploi. Cela participe de ce que Maurizio Lazzarato appelle « la fabrication de l'homme endetté ». Une masse importante de chômeurs est le meilleur moyen, pour le marché, d'imposer ses conditions d'embauche et de licenciement. C'est l'insécurisation structurelle du travail ordinaire.

D'un autre côté, le marché, précisément, a de plus en plus besoin de créativité rapidement rentable pour alimenter les circuits courts de la nouveauté. C'est pourquoi le management néolibéral s'est tant intéressé aux processus créatifs artistiques pour les instrumentaliser en méthode de gestion des ressources humaines. Ils en ont fait la base du travailleur comme « entrepreneur de sa carrière », « au prix d'une forte individualisation de son système personnel d'activité et d'une gestion rationalisée de ses capitaux personnels (temps, effort, compétences, employabilité, réputation) »[1]. Chacun-e est ainsi invité-e à mettre à disposition son talent, son intelligence créative, à la manière d'un artiste qui fonctionne, par intermittence, selon une dynamique de projets qui signifie individualisation des performances et responsabilisation accrue des travailleurs[2]. C'est aussi par ce biais-là, tout en valorisant l'individualité, que les mécanismes de la flexibilité s'imposent, se répandent, deviennent la norme. Ce détournement du modèle artiste a bien été analysé par Boltanski et Chiapello dans *Le nouvel esprit du capitalisme* (Gallimard, 1999).

On se trouve donc devant un étrange paradoxe : le droit social peine à reconnaître le travail de l'artiste en-dehors d'une mesure du temps nécessaire à la réalisation concrète d'œuvres tangibles, de projets aboutis (sans prise en compte, donc, de l'investissement dans la recherche, la latence, l'élaboration lente) et simultanément, ce type de travail par excellence immatériel, est sollicité par le management dans les organisations de travail pour y insuffler de l'initiative créative. Ce qui, dans un cas, est considéré comme échappant à la mesure objective est très bien exploité dans l'autre cas comme une ressource concrète que les individus doivent produire au départ de leur subjectivité, et dont ils doivent faire don à leur entreprise.

Et, alors que les industries de loisirs n'ont jamais autant exhibé les exemples de réussites artistiques exceptionnelles, de celles qui font rêver par leur gloire éphémère ou quasi immortelle, qui, parmi le commun des travailleurs prolétarisés, va réellement se préoccuper des artistes *ordinaires* et de leur statut !? Pourtant, dans une époque où tout le monde, quasiment, a mal à son travail (quand il en a), comment ne pas s'emparer de cette problématique qui permet de relier créativité et travail, accomplissement de soi et consommation de biens pour entreprendre une réappropriation de la notion de travail au profit de toutes les formes d'activité ? Et comment ne pas voir que, entre la loterie des succès artistiques et le système d'évaluation qui gère les promotions en entreprise, « il est essentiel au fonctionnement de ces marchés réputationnels que la réussite demeure incertaine, pour stimuler l'innovation, conserver au travail sa dimension créative et ne pas décourager concurrents et nouveaux candidats »[3], l'écart se réduit de plus en plus, rapprochant la nature des parcours à évaluer et sanctionner ?

C'est un peu la voie que Patrick Cingolani nous indique dans son travail de longue haleine sur les statuts précaires, et notamment dans son dernier ouvrage *Révolutions précaires. Essai sur l'avenir de l'émancipation*. Sous-entendu, le travail n'émancipe plus, il aliène et prolétarise, l'émancipation viendra d'autres horizons. Sans jamais nier ou occulter les nombreux cas dramatiques de précarités subies et ses exclusions sociales violentes, Patrick Cingolani étudie ceux et celles qui s'engagent ou s'installent par la force des choses dans certaines précarités parce que « la satisfaction obtenue par la réalisation personnelle se substitue en partie à l'exigence d'une rémunération compensatrice du travail »[4]. En suivant l'exemple des profils diversifiés des industries culturelles, il souligne comment les individus, s'adonnant à des activités plus valorisantes que leur gagne-pain sans âme, élaborent des modèles de vie où ces activités d'abord parallèles deviennent de plus en plus significatives. « La porosité de plus en plus fréquente entre travail et activité rend difficilement discernable la part du temps subordonné et celle du "temps libre", la part du non rémunéré et celle du rémunéré, la part du privé et celle du professionnel. Ces travailleurs – pigistes, monteurs, photographes, écrivains, dessinateurs, scénaristes image, etc. – se distinguent par le mélange d'investissement émotionnel et d'attention à la signification du travail. »[5]

Bien sûr, cela concerne des fonctions spécifiques à l'univers des industries culturelles et n'est pas forcément exportable. Mais l'on découvre, à la lecture d'enquêtes et de travaux des sociologues du travail, que le modèle hétérogène traditionnellement attribué à l'artiste cumulant emploi nourricier subi et temps libre investi dans le travail réellement valorisant, se développe dans d'autres milieux, concernant d'autres types de *faire*. Dans *L'âge du faire*, Michel Lallement étudie un mouvement très large, structuré malgré ses allures informelles, dans lesquelles ces valeurs sont très présentes. C'est le courant des innombrables *makers* et des *hackerspaces* qui bricolent aussi bien le numérique que le bois, le fer, le plastique, l'alimentaire, l'ADN… Ils participent aussi à cette redéfinition du travail, à la réappropriation qualitative des gestes et des mentalités que le travail a désenchanté. Ils contribuent à dessiner les « lignes de front d'un nouveau rapport social au-delà de l'emploi »[6]. « *Hacker*, c'est refuser de dissocier le travail et l'art. Décrivant la toute première fois où il a découvert un écran d'ordinateur et où il a pu converser avec l'appareil, Peter Deutsch explique qu'il a ressenti une émotion similaire à celle d'un artiste prenant soudainement conscience que l'art auquel il s'initie est celui-là même qui lui convient et pour lequel il est prêt à se livrer corps et âme. »[7]

Ces autres manières de subsistance impliquent, comme le dit Cingolani, un engagement contre le consumérisme ambiant. Gagner sa vie autrement en privilégiant le sens de ce que l'on fait, l'émotionnel gratifiant, la qualité de l'activité et sa dimension collective, conserver plus de temps pour soi et les autres et ainsi, être à même de participer à une « écologie de l'attention » (Yves Citton), cela entraîne souvent des revenus moins élevés, moins réguliers, et donc une autre attitude à l'égard de la consommation. « Les formes de vie plus frugales de certaines composantes socio-générationnelles suggèrent une nouvelle relation à la marchandise, relativisée au profit de la richesse des interactions et de la créativité sociales, mais aussi une nouvelle pensée du commun, fondée sur les possibilités de collectivisation par le partage, l'usage, plus que sur la possession. De nouveaux espaces professionnels apparaissent, qui permettent non seulement de partager et de collectiviser un lieu et des instruments, mais aussi d'échanger des savoirs. »[8]

Ces nouveaux espaces professionnels et leurs fonctionnements partagés, qui concernent des métiers de plus en plus divers, des savoirs et savoir-faire multiples, font apparaître que les spécificités du travail de l'artiste ne sont pas si atypiques qu'on veut bien le faire croire. C'est-à-dire que la dimension dite immatérielle et/ou informelle qui rendrait difficile l'objectivation d'un salaire prenant en compte toutes les étapes de la création de l'artiste est aussi présente dans n'importe quel autre travail. À l'heure où « les nouvelles techniques de management produisent leurs effets délétères sur le psychisme et la sensibilité des travailleurs »[9], au point de voir l'émergence de nouvelles saturations appelées *burn out*, comment ne pas prendre conscience que tout ce qui entretient la qualité d'une force de travail est indissociable du relationnel que tout être humain tisse avec l'incalculable, par le biais d'une foule d'activités lui permettant d'activer l'informel de son âme, de la connecter à d'autres âmes ? Nous travaillons au mieux, tous, par intermittence. Nous avons besoin de diversifier les routines, de nous changer les idées, d'entretenir nos compétences dans d'autres processus que salariaux et c'est cela qui, à une large échelle d'échanges, alimente les mécanismes de la transindividuation, indispensables au bon fonctionnement d'une société créatrice. Reprenant le concept « d'état professionnel des personnes » élaboré par Alain Supiot, Patrick Cingolani rappelle que « le droit doit accompagner la personne dans ses mobilités multiples, ses changements d'emploi et ses diverses activités. L'idée "d'état professionnel" devrait permettre d'étendre la carrière du travailleur aux sphères de l'activité et aux sphères relevant du non-marchand : activités familiales, civiles, civiques, apprentissages, formation, etc.; elle vise à augmenter l'autonomie du sujet individuel et collectif en lui donnant la possibilité d'expérimenter le travail et son organisation »[10], ce qui rejoint aussi les enjeux énoncés par André Gorz, cité par Cingolani, « prendre en compte la multi-activité en en neutralisant l'assujettissement à la logique capitaliste et à celle du profit »[11].

Avec ces quelques considérations, pleines de raccourcis, certes, j'espère faire apparaître qu'il est anormal de dissocier l'élaboration de droits et d'un statut pour l'artiste de l'obligation politique et sociétale de repenser le travail dans sa généralité. Si le marché peine à reconnaître pleinement toutes les dimensions du travail de l'artiste, n'est-ce pas le symptôme d'une notion du travail dépassée et inique et d'un système peu fiable quand il s'agit, par ailleurs, de comptabiliser ce que produisent les autres formes de travail ? Entre le travail d'un artiste et le travail d'un non-artiste – pour être bien fait, c'est-à-dire être vecteur de satisfaction personnelle et de plus-value collective, ils requièrent le même soin qualitatif apporté à l'informel des savoir-faire –, les frontières sont loin d'être aussi étanches qu'on veut bien nous le faire croire. D'ailleurs, « pour refuser et résister à l'appauvrissement et à l'uniformisation de la subjectivité opérés par le "travail", Duchamp nous invite à penser le "processus créatif" comme un processus de subjectivation et l'artiste comme un médium. Le processus créatif ne relève pas exclusivement de la création artistique. Il est présent dans toute activité. »[12] Une solidarité entre les travailleurs est-elle dès lors envisageable autour du « statut de l'artiste » ? *Même combat ?*

Pierre Hemptinne

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

1 Pierre-Michel Menger, *Portait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, Paris, 2002 p. 80.
2 *Ibid.*, p. 81.
3 Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 51.
4 Patrick Cingolani, *Révolutions précaires. Essai sur l'avenir de l'émancipation*, La Découverte, Paris, 2014, p. 68.
5 *Ibid.*, p. 46.
6 Michel Lallement, *L'âge du faire*, Seuil, Paris, 2015, p. 49.
7 *Ibid.*, p. 223.
8 Patrick Cingolani, *op. cit.*, p. 95.
9 *Ibid.*
10 *Ibid.*
11 *Ibid.*, p. 124.
12 Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Les prairies ordinaires, Paris, 2014, p. 41.



© Lucia Radochonska

ÉLOGE D'UNE CITOYENNETÉ SPÉCIFIQUE

Posons-nous la question : y a-t-il une vie sociale sans imaginaire ? Y a-t-il des sociétés qui s'en tiennent à la factualité des choses, qui n'ont aucune accointance avec une imagerie du passé, qui ne se projettent pas dans un futur, qui ne jettent sur elles-mêmes aucun regard, qui n'ont de leurs actes aucune représentation ? Évidemment, non. L'imaginaire est constitutif de la vie en commun. On peut certes donner à la notion d'imaginaire des contenus variés : croyances, mythes, fable, « on-dit », religion, art, etc. Tous disent que la vie matérielle est tissée d'un ailleurs. Pour vivre, l'homme se déplace en lui-même, il fait un pas de côté, il se regarde dans l'œil du ciel, dans l'œil de ce qu'il appelle la tradition, dans l'œil des représentations qu'il se donne.

Les pratiques artistiques sont au premier rang des pratiques qui travaillent l'imaginaire. Dans les formes artistiques, la société donne à lire quelque chose d'elle-même, de ce qu'elle a été, de ce qu'elle sera, de ses attentes, de ses blessures, de ses joies, de ses contradictions, de ses impasses, de ses espoirs. En tant qu'elles sont paroles sur elles-mêmes qui se font entendre dans des formes spécifiques, les créations artistiques relèvent du politique. Ce n'est pas une affaire de contenu. L'art n'a pas besoin de parler politique, luttes des classes, révolutions, prise du pouvoir, mouvements de masse (mais il ne lui est pas interdit de le faire, évidemment) pour être politique. C'est par son existence même que l'art relève du politique. Il faut le considérer comme un mode spécifique de perception du réel qui à la fois s'adosse au réel existant et contribue à le façonner en le questionnant, en le problématisant, en le critiquant, en l'anticipant. L'art contribue à ouvrir un ailleurs dans l'intelligence et dans la sensibilité. Il dit « tu vis ta vie, mais d'autres vies, d'autres façons de vivre sont possibles ». L'art nous arrache à l'unidimensionnalité de l'existence. À dix ans, beaucoup de choses sont possibles dans la vie d'un être humain, à vingt ans beaucoup de choses sont encore possibles, à quarante les possibilités se resserrent parce que des engagements dans des directions précises ont été prises, avec ou sans l'accord de qui les prend ; à soixante, les jeux sont faits. Mais par le biais des pratiques artistiques, je peux, au choix, avoir dix ans, vingt ans, quarante soixante, davantage : l'art brise le carcan de ma vie obligée en me prêtant la force des vies possibles.

Ce faisant, il œuvre politiquement à la construction d'une conscience sociale autrement que la politique. Le geste fondamental de la politique est le rassemblement. Le message implicite ou explicite des partis politiques est tendanciellement « rejoignez-moi et tout ira pour le mieux ». La politique est fondamentalement fusionnelle. On le voit dans toutes les manifestations de charisme d'hommes ou de femmes politiques qui aspirent les foules, dans la volonté d'unification que manifestent les masses. L'art, comme art, exerce sa fonction politique à l'inverse. Son discours tendanciel est la division, division qui pointe toujours un autre possible, ou même l'impossible, qui multiplie les points de vue, les angles d'attaque, qui travaille à la multiplication des différences, des écarts, des pas de côté, bref qui fait fonds sur la faille, le doute, l'incertain, le « plus complexe que ça », l'irrésolu, autant de mots qui désespèrent la politique. Ainsi, l'art est politique de ne pas être politique comme la politique. L'art est politique dans sa tension d'avec la politique. Le rassemblement d'une nation autour de principes fondamentaux (gardons pour l'instant ce terme en vie) est capital et justifie pleinement l'activité de la politique. Mais le geste d'« ouverture » de l'art ne l'est pas moins.

> La simplification de la difficulté en art est le mensonge auquel une partie des progressistes veut croire pour se donner l'illusion d'avancer vers la fin des inégalités.

Les pratiques artistiques doivent être envisagées comme des contre-pouvoirs dans la mesure où elles contribuent à relativiser les prétentions à la vérité qu'affichent volontiers la religion et la politique. Ce faisant, elles travaillent, on l'a compris, de la santé de la démocratie.

Les pratiques artistiques ne tombent pas du ciel, les artistes non plus. Un enseignement spécifique a pour objectif de les aider à développer leurs compétences et à inscrire l'exercice de celles-ci dans une éthique.

Souci de l'éthique et de la compétence se rejoignent quand on prend soin de faire comprendre comment tout acte artistique s'inscrit dans des cercles plus larges, comment il met le monde en jeu et comment il se met en jeu dans le monde. Le monde contient l'œuvre, mais l'œuvre contient le monde. Comment le monde est découpé, recomposé, élucidé, complexifié, critiqué, nié, attaqué, renforcé, peut se lire dans les œuvres.

L'enseignement d'une école artistique aide à se retourner sur ceux qui viennent avant et ont à leur manière problématisé le monde et leur rapport au monde. Et le monde de Sophocle n'était pas celui de Shakespeare, et celui de Racine, pas celui d'Ibsen, et celui de Marivaux, pas celui de Brecht. Mais tous ont en commun d'avoir été faits par leur monde et d'avoir contribué à faire leur monde. En approchant les œuvres du passé, on favorise chez le jeune artiste une capacité à trouver sa façon à lui de se nouer au monde, de l'apprivoiser, de le dénoncer, de l'envisager. On favorise l'éclosion de son regard, de son point de vue, de son chiffre personnel. Il n'est chargé du passé que pour mieux nous donner du présent, soit qu'il s'adosse à quelques moments de ce passé, soit qu'il les rejette. C'est le sens de l'injonction de l'écrivain allemand Heiner Müller qui dit en substance qu'il faut arracher aux morts la part d'avenir qui est en eux. L'importance politique de la formation artistique est là : dans la formation d'un citoyen spécifique. La formation artistique importe, parce qu'elle est une formation civique. Elle forme non seulement de bons techniciens à leur discipline, des hommes de métier, mais elle forme en même temps une exigence qui favorise l'exercice du contre-pouvoir de l'imaginaire en société démocratique. Elle perpétue ainsi la fonction libératoire de l'art théâtral. Faut-il rappeler qu'historiquement, le théâtre en tant que forme d'expression a toujours été un fer de lance de la laïcité contre la prétention religieuse à régir le monde, comme en témoignent les attaques de l'Église catholique et de l'Église réformée de la renaissance au XVIIe siècle contre lui. Comme l'écrit Marc Fumaroli, grand spécialiste de ces questions, les comédiens italiens ont été « pendant trois siècles, des propagateurs de l'humanisme de la Renaissance dans toute l'Europe »[1]. Aujourd'hui que les religions relèvent la tête et que l'islamisme met un point d'honneur à faire aussi bien que l'inquisition catholique hier, quitte à remplacer le bûcher par la kalachnikov et les sorcières par des caricaturistes, le rappel du rôle émancipateur du théâtre a quelque chose de mobilisant.

Mais, dira-t-on, les artistes et les œuvres n'appartiennent-ils pas à un certain monde ? Les vingt mille mots différents dont use Shakespeare, le style compliqué de Proust, le tonus verbal de James Joyce ne les éloignent-ils pas du plus grand nombre ? Oui. Est-ce la faute à Shakespeare, Proust ou Joyce ? Non. Est-ce la faute aux artistes si une société se réclamant des idéaux démocratiques exclut de larges parties de la population d'une activité qui pourrait lui être profitable ? Encore une fois, non. Lorsque le pouvoir politique a la tentation de culpabiliser l'artiste en déclarant son œuvre trop peu adéquate aux possibilités du plus grand nombre et engage l'argent public dans de la production industrielle bas de gamme, il se décharge de la responsabilité qui lui incombe : travailler à l'avènement d'une égalité réelle qui permette à chacun d'approcher des pratiques artistiques difficiles. La simplification de la difficulté en art est le mensonge auquel une partie des progressistes veut croire pour se donner l'illusion d'avancer vers la fin des inégalités. Agissant ainsi, ils font penser au type de la blague qui a perdu sa clé et la cherche sous le réverbère, non qu'il l'ait perdu là, mais, là, il y a de la lumière. La clé de l'inégalité n'est dans la lumière de la simplification que pour ceux qui aiment les solutions réconfortantes, même si ce ne sont pas des solutions. La bonne volonté militante de ce progressisme-là ne compense pas la faiblesse de sa réflexion. Qu'on supprime la culture toute entière et les arts avec elle, la cause de l'égalité n'avancerait pas d'un pas; en revanche, on perdrait un des points de vue d'où interroger et mettre en cause les raisons qui empêchent cette égalité de se réaliser. Le populisme de gauche est l'art de se tirer une balle dans le pied avant que la droite ne vous mette la sienne en plein front, car évidemment on trouve toujours plus populiste que soi. À la fin de sa vie, Brecht parlait de « la jouissance comme lutte de classes, du luxe comme révolution, de la ciboulette sur la salade comme conscience de classe »[2]. Une pensée politique devrait compter l'œuvre difficile parmi les jouissances possibles pour tous, et aucune malbouffe de l'esprit rapidement servie au plus grand nombre ne pourra y suppléer.

Dans une démocratie qui n'est souvent qu'une oligarchie et dans un monde culturel qui n'est souvent plus qu'un monde commercial, la formation artistique a une fonction politique chaque fois qu'elle fait découvrir à l'artiste en apprentissage sa capacité à faire voir le monde – et soi dans le monde – autrement; à changer mentalement le réel et à proposer à un public d'accompagner ce changement; à ne pas transiger sur l'importance de son rôle dans la société, surtout dans un temps où l'on cherche à identifier ce rôle à celui d'un fournisseur de produits consensuels pour une société de l'insignifiance. L'art ne transforme pas directement le monde, seuls les grands mouvements sociaux le peuvent. Mais l'art peut mettre chacun de nous au pied du mur.

Jean-Marie Piemme
Écrivain de théâtre

1 Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Droz, Genève, p. 454.

2 Manfred Wekwerth, « Les dernières conversations », trad. Jean-Pierre Lefebvre, in *Cahier de l'Herne* n°35 – « Bertold Brecht (II) », Éditions de l'Herne, Paris, 1982, p. 244.

© Lucia Radochonska



Caractériser les travailleurs du secteur créatif et culturel n'est pas une chose aisée. En Belgique, le législateur n'a pas défini l'artiste par sa fonction, en vertu des compétences qu'il a développées mais par la nature de la prestation qu'il effectue. La Loi-programme du 1er juillet 2003 définit la prestation artistique comme « la création et/ou l'exécution ou l'interprétation d'œuvres artistiques dans le secteur de l'audiovisuel et des arts plastiques, de la musique, de la littérature, du spectacle, du théâtre et de la chorégraphie ». Nous nous intéresserons ici aux travailleurs du secteur créatif et culturel exerçant une activité de création d'œuvres de l'esprit et à ceux et celles qui mettent leurs compétences au service d'un tiers projet.

Qu'ils soient autodidactes ou issus de filières d'enseignement supérieur, les travailleurs des arts et de la culture bénéficient souvent d'un niveau d'éducation élevé. C'est un paradoxe car nombre d'entre eux sont apparentés par les indicateurs socioéconomiques à la catégorie des travailleurs précaires. À ce titre, leurs profils ne s'intègrent souvent pas dans les dispositifs d'insertion socioprofessionnels déployés par la puissance publique. Cette précarité est induite par les conditions socioéconomiques dans lesquelles s'inscrit leur activité professionnelle.

Si ces travailleurs sont singuliers à bien des titres, les différents modes de valorisation du travail auquel ils recourent reposent sur l'ensemble des dispositions légales permettant de transformer un bien produit ou un service proposé, en rémunération. Ce qui est communément appelé « statut d'artiste » consiste en une série d'adaptations du régime d'assurance chômage qui prennent en considération le caractère intermittent du travail rémunéré. Mais certains artistes travaillent également sous régime de travailleur indépendant à titre principal, à titre complémentaire (souvent associé avec une activité d'enseignant ou un travail « alimentaire ») ou encore perçoivent des droits d'auteur, voire des droits voisins.

Comment travaillent les artistes ?

En matière de régime social, on peut dégager deux manières de se positionner, face au travail, en tant que travailleurs des arts et de la culture.

Il y a d'une part les porteurs et les développeurs de projets. Ce mode de travail concerne ceux et celles qui produisent ou réalisent des œuvres artistiques. Ils en sont les concepteurs et assument la responsabilité effective de mener à leur terme la réalisation des projets qu'ils mettent en œuvre. Qu'ils travaillent de façon solitaire, en équipe ou de façon mutualisée – en collectif –, ils assument la direction stratégique et opérationnelle de leur projet. Leur mode de travail n'étant pas soumis à une quelconque subordination, ils exercent leur activité tels des travailleurs indépendants.

L'autre manière de se positionner face au travail concerne ceux et celles qui mettent leurs compétences au service d'un tiers projet. Dans cette situation, il est plus aisé de démontrer l'existence d'un lien de subordination auprès d'un employeur. Au cours de leur carrière professionnelle – et selon les projets –, de nombreux travailleurs de la culture oscillent d'un positionnement à l'autre.

Cette détermination de l'artiste face au travail permet de mettre en évidence le fait que les artistes exerçant leur activité sans l'existence d'un lien de subordination devrait les placer en toute logique dans un régime social de travailleurs indépendants. Or il existe certains facteurs qui rendent l'accès à ce régime difficile, voire intenable pour les travailleurs concernés.

Le premier est induit par le caractère intermittent du travail rémunéré dans le secteur créatif et culturel. La nécessité d'accorder un temps et des moyens à la recherche et au développement des compétences créatives est permanente. Pour les artistes qui exercent leur activité dans un secteur non-marchand, cette part indispensable du travail artistique ne produit pas de revenu et il est souvent difficile, voire impossible d'en répartir la charge sur les marges de vente ou d'exploitation des œuvres produites. Enfin, les cycles économiques sont souvent irréguliers et il est difficile d'anticiper le rendement de l'exploitation ou de la vente d'œuvres.

La culture étant, au sein d'un État démocratique, aussi bien un vecteur d'émancipation et de bien-être social qu'un champ critique et oxygénant, il a fallu trouver des solutions permettant à ceux et celles qui y exercent une activité professionnelle de valoriser leur travail, mais également de bénéficier de ressources existentielles entre deux temps de travail rémunéré.

C'est à partir du constat progressif de la singularité du cadre dans lequel s'inscrit l'activité qu'a été élaboré par les pouvoirs publics un régime particulier qui prend en considération ces spécificités. Plutôt que de s'ériger sur la base d'un régime particulier, détaché des modèles classiques d'organisation du travail ou sur une adaptation du statut d'indépendant, par glissements successifs – les artistes et les techniciens de la culture étant souvent, par le caractère intermittent de leur activité, demandeurs d'emploi tout au long de leur carrière –, c'est sur des adaptations au régime d'assurance chômage que fut conçu en 2002 un statut social particulier, ensuite réformé en 2014.

Pour adapter ce régime, il a fallu prendre différents éléments en considération. Premièrement, par l'article 1bis de la Loi du 27 juin 1969 fut déterminée une présomption de salariat qui ouvre à l'artiste, quel que soit son positionnement face au travail, le bénéfice du régime de sécurité sociale des travailleurs salariés. Le législateur offre ainsi aux artistes travaillant selon des modalités apparentées à celles dans lesquelles s'inscrit un indépendant un socle important de protection sociale. Il ne s'agit nullement d'une largesse, mais bien de la reconnaissance des spécificités socioéconomiques du travail au sein du secteur artistique. Deuxièmement, les règles d'accès au chômage, conçues en un temps où la continuité du travail était accessible à l'ensemble des travailleurs salariés, furent adaptées aux artistes. Et troisièmement, le cumul du bénéfice de l'assurance chômage avec le travail salarié fut envisagé pour ceux et celles qui allaient en être les bénéficiaires pour une longue période.

Ces règles consistent donc en une adaptation du mode de calcul du nombre de jours nécessaires à un travailleur pour ouvrir ses droits (le caractère intermittent du travail ne permettait alors que très difficilement au travailleur de la culture de remplir les conditions d'accès posées par l'Office national pour l'emploi – ONEM), ainsi qu'en une protection de l'intermittence pour les artistes et les techniciens, reconnus comme tels par l'ONEM. Cette dernière consiste en une élision de la dégressivité qui affecte l'ensemble des demandeurs d'emploi à partir de la seconde année de bénéfice du chômage. C'est cette disposition qui est communément appelée « le statut d'artiste ».

Incidence de la réforme du statut social de l'artiste

La réforme des adaptations du régime d'assurance chômage des artistes et des techniciens appliquée depuis le 1er avril 2014 a modifié certains éléments relatifs du modèle instauré en 2002. Elle visait à la fois la sécurisation juridique de certains éléments, une harmonisation de l'application de la réglementation chômage au sein des différentes régions et une limitation d'abus dont les administrations auraient fait le constat. Le nouveau statut social repose sur les éléments suivants :

1. Catégories de travailleurs
   La discrimination entre les différents secteurs artistiques disparaît. Il est défini deux catégories de travailleurs de la culture : d'une part l'artiste (celui qui effectue des prestations artistiques au sens de la Loi-programme de 2002), d'autre part le technicien. Jusqu'alors mêlées, les trajectoires de ces deux catégories de travailleurs sont désormais distinctes.

2. Modes de travail
   2.1. L'article 1bis
   La présomption de salariat définie par l'article 1bis permet de transformer en salaire le fruit d'une prestation artistique lorsque l'ensemble des conditions ne sont pas réunies pour établir un contrat de travail. Dans ce cas, un donneur d'ordre (par exemple le client) se substitue à l'employeur et la réalisation artistique peut être transformée en salaire.

   2.2. Le travail à la prestation
   Ce mode de travail est appliqué lorsqu'il n'existe pas de relation entre la prestation et la temporalité dans laquelle il s'exerce (travail sans horaires). C'est par exemple le cas lorsqu'est établi un contrat pour un travail nettement défini.

   2.3. Le travail à la durée
   Il s'agit du mode classique de travail qui s'exerce sous forme de contrat à durée déterminée.

3. La règle du cachet
   Cette règle consiste en un mode alternatif de calcul des journées de travail. Elle s'applique désormais sur un coefficient représentant 1/26e du revenu minimum garanti (RMG). Le salaire brut perçu par l'artiste qui travaille à la prestation est divisé par ce montant qui s'élève en 2015 à 57,76 €. Le résultat est converti en équivalent/jour, déduit, par exemple, du nombre de jours nécessaires à l'ouverture des droits au chômage. Malgré un jugement du tribunal du travail datant de juin 2012 et plusieurs recours auprès de différents tribunaux du travail, la règle du cachet n'est accessible qu'aux seuls artistes. Or, il est indéniable que les techniciens intermittents travaillent dans des conditions similaires à ce dernier. Nous faisons aujourd'hui le constat de la précarisation des jeunes techniciens qui ne sont plus en capacité d'ouvrir leur droit à l'assurance chômage, socle de sécurisation sociale nécessaire en raison justement de l'inévitable caractère intermittent de leur activité professionnelle. Par ailleurs, le renforcement du coefficient usité dans la règle du cachet n'est pas sans conséquences : auparavant élevé à 39,21 €, le nouveau montant de référence augmente de 50% le montant brut de rémunération nécessaire à l'artiste pour ouvrir ses droits au chômage.

4. La protection de l'intermittence
   Accessible aux artistes et aux techniciens, le maintien en première période virtuelle de l'allocation journalière du demandeur d'emploi est soumis à une nouvelle règle qui en régule l'accès initial. Le sollicitant doit démontrer 156 jours de travail dont au minimum 104 relèvent de prestations artistiques (ou techniques dans le cas du technicien) effectués au cours des 18 mois précédant la demande. Une fois obtenu, le maintien de ce droit annuellement renouvelable nécessite d'effectuer trois prestations par an reposant sur au minimum trois jours de travail.

© Lucia Radochonska



5. L'article 48bis
   Il s'agit d'une règle qui organise le cumul du travail avec le bénéfice de l'assurance chômage. Pour le travailleur qui effectue un travail à la prestation, l'ONEM détermine une période de non indemnisation. Le coefficient de référence utilisé dans le calcul de la période de carence s'élève à 86,64 €/jour sur base du travail cumulé au cours d'un trimestre civil. Un travailleur ayant perçu un revenu brut à la prestation de 2000 € au cours d'un trimestre se verra appliquer 22 jours de non indemnisation au cours du trimestre suivant.

Les conséquences de cette réforme sont multiples : renforcement de la sécurité juridique, gommage des discriminations sous-sectorielles entre artistes, clarification des instructions données aux agents de l'administration, homogénéité accrue dans le traitement des dossiers. Mais elle comporte aussi plusieurs incidences négatives. D'une part, la distinction entre artistes et techniciens dans l'utilisation de la règle du cachet crée une discrimination entre des travailleurs obéissant à des modes de travail rigoureusement identiques. D'autre part, même si le volume d'emploi à démontrer est resté faible pour les 8500 bénéficiaires de la protection de l'intermittence, le renforcement des règles d'accès à l'assurance chômage rend difficile l'ouverture des droits à cette protection pour les jeunes travailleurs de la culture. Or ce sont précisément ces publics émergeants qui ont besoin d'un socle de protection plus important : leurs réseaux professionnels sont encore fragiles ou en voie de constitution alors que, compte tenu du mode de travail très libéral des artistes, ce sont principalement sur ces réseaux que repose le développement de leur carrière professionnelle. Enfin, l'application de la règle de carence (article 48bis) lisse le revenu du travail sur base d'un seuil s'appuyant sur un faible revenu de référence (86,64 €, soit 3/52e du RMG).

Or si le principe de l'application d'une règle de carence est absolument défendable, en matière de gestion de la sécurité sociale, celle-ci devrait réguler le cumul du bénéfice de l'assurance chômage avec un salaire de référence établi à minima sur le revenu journalier moyen du travailleur en Belgique (ce qui donnerait un coefficient de 144,40 € correspondant à 5/52e du RMG).

Perspectives

Tel qu'il fut amorcé, augmenté et réformé depuis les années 1960, le statut social de l'artiste reposant sur le socle protecteur de la sécurité sociale des travailleurs salariés, relève désormais d'une approche empirique du régime social adapté aux travailleurs de la culture. Le régime naturel de travail du créateur devrait pouvoir reposer sur une adaptation du cadre dédié aux travailleurs indépendants. La liberté apportée par la valorisation du fruit du travail sans intermédiaire (asbl, sous-traitants), en plaçant l'artiste créateur au centre du dispositif économique et social, devrait lui apporter une plus grande autonomie stratégique et opérationnelle. Mais pour rendre un tel régime largement accessible aux artistes, il faudrait qu'il lui soit associé une assurance sociale permettant à ses utilisateurs de bénéficier d'un revenu de remplacement couvrant les périodes où l'activité n'atteint pas un rendement économique suffisant. Un régime d'indépendant socialement sécurisé via une caisse dont le financement pourrait provenir des cotisations des travailleurs, des pouvoirs publics et des employeurs du secteur des industries culturelles et créatives mériterait d'être mis à l'étude.

Gaëtan Vandeplas

Directeur du Guichet des Arts

© Jean-Louis Vanesch



ENTRETIEN AVEC JACQUES DAPOZ

Une culture capitale

Deux ouvrages proposent un regard sur Mons, capitale européenne de la culture tout au long de l'année 2015. Le programme de la saison, sorti le premier de presse, qui appelle à l'éblouissement, et enfin La capitale de la culture, de Jacques Dapoz, publié aux éditions du Cerisier (Cuesmes) avec une préface de Raoul Vaneigem, qui propose une réflexion sur l'éducation citoyenne à la pensée critique sur des traces de culture. Deux ouvrages, deux regards sur un produit culturel qui, en ses origines athéniennes en 1985, fut voulu par Melina Mercouri comme une revanche de la démocratie européenne sur la dictature des colonels made in CIA, abattue dix ans plus tôt. « Une fête des cultures aujourd'hui se devrait d'être un hommage aux cultures en résistance loin des séduisantes gesticulations destinées à épater la galerie », écrit Jacques Dapoz, acteur, écrivain et « observateur citoyen », vivant en ces lieux à valeur provisoirement ajoutée.

Paul Biot : « Au fond, écrivez-vous, d'aucuns se posent encore la question de savoir ce qui se joue, ce qui se noue et qui se dénoue, ici. » Une question à laquelle vous répondez vous-même : « Deux mots comptent ici : prestige et suffisance. Deux mots manquent : soupe et populaire. »

Jacques Dapoz : D'abord une précision, mon propos n'est pas de juger les personnes mais d'analyser un phénomène, de poser un regard de sociologue sur des discours, des comportements, des « choses qui se passent ». Je tente d'écrire pour tous ceux dont la voix est couverte par le fracas médiatique.

PB : Lu dans le livre à la page 93 : « Nous n'écrivons pas ici sur la lourdeur des hommes mais sur la manière dont ils jouent leur rôle, remplissent telle fonction. » Alors, un essai de salubrité publique ?

JD : Plutôt un devoir citoyen. Une capitale de la culture européenne est devenue le lieu non de la culture mais de sa mise en scène. Il est toujours d'un enseignement fertile de chercher, derrière l'effort de spectacularisation de l'événement, ou plutôt de la cascade d'événements, ce qui est occulté, rejeté, ce qui se règle en coulisses. Dans l'aveuglement de l'illumination, saisir l'ombre. Derrière l'écran, sous la performance (l'intégrale de Sophocle du petit-déjeuner à la nuit), la récupération des symboles et la métaphore du mouvement perpétuel (« Mons bouge »), comprendre ce que cette immense foire a à faire avec la culture. Van Gogh et Verlaine appelés à la rescousse, le premier qui ne connut de son passage dans le Borinage que la misère des mineurs dont il se voulait le pasteur, le second qui ne vit de Mons que « le ciel par-dessus les toits » de la prison. La frontière Van Gogh, c'est le dernier cauchemar de Vincent : celui où le pauvre parmi les pauvres se trouve dépossédé par d'ultra mondains ingénieurs en investissements. « Le plus petit musée du monde », c'est ainsi que Vincent Van Gogh rêvait d'exposer l'une de ses toiles, une seule, dans un café populaire, vraiment populaire. Pour respecter Verlaine, il aurait fallu ouvrir la prison et y faire entrer les organisateurs rien qu'un jour pour voir « le manège par-dessus les murs ». Pour entendre Verlaine, il aurait fallu confier aux maisons d'édition du Hainaut les œuvres des poètes montois et leur ouvrir les écoles.

PB : Je lis p. 65 de votre livre : « Non, le spectacle de la culture n'est pas la culture ; non, le spectacle du monde n'est pas le monde. » Pouvez-vous commenter ?

JD : Même l'impertinence – ou ce qu'une imposture permet de nommer ainsi – se voit institutionnalisée, normalisée, rendue conforme, pour être intégrée au programme des réjouissances. Le structuralisme pris comme un jeu, la révolution au prix du marché noir, les performances *manifestantes* pour interroger le politique dans l'art, Mai 68 devenu logo, label, marque de fabrique, les barricades « poétiques » devenues transes « s'il le faut », devenues marchandises, le signe devenu objet, l'être transformé en chose et en objet de convoitise. Toute idée est bonne à prendre, on ratisse large pour attirer le chaland, il m'a suffi de lire la volumineuse production de matériel promotionnel pour comprendre l'injonction permanente de l'argent, la récupération économique.

PB : Je vous cite à nouveau : « Le langage promotionnel pour annoncer les grandes manœuvres culturelles rappelle celui des plus adroits marchands de poudre à lessiver. Marketing politique et shopping culturel vont dorénavant de pair. » Mais derrière la critique des dérives qui n'ont pas attendu Mons2015, et plus généralement les capitales européennes de la culture, pointe une question qui interpelle la démocratie : « Que connaissons-nous au juste des circuits par lesquels l'argent public peut permettre de faire fructifier les intérêts privés ? »

JD : Ces grands événements européens à répétition sont des projets visant à favoriser les intérêts commerciaux et économiques d'une région. Pourquoi pas ? Mais l'alliance culture/économie tire la première vers les pratiques cachées de la seconde. La croyance dominante est que les villes élues bénéficient d'une sorte de manne céleste déversant sa prodigalité financière sur la population. Il s'agit en fait, pour Mons en tout cas, de ressources publiques, prélevées sur une multitude de budgets locaux, provinciaux, régionaux, communautaires – notamment ceux ordinairement dévolus à la politique culturelle –, accumulées parfois depuis des années, dont la distribution est organisée et décidée par un petit cénacle privée, à l'abri de tout contrôle citoyen. Le président de la Fondation Mons2015 – une entreprise « d'utilité publique » qui « pilote cette année capitale » – est l'ancien gouverneur de la Banque nationale qui s'essaie à l'art des jeux de mots. Mais on ne connaît ni le nom des experts qui choisirent les projets retenus, ni leurs critères de sélection. Les banquiers ont l'habitude du secret ! Le Manège Mons est une entreprise privée qui, subventionnée en-dehors de tout décret, « est » et fait la politique culturelle de la cité : il n'y a même plus d'échevin de la culture à Mons. Ou alors il se cache bien.

PB : Vous écrivez : « Mais qui décide quoi ? Au fond c'est bien l'imaginaire de la conquête d'un nouveau monde que l'on offre en pâture à un public médusé. » On entend peu la presse sur tout cela…

JD : La presse est impliquée jusqu'au cou. Un regard sur les affiches, flyers, programmes, etc. permet de comprendre le processus : les principaux journaux et organes de télévision sont les soutiens de l'aventure et drainent de 250 000 à un million de lecteurs ou téléspectateurs. La RTBF, *Le Soir*, et derrière ce journal phare, la cohorte de l'empire Rossel, tous les gros porteurs sont partenaires et donc condamnés à parler en bien de tout, le plus possible, le plus fort et le mieux possible. Mis bout à bout – et on n'est qu'au début –, les articles de lancement, le relais du grand raout d'ouverture, le suivi quasi permanent, forment une longue chaîne de journalisme d'hommage, de célébration, avec pour impératif, la mobilisation du public. On ne sait plus trop d'ailleurs, dans ces mélanges de genre, où la presse semble totalement sous dépendance, qui soutient l'autre. Les deux sans doute, dans une sorte de piège mutuel, mais avec à terme, pour la presse comme pour la culture, un principe de liberté de plus en plus factice. Ce qui est *en jeux*, comme le suggère le programme, ce n'est pas la ville, mais le contrôle du cadre d'une expression culturelle à la fois élitiste et marchande, qui, subtile politique, n'interdit pas le reste mais l'assèche financièrement, et rend exsangue et *hors-jeu* une expression populaire éloignée des « grands déballages » *surgissant* à grands frais. Dans ce *califat* bon enfant de *mieux-disant culturel*, révérence et soumission semblent le lot de l'année qui vient. Les lendemains risquent de déchanter. Déjà la cité est avertie : les services publics vont être réduits et, dans le personnel communal, les partants ne seront pas remplacés.

PB : Le Commissaire général de Mons2015, dans son mot d'introduction, invoque le chanteur anarchiste Léo Ferré : « le pain doré sous les soleils d'or et le vin qui pétille ». Une récupération de plus sans doute, mais une belle citation.

JD : Je lui préférerais ici « Est-ce ainsi que les hommes vivent ? » où Léo chante Aragon[1] qui, « dans ce temps déraisonnable où l'on faisait des châteaux de sable », rappelle au Commissaire que « Tout est affaire de décor ».

Propos de Jacques Dapoz,
intervenant culturel,
recueillis par Paul Biot,
administrateur de Culture & Démocratie

1 Louis Aragon, *Le Roman inachevé.*

© Lucia Radochonska



MONS2015 N'EXISTE PAS

À Mathieu D.

En 1985, l'attribution du titre de « ville européenne de la culture » (rebaptisée en 1999 « Capitale européenne de la culture ») est lancée par le Conseil des Ministres de l'UE, suivant une proposition des ministres de la culture grec (Melina Mercouri) et français (Jack Lang). L'objectif était d'apporter une troisième dimension (culturelle) à la formation européenne qui se limitait alors à une construction économique et politique « en mettant en valeur la diversité de la richesse culturelle en Europe et les liens qui unissent les Européens ». C'est Athènes qui, la première, fut désignée « ville européenne de la culture ». Tout un symbole : Athènes, berceau de la démocratie et de la civilisation occidentale. Sur le site web de la Commission européenne, d'autres objectifs du label « Capitale européenne de la culture » sont listés : accroître le sentiment d'appartenance européenne; stimuler le tourisme; développer les villes européennes afin qu'elles s'inscrivent, compétitives, dans le réseau des métropoles internationales; etc. Trente année après la capitale hellénique, c'est Mons qui, avec la ville tchèque Pilsen, peut arborer fièrement depuis trois mois et jusqu'au 31 décembre 2015, le titre de Capitale européenne de la culture et espérer les retombées économiques, politiques et culturelles annoncées.

Non loin de Mons7000, à Cuesmes7033, les Éditions du Cerisier ont récemment osé publier un court pamphlet signé Jacques Dapoz et intitulé *La Capitale de la Culture*. Sans jamais la citer, l'auteur décrit l'entreprise Mons2015 comme celle d'un « pilonnage culturel massif (…) qui pourrait bien avoir pour effet de noyer, d'éradiquer toutes les formes de culture d'exception, d'exceptions culturelles, de culture autre que la leur qui domine, qui culmine et qui culbute tout ». Dapoz ne nomme jamais Mons2015 car la critique qu'il en fait est fondamentalement celle de la culture comme « instrument de domination, usurpation du pouvoir ».

L'attribution de la marque « Capitale européenne de la culture » est l'occasion de discerner un peu mieux, car concentrés sur quelques années, les mécanismes du pouvoir politique et économique qui, par la culture, s'esthétisent. « Ne parvenant plus à justifier ses menées par une quelconque référence à la vérité ou à la justice, le pouvoir recouvre la plus entière liberté d'action dès lors qu'il s'avance sous le masque de l'esthétique. »[1]

En ne mentionnant pas la ville boraine, Jacques Dapoz joue peut-être à celui qui pense librement sous la censure en ne nommant pas l'objet de son grief afin de se protéger de l'ire d'un Roi Soleil sur le déclin. Il adopte surtout une posture conforme à ce que l'auteur anonyme de l'article « Irimi-Tenkan » disait de Lille2004 : « Lille2004 n'est évidemment pas cet assemblage difforme de spectacles ratés ni ce barnum inconséquent d'artistes lamentables qui ne sont depuis toujours que notre quotidien. Lille2004 ne se joue pas en 2004. Et sûrement pas à Lille d'ailleurs. (…) Nous ne nous attaquerons pas à Lille2004, car Lille2004 n'existe pas »[2]. Dapoz conclut d'ailleurs avec ces mots qui entrent en résonnance avec ceux qui précèdent : « Ce que nous voyons n'est pas capital. Ce qui est capital, c'est ce que nous ignorons. »

Les Éditions du Cerisier perpétuent donc la tradition de la critique (francophone) du projet européen des capitales culturelles : *de quoi sont-elles le nom* ? Avant *La Capitale de la Culture*, en effet, est paru un recueil d'articles anonymes *La fête est finie*[3] qui dévoile le projet Lille2004 comme celui de la progression *en intensité* du Capital : la colonisation « de nouvelles dimensions, de nouvelles épaisseurs de l'être ». *La Capitale de la Culture* est écrit dans le style du journal satirique hainuyer *El Batia Moûrt Soû*, canard dont l'auteur est proche. Outrecuidantes et baroques, ses flèches se perdent parfois dans un labyrinthe de bons mots et touchent alors leur cible avec moins de puissance. Mais on rigole. C'est joyeux. On apprécie les jeux de consonances, les associations d'images, les glissements de sens. Si Dapoz est poète, les textes réunis dans *La fête est finie* sont nettement moins drôles, plus radicaux, plus théoriques[4]. S'esquissent cependant dans les deux bouquins des postures critiques similaires. Rapidement, relevons six points saillants de cette comparaison.

1. « C'est quoi déjà un appareil idéologique d'état ? », s'interroge Jacques Dapoz (JD). « Il s'agit d'un ensemble d'actions psychologiques influençant la perception publique des évènements, des personnes ou des enjeux, destinées à aiguiller les espérances des opinions publiques. »

La culture est un instrument de pouvoir, elle est la pièce centrale de l'appareil idéologique d'État. Fondamentalement, rien n'a changé depuis les années 1930, celle de la création en Allemagne du ministère à l'Éducation du peuple et à la propagande. « Un ministère de la culture ça sert à contrôler le plus totalement l'expression de la pensée, la vie culturelle en général et celle des artistes en particulier afin de ne pas voir émerger certaines formes dérangeantes ou dissidentes, à moins qu'il soit d'ores et déjà possible de les récupérer. » (JD)

2. **La culture est une production marchande**. Dapoz cite cette phrase de Viviane Forrester : « La marchandise elle-même a changé de statut. Elle n'est plus l'objet, le sujet de l'échange : l'échange en soi devient la marchandise. L'échange et non ses objets, mais ses propres fluctuations hallucinées, évanescentes, sa matière illusoire seront seules troquées, devenues l'étalon. » Dans *La fête est finie*, on peut lire : « Il n'est plus question de vendre des produits mais bel et bien de créer des liens affectifs là où il ne devrait y avoir qu'échange de matière, d'exercer ainsi une emprise sur la vie dans son ensemble. N'avoir de satisfaction qu'à travers l'accès à l'objet… » La culture, de part en part, se masque des deux visages d'un même projet : celui de la colonisation de l'Homme

par l'Homme, de la domination de classes sur d'autres classes.

3. « Toute idéologie dominante a pour effet principal de convaincre les dominés qu'ils ne le sont pas », écrit Jacques Dapoz. Il s'agit donc de **révéler les stratagèmes cosmétiques mis en place pour cacher aux enchaînés leurs chaînes**, dans le but de tuer dans l'œuf tout processus d'émancipation. Dans *La fête est finie*, nous lisons : « L'heure est à la démocratisation culturelle (…). La généreuse politique nous apporte sur un plateau l'apparence d'une possible participation à la grande foire culturelle. Qui n'y prend part ne pourra s'en prendre qu'à lui-même. Qu'importe si cette culture n'est pas la vôtre, il faudra qu'elle le devienne. Aux forceps, elle accouchera d'une population enthousiaste, participante, réconciliée. Heureuse. Vendre du rêve, faire oublier le triste réel, voilà la nouvelle mission de la culture (…). » La culture est ce qui nous détourne de la guerre sociale en court, voire nous empêche de constater notre défaite, notre capture. « Ce n'est pas en instituant des festivités démesurées livrées clé sur porte que l'on occultera les réalités tragiques vécues au quotidien par un nombre croissant de citoyens littéralement déclassés. » (JD)

4. **La participation**, mise en avant tant par Lille2004 que par Mons2015, est l'objet d'un vif soupçon. Elle est conçue comme une **modalité de la servitude volontaire**. « Les exclus admirent le processus de leur propre exclusion. Les dominés vénèrent ceux qui les dominent. » (JD)

5. « Le Capital n'avance plus à coup de canon mais précédé d'une milice dansante, bruissante, bigarrée d'artistes en costumes et de branchés sous ecsta », lit-on dans *La fête est finie*. La fête essuie le même genre de critique que celle faite à la participation : obligées, elles relèvent de l'**injonction paradoxale**, consubstantielle au totalitarisme qui exige qu'on l'aime.

6. Dans *La fête est finie*, le projet politique d'une « capitale de la culture » est clairement énoncé : « L'identification de chacun à travers sa classe s'éclate en un éventail coloré d'identités libérées où chacun doit se démerder selon ses propres capacités, ses propres outils et les possibilités qui s'offrent à lui. Chaque forme de vie n'est donc plus qu'une option culturelle parmi d'autres, absorbée par le capital social de la ville-entreprise. Les théoriciens postmodernes ne parlent plus de conflit de classes mais de conflit entre des fragments d'identités. Il s'agit donc, selon cette logique, d'élaborer **un concept de culture la laissant en-dehors des processus et des articulations politico-économiques**. Un concept culturel qui prime les différences identitaires (religion, origine, genre, âge, etc.) sans prendre en considération les relations sociales de domination et d'exploitation qui traversent ses individu(e)s. »

Là où les deux ouvrages diffèrent toutefois, c'est dans la croyance en la culture dont fait preuve Jacques Dapoz. Il oppose à cette culture « capitale » une culture authentique, critique, qui a sa source dans l'ombre, le silence, la résistance. Il conçoit, à côté des artistes « récupérés », des artistes sincères, le plus souvent empêchés, qui exercent leur liberté créatrice au service de cette culture « authentique ». Il appelle plusieurs fois à l'instauration d'une éducation populaire, politique. « Tout sauf la fatalité », dit Jacques à Denis.

Rien de tel chez les auteurs de *La fête est finie*. Ce que la culture détruit ce n'est pas de la culture, ce sont des « liens de la parole et de la parenté. Liens du souvenir et de l'inimitié. Habitudes, usages, solidarités ». On ne cherche pas à réhabiliter la culture dans *La fête est finie*, elle s'inscrit d'emblée dans un projet de domination. On ne cherche pas non plus à sauver l'artiste, cette marchandise bourgeoise. On ne cherche pas à être critique : critiquer « situe le problème dans la forme et non dans le monde en maintenant l'illusion que nous œuvrons à le régler ». On n'est pas nihiliste non plus « car le nihilisme ne connaît que la destruction physique, qui, bien entendu, n'est pas assez… »

D.R.

1 « Le Bel Enfer », in *La fête est finie*, p. 90.
2 In *La fête est finie*, p. XX.
3 http://lafeteestfinie.free.fr/sommaire.htm. Notons qu'un film éponyme a été réalisé sur Marseille2013. Nous n'avons hélas pas pu le regarder, celui-ci n'étant pas en libre accès sur la toile, contrairement au livre. Il semble toutefois tout aussi critique…
4 Jacques Dapoz propose un choix bibliographique pour les lecteurs qui seraient en manque de théorie.



© Jean-Louis Vanesch

Le Journal de Culture & Démocratie / N°37 / mars 2015 22

Dans le numéro 35 du Journal, anticipant la rubrique « Vent d'ailleurs », un article intitulé « La fonction culturelle des centres sociaux en France » faisait écho à l'action de quelques militants de la culture populaire dans la banlieue de Marseille.

Les débats entourant l'action du Centre socioculturel Del Rio, au cœur de la population du quartier de la Viste, devaient aussitôt intéresser d'autres centres sociaux et culturels de Marseille, tel le Centre social l'Agora et ses « Rendez-vous d'ACT »[1], et s'ouvrir à des intervenants d'ailleurs .

Ils trouveront bientôt un lieu et un titre : Les *Entretiens de Martigues*, du nom de cette « ville d'art et d'histoire entre Marseille et Rhône », dont la Maison des jeunes et de la culture, qui revendique son identité d'association d'éducation populaire, valorise tant l'implication des habitants que l'accueil des demandeurs d'asile.

Premiers *Entretiens* : Faire des armes avec les droits (culturels)

L'article sur le Centre socioculturel de la Viste avait évoqué la Charte d'éducation populaire signée par ses animateurs, revisitant « la notion de culture, laquelle n'a de sens que si elle permet à chacun de s'épanouir par l'exercice de ses capacités à questionner les normes ».

Mais quels sont les moyens concrets de l'exercice de ces capacités : l'importance du *travail sur le récit* qui transforme la parole en savoirs et donne à chacun la possibilité de construire sa propre histoire au sein du récit collectif; l'impératif abandon de toute position de pouvoir par l'intervenant culturel, souvent enclin à s'adresser aux classes populaires pour leur *donner* une parole qu'elles n'ont jamais perdue mais rendue inaudible dans la *bouillie du réconfort* par le *divertissement*; le danger des normes qui, la plupart du temps invisibles, règlementent et conditionnent l'invention de la culture, et dont les artifices produisent un effet morbide d'intimidation; la construction du savoir non comme un but absolu mais comme pratique conduisant à sortir des assignations; le rejet de l'idéologie du *projet* qui norme le futur, au bénéfice du *chemin à parcourir* dans un espace de liberté et de surgissement de l'inattendu.

« La ligne à suivre, dira Michel Bijeon (Théâtre de l'Arcane), un des initiateurs de ces *Entretiens*, est celle de l'autonomie. Il faut que les sujets éprouvent une capacité à devenir eux-mêmes producteurs de culture, de discours, d'informations, de pratiques, d'actions. C'est dans ces conditions que les choses changent (…) L'autonomie se valide par la pratique, par l'expérimentation qui n'est pas forcément glorieuse ni spectaculaire. Il faut d'ailleurs se défaire de cette obsession de notre époque pour la visibilité. Ce qui importe c'est ce qu'on fait et avec qui on le fait. »

Impossible de résumer la richesse et les développements encore « inouïs » de ces *Entretiens*. S'ils sont à l'évidence une contribution aux réflexions sur les droits culturels, ceux-ci sont aussitôt interrogés dans leur capacité concrète à « faire des armes avec les droits ». La question du droit culturel des Roms en France et en Europe aussitôt évoquée devient l'exemple de la distance entre droit de l'homme et droit des peuples, qui ne peuvent se limiter aux artifices apportés à cet égard dans les débats autour de la Déclaration de Fribourg.

Deuxièmes *Entretiens* : sur l'émancipation

Les deuxièmes *Entretiens* partent d'une assertion d'Alain Brossat sur la notion d'émancipation : « À observer l'état de la masse culturée d'aujourd'hui on doit bien avouer qu'il ne se vérifie d'aucune manière que la culture puisse ou doive émanciper. »

Les participants à ces *Entretiens* sont tous, sous des formes diverses, intervenants dans des pratiques visant à cette émancipation en milieu populaire. Ils sont préoccupés par les divisions courantes entre artistes et participants, proche de celle entre chercheur et sujet de sa recherche. Les modes de pensée donnent systématiquement une valeur supérieure au chercheur, au scientifique, à l'animateur « professionnel » d'ateliers de création : comment subvertir cette relation inégale sans confondre différence de rôle et lien de domination.

Cette interrogation transcende d'autres questionnements parfois fondamentaux – comment mettre en doute les présupposés de nos métiers ? –, parfois très *terre-à-terre* – comment se positionner dans le rapport au *mensonge* dominant ? Dans le « décalage entre les évaluations destinées aux financeurs et la réalité » bien plus subtile et nuancée de l'action concrète, comment, rester dans la sincérité de nos fonctions ? Comment la maîtrise du langage institutionnel, avec ses mots-clés, ses sous-entendus, ses évaluations normatives, poussant à la consommation de *projets* se succédant sans fin, à l'aliénation et à la souveraineté de l'expert, conduit-elle au discours consensuel et à l'immobilité.

Les *Entretiens* confirment l'analyse de Brossat : la politique disparaît au profit du culturel dont la fonction est de créer ce consensus. La mission accordée à la culture est de réduire les tensions, et non d'émanciper. Si l'action culturelle et artistique revendique un rôle émancipateur, les personnes incluses dans les processus de création doivent avoir un rôle de créateur, non d'interprète.

Cette approche permet-elle de mettre du politique dans les actions culturelles, et par la culture, de donner la puissance d'agir, de peser pour changer les choses ? « La culture, ce concept réactionnaire (Gilles Deleuze), n'est pas neutre ! » Dans toute action culturelle, il est impératif de toujours questionner le lien entre culture et politique, « d'avoir en tête la vision du monde à laquelle nous aspirons et de restructurer les valeurs », trop souvent considérées comme intangibles.

La priorité de l'émancipation ne concerne pas seulement la population à laquelle s'adressent les actions, mais aussi l'intervenant : artiste, travailleur social, acteur culturel. Elle impose de remettre en question la norme d'une culture de masse poussant aux mêmes manières de penser et de réagir, induisant les mêmes aspirations, le même *rêve de masse* où la culture et l'art sont inconsciemment – et parfois volontairement – « assignés à produire de l'asservissement », feutré mais quotidien. « L'émancipation se produit dans la rencontre, la relation à l'autre : c'est parce que l'autre pose un doute que l'émancipation advient, que l'on ouvre les yeux sur quelque chose jusque-là invisible. »

Sous le vent des Entretiens de Martigues

Lors du troisième de ces *Entretiens* le sociologue-clinicien Pierre Roche était invité à développer sa propre approche de la construction des savoirs émancipateurs. Son intervention ainsi que les débats qu'il a nourris dans le quatrième *Entretien*, et une rencontre avec des personnes engagées dans des associations et institutions culturelles et sociales de Grenoble, formeront la matière du prochain article de la rubrique « Vents d'ailleurs ».

D'ici là, bon vent à tous.

Paul Biot

Administrateur de Culture & Démocratie et membre du groupe fondateur des Entretiens de Martigues

1 Approches Cultures et Territoires

Jean-Louis VANESCH, Lucia RADOCHONSKA

CÔTÉ IMAGES

Ils sont deux à accompagner les textes de ce Journal. Parce qu'ils sont deux dans la vie, à penser ensemble images, lecture, poésie, culture, nature. À Rétinne, près de Verviers, ou ailleurs, en France, en Italie… Bien que différentes, leurs démarches personnelles sont proches, leurs images liées à la vie, à la structure des choses, à la lumière et à l'ombre profonde, assumée. En noir et blanc. Avec des nuances, certes, mais tellement de connivences.

« La vie est plus belle que tout et la photographie, que j'aime tant, n'en est qu'un pâle reflet », dit Lucia Radochonska. « Ma photographie est étroitement liée à ma vie. Mes premières images, c'étaient des enfants, dans les campagnes environnantes mais pas très loin des corons. Des enfants turcs, grecs, portugais. Ils me reliaient à ma propre enfance, en Pologne… » Plus tard, elle a photographié sa fille, Carole, et le jardin, les fruits, les fleurs, le chat, le vent d'été, la pluie d'hiver aussi, la main de son père en fin de vie. Certains photographes parcourent le monde pour y glaner des instants magiques, ou exceptionnels. Lucia parcourt le temps : « c'est lui qui me donne le sentiment de la vie ».

Jean-Louis travaille en solitaire, loin des courants, des modes. D'abord tenté par le documentaire créatif de Walker Evans, Lee Friedlander ou Werner Mantz, il sera davantage marqué par les œuvres de Pierre Soulages ou de Hans Hartung, et celles du photographe japonais Jun Shiraoka. En témoigne la série Arbos, qui redonne vie à une oliveraie calcinée, en France. Si Jean-Louis Vanesch se sent proche de Keith Jarrett, de Jan Garbarek, de Philippe Jacottet, il l'est aussi de Wittgenstein, qu'il cite : « les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde ».

Georges Vercheval
Vice-président de Culture & Démocratie

Lucia Radochonska (Bolestraszyce, 1948) et Jean-Louis Vanesch (Liège, 1950) ont été parmi les premiers étudiants en photographie d'Hubert Grooteclaes, à l'Institut Saint-Luc de Liège. Reconnus internationalement en tant qu'auteurs, ils ont été souvent publiés et ont participé à de très nombreuses d'expositions. Nous nous limiterons donc à une courte sélection.

Pour Lucia Radochonska, dès 1973, la Galerie Wilde, Köln ; l'ICC, Antwerpen; la Galerie de la Bibliothèque nationale, Paris ; Light Impressions, Rochester ; puis le Fotomuseum, Antwerpen (Sterckshof, à l'époque); la galerie Paule Pia, Antwerpen; le Musée de la Photographie à Charleroi; la Galerie Arte Coppo, Verviers et Contretype, Bruxelles, etc.

Jean-Louis Vanesch expose au Festival de Harzé en 1978, puis au Réverbère, à Lyon; à la Maison de la Culture d'Amiens, au Cultuur-Centrum de Hasselt, chez Arte Coppo à Verviers; à la Galerie Les Brasseurs, au Comptoir du Livre et à la Galerie Monos, à Liège; au Botanique, à l'Espace Contretype et à De Markten, à Bruxelles; à Toulouse; à Braga, Portugal; à Rouje, au Québec…



© Jean-Louis Vanesch

Culture et Démocratie

Depuis 1993, Culture et Démocratie rassemble des artistes et opérateurs sociaux afin de promouvoir la culture comme valeur démocratique. Médiatrice et relais entre les secteurs culturels et associatifs, elle encourage la participation de tous à la vie culturelle.

Fondateur Bernard Foccroulle

Présidente Sabine de Ville

Vice-président Georges Vercheval

Équipe Baptiste De Reymaeker, Hélène Hiessler et Béarice Minh

Comité de rédaction Paul Biot, Laurent Bouchain, Sabine de Ville, Pierre Hemptinne, Nimetulla Parlaku, Martine Renders, Georges Vercheval, Bernadette Vrancken

Le Journal de Culture & Démocratie est édité par l'asbl Culture & Démocratie
rue Émile Féron 70, 1060 Bruxelles
Téléphone: 02 502 12 15
Courriel : info@cultureetdemocratie.be
Site web : www.cultureetdemocratie.be
Banque Triodos : BE65 5230 8036 6696

Ont collaboré à ce numéro Paul Biot, Laurent Bouchain, Jacques Dapoz, Céline Delbecq, Baptiste De Reymaeker, Sabine de Ville, Pascale Fonteneau, Pierre Hemptinne, Hélène Hiessler, Jean-Marie Piemme, Lucia Radochonska, Mélissa Santantonio, Gaëtan Vandeplas, Jean-Louis Vanesch, Georges Vercheval – *bien que sollicités, les textes publiés ici n'engagent que leurs auteurs.*

Images Jean-Louis Vanesch & Lucia Radochonska – *rappelons que les images publiées sont autonomes et sans rapport avec les textes.*

Mise en page Françoise Vercruysse (Éditions du Cerisier)

Impression Imprimerie Jan Verhoeven

Éditeur responsable Baptiste De Reymaeker, rue Émile Féron 70, 1060 Bruxelles
Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

Nous remercions tous les généreux donateurs et cotisants qui, fin 2014, nous ont aidés financièrement.

VOTRE SOUTIEN EN 2015 RESTE ESSENTIEL

Adoptez la forme qui vous convient le mieux :

- la *cotisation simple* de 25 € (qui excède de peu le coût du Journal) ou la cotisation de soutien à partir de 50 €;
- le *don* à partir de 40 € (pour bénéficier de la déductibilité, mentionnez **don +2015** en communication)*.

Seuls les cotisants recevront notre Journal par la poste.

Vous pouvez adresser votre versement à l'ordre de

Culture et Démocratie
rue Émile Féron 70 - 1060 Bruxelles
Banque Triodos : IBAN : BE 65 5230 8036 6696
BIC : TRIOBEBB.
Communication : nom, prénom, adresse complète, *cotisation* ou *don*, année de la cotisation ou du don.

Culture & Démocratie est un réseau rassemblant plus de dix mille personnes qui, cotisant largement, pourraient régler la question budgétaire et plus encore, conforter l'association dans sa vocation à faire réseau pour penser l'articulation plus actuelle que jamais entre la culture/les cultures, et la démocratie.

Merci d'avance !

** Pour 2015, la demande est en cours.*