

S O D A V I

Île-de-France

Phase 02  
Concertation

Le Parcours de l'artiste:  
besoins, enjeux, outils

**Intervention de  
Grégory JÉRÔME**

25 JUIN 2019

TRAM  
AMAC  
DRAC IDF  
ADAGP

## Intervention de Grégory Jérôme

25 juin 2019 | Jeu de Paume (Paris)

**Lors de chaque chantier thématique, une personne extérieure à l'organisation du SODAVI Île-de-France est invitée à réaliser une intervention pour ouvrir ou clôturer un atelier. Ces invitations ont pour but de nourrir la concertation et de multiplier les points de vue, en faisant appel à des artistes ou travailleur-euse-s de l'art. Pour le dernier chantier, Grégory Jérôme a été invité à clôturer la concertation. Au sein de l'HEAR ((Haute école des arts du Rhin), il est responsable du service de formation continue, coordinateur du CFPI (Centre de formation des plasticiens intervenants) et en charge d'un bureau support (permanence juridique). Grégory Jérôme est également conseiller juridique pour Central Vapeur Pro, spécialiste des questions de statuts, de cadre juridique et de socio-économie des activités de création. Il intervient en tant que chargé de cours et collabore avec de nombreuses structures dans le champ des arts plastiques et graphiques. Président fondateur de l'association Central Vapeur, il préside la CIL (Confédération de l'Illustration et du Livre), Document d'artistes Grand Est et Fugitif / Permanent e.V., une association basée à Leipzig (Allemagne).**

Rassurez-vous, je ne vais pas vous lire un texte. Cela aurait supposé qu'entre jeudi dernier et les réflexions que nous venons de partager, je sois doté d'une capacité de synthèse incroyable. Ce n'est pas le cas. Par contre, ce que je souhaite partager avec vous, ce sont des remarques en lien avec les débats et les réflexions que nous avons traversés au cours de ces deux journées.

Ainsi, au-delà de la conjonction de certains événements qui me semblent assez importants – réforme du statut et transfert de la gestion du régime de sécurité sociale des artistes-auteurs à l'URSSAF, réforme fiscale, situation économique très détériorée pour nombre d'artistes et de professionnels de l'art contemporain – et qui peuvent avoir semé le trouble auprès des artistes, c'est la difficulté d'accès à l'information et à la ressource à laquelle sont confrontés les artistes qui fait figure de point charnière tant il aura occupé nos discussions ; difficulté qui porte en elle des conséquences assez importantes que l'on va ensuite retrouver longtemps dans le parcours. Or, derrière l'accès à l'information et à la ressource, il y a un enjeu fondamental qui est celui de l'accès au droit et de son envers,

la vulnérabilité. De ce point de vue, les artistes ne seraient pas fondamentalement ou ontologiquement différents de toute autre catégorie professionnelle dans ce pays. À la réserve près que, contrairement à d'autres professionnels – et sans que cela puisse faire l'objet d'une alternative –, ils seront plus de 95 % à devoir devenir indépendants pour exercer leur activité. Non seulement ils seront indépendants, mais de surcroît, ils auront à composer avec un environnement juridique particulièrement complexe lié à l'intrication permanente de trois sources du droit qui interfèrent entre elles : droit de la propriété littéraire et artistique (champ d'activité), le droit de la sécurité sociale et le droit du travail (conditions d'exercice de l'activité et règles d'assujettissement), droit fiscal (définition de l'œuvre, assiette des cotisations). Je crois qu'on s'est longtemps cachés derrière quelque chose qui relève d'une forme de régime d'exception – régime d'exception ou volonté farouche du législateur partant d'une bonne intention – celle de préserver des spécificités propres à une catégorie jugée fragile. Mais derrière l'idée d'un régime d'exception, il y a l'idée d'une forme d'exceptionnalité. Or ce qu'on a entendu pendant ces journées et j'imagine pendant les travaux antérieurs, ça n'est jamais qu'une revendication de rentrer, tout au moins jusqu'à un certain point, dans le droit commun.

Quand on a identifié ce premier point comme étant un point crucial – tout ce qui suit n'est jamais que l'illustration des conséquences de cette sorte de « faute originelle » –, cela permet déjà de faire une autre lecture de la situation et des endroits dans lesquels on peut apporter un début d'amélioration.

Je ne vais pas déplier l'ensemble des étapes du parcours sur lequel vous avez largement travaillé, réfléchi et abondé, mais quand même : à la lumière de ce que je viens de dire (droit commun versus régime d'exception), revenons sur la première étape, même si elle n'est pas nécessaire, celle de la formation initiale au sens du passage en école d'art. Ce qui me frappe toujours dans les écoles d'art, en dépit de la grande diversité qu'elles affichent, c'est qu'on est dans des univers très homogènes. Pour avoir consulté un certain nombre d'enquêtes sur la sociologie des étudiants en école d'art, je crois pouvoir dire qu'il y a une certaine homogénéité des profils au sein des écoles d'art. On peut ne pas être d'accord. Il ne s'agit pas d'avoir une parole de vérité, mais cette homogénéité se manifeste notamment au travers d'une typologie de parcours très présente en école d'art : en formation initiale, on commence son cursus et on en sort diplômé 3 ou 5 années après ; et à l'inverse, on est assez peu ouvert à l'idée qu'on puisse commencer, interrompre, reprendre, ce qu'on observe davantage dans d'autres pays. Par exemple, en Allemagne, l'idée de la formation se comprend davantage sous l'angle de la formation permanente et non pas la formation

initiale puis la formation continue. C'est un point très important. Or la conséquence de cette conception de la formation est qu'il est impossible de revenir. C'est l'idée selon laquelle il y aurait un parcours univoque depuis la première année jusqu'au diplôme. Encore une fois, on s'interdit d'accueillir dans les écoles des profils qui apporteraient précisément une grande richesse du point de vue de l'expérience, de la maturité, etc. La façon dont les étudiants commencent à se saisir de l'opportunité que représente l'année de césure introduit un début de rupture dans la linéarité du parcours, mais cela reste marginal.

Ensuite, il y a la question, dans la formation initiale, de cette chose qui est revenue très souvent, qui est celle de la professionnalisation, la formation des étudiants à une profession dans sa dimension économique, dans ses mécanismes socio-économiques. Ce qui est délicat de ce point de vue, c'est qu'aussi longtemps que l'expérience de la confrontation avec le milieu professionnel n'est pas possible, on n'est jamais que dans l'univers de la théorie, une distance irréductible à la réalité professionnelle. Du coup, la manière de s'approprier une matière qui n'est pas éprouvée, expérimentée, devient difficile et constitue l'obstacle principal de la transmission de ce qui fait une profession.

Il faut se sortir de la tête l'idée selon laquelle les écoles ne seraient pas disposées vis-à-vis de ces questions, de ces sujets, de ces matières. Elles le sont, certes de manière non coordonnée, mais chacune à leur manière. Certaines écoles vont mettre un soin particulier à mettre en place des séminaires, d'autres à banaliser des journées pour organiser des conférences avec des intervenants tous plus experts les uns que les autres, mais encore une fois, cela contribue souvent à faire de ces sujets et de ces matières quelque chose de l'ordre de l'exception dans le cursus de l'étudiant. Or plutôt que de laisser penser qu'il y aurait des modèles économiques, qu'il y aurait une profession à habiter, qui serait déjà là, il faut plutôt avoir comme perspective le fait que ce sont les étudiants actuellement en train de se former qui vont, par leur travail et leur engagement, constituer la profession à venir, plutôt qu'une profession qui serait déjà là, constituée. Je pense que cette perspective est importante, notamment si l'on se met en tête qu'il n'y a pas de correspondance forte ou nécessaire entre la formation qu'on aurait suivie et la profession dans laquelle on s'engagerait. Si on conserve un caractère trop théorique à ces matières, on risque de ne pas avancer beaucoup sur l'enjeu qui est celui de s'approprier et d'appriivoiser ces matières, en permettant aux artistes d'inventer les économies et les fonctionnements qu'une fois diplômés, ils auront à développer et à continuer à expérimenter. Voilà pour la formation initiale. De ce point de vue, j'aimerais évoquer une expérience que nous menons au sein de l'école d'art où je travaille et qui a pris la forme d'une

permanence juridique : à raison d'une demi-journée (mobile) par semaine, nous offrons la possibilité aux étudiants, aux diplômés, aux enseignants également, de venir nous solliciter pour poser toute question en lien avec leur activité artistique : assurance, facturation, impôt, relation avec les organismes de sécurité sociale, contrats, démarche administrative (immatriculation, radiation, cessation d'activité...). Pour nous, l'enjeu premier est de démystifier et de répondre à des besoins ; dans un second temps, c'est de viser l'autonomie des personnes sur ces sujets. Et au lieu de programmer des moments collectifs en-dehors de toute expression de besoins, notre logique est plutôt de proposer des moments en fonction des demandes exprimées. La permanence offre ainsi un bon observatoire de ces problématiques du point de vue notamment de la récurrence de certaines questions. Nous nous sommes inspirés du Support Büro de la HGB de Leipzig que j'ai pu découvrir grâce à un programme Erasmus+ (job shadowing).

Ensuite, il y a cet écueil très particulier qui est souvent identifié comme le moment de tous les dangers, qui est le moment de la transition entre l'école et l'engagement professionnel. On voit à quel point cette absence de lieu ressource, le caractère très dispersé de la ressource, le fait qu'on n'ait pas pris la peine, de la même façon qu'on a pu le faire dans d'autres secteurs professionnels – par exemple, le secteur du commerce ou de l'artisanat - de construire une réponse collective, a pour effet de fragiliser le secteur.

Depuis fort longtemps existe comme interface entre les professionnels et le secteur économique ce qu'on appelle les chambres consulaires. Ce sont des établissements publics dont la vocation stricte est de défendre les intérêts de leurs ressortissants. Dans le secteur qui nous concerne, le grand défaut, c'est de s'être dispensé, entre les artistes et leurs clients, entre les artistes et leurs tutelles, entre les artistes et le public, d'installer précisément ce qui pourrait s'apparenter à cette chambre consulaire, dont la vocation serait de défendre les intérêts de ses ressortissants. La conséquence de cette absence est que chacun est renvoyé à lui-même du point de vue de la recherche ou de la quête d'informations. Cette information, cette ressource est actuellement très dispersée. La dispersion n'est pas très aidante dans le sens où tout le monde se croit spontanément apte à répondre à des questions qui sont plutôt et à l'évidence complexes. Vous l'avez dit à plusieurs reprises : la question du statut et de l'économie qui va avec est relativement complexe. Je pense qu'il faut vraiment prendre en main cet enjeu de façon très volontariste pour ne pas apporter de mauvaises bonnes réponses. On reparlera certainement de ce lieu ressource, parce que c'est un point qui est absolument central et qui, je crois, a été évoqué

dans pas mal d'autres SODAVI. C'est bien là la reconnaissance de cette absence d'interface entre les artistes et le reste du monde, en quelque sorte. La rubrique « profession artiste » du site du CNAP, le site de la FRAAP, incarnent autant de tentatives mais qui sont foncièrement insuffisantes. D'ailleurs, il n'y a qu'à mettre en regard du site ressource ARTCENA pour mesurer toute la distance entre le degré de structuration que connaît le secteur du spectacle vivant et le nôtre.

De cette dispersion, je vois une autre conséquence pointer très vite, celle précisément de la manière dont les dispositifs d'aide, de soutien, d'accompagnement émergent et sont constitués. Il a beaucoup manqué, je crois, jusqu'à présent, dans la constitution de ces dispositifs, quels qu'ils soient, certaines voix, en l'occurrence celle des artistes. Bien sûr, les syndicats pourront toujours dire qu'ils sont présents dans pas mal d'instances, puisqu'ils ont pour eux la légitimité de la représentativité. Considérant que le paritarisme s'appuie sur la présence des représentants des artistes de la même façon que les représentants des autres corps (les directions des établissements, les tutelles), on s'est interdit la présence active et l'attention des artistes à l'endroit de leur propre profession. On voit bien que ce qui a beaucoup manqué dans l'élaboration de ces dispositifs, c'est toute la richesse de l'expérience que les artistes peuvent apporter pour les nourrir. Une disjonction se creuse entre les dispositifs, leur inscription dans le temps et la manière absolument nécessaire avec laquelle ils doivent évoluer. Ce qui est ouvert avec le SODAVI – j'espère que ce n'est pas une boîte de Pandore –, c'est la reconnaissance que pour poursuivre le travail, il va falloir inscrire de façon presque consacrée dans l'ensemble des instances qui concernent le secteur professionnel, des représentants, entendus au sens large, de l'ensemble de la chaîne qui concerne le secteur : artistes, représentants des collectivités et des tutelles, etc.

Pour finir sur la dispersion, j'ai entendu des remarques signalant : « ce dispositif ou cette forme de participation existe déjà ». Certes, mais cela ne fait que renforcer l'idée selon laquelle les choses existeraient peut-être, dans bien des cas, mais qu'elles sont trop dispersées, trop volatiles pour constituer une base suffisamment solide et partagée. Un point mérite d'être souligné – Nelson Pernisco l'a dit à plusieurs reprises, mais s'est fait le porte-voix des personnes avec lesquelles il a travaillé –, c'est l'idée selon laquelle la disparition des contrats aidés aurait fortement impacté beaucoup de lieux. Or cela n'a pas fait l'objet d'une réponse adéquate pour venir compenser cette disparition. Pour ne pas nous retrouver dans une ornière, j'aimerais qu'on réfléchisse à l'existence et peut-être à l'extension d'un dispositif qui s'appelle le FONJEP

(<https://www.fonjep.org/postes-fonjep/de-quoi-sagit-il>). C'est un ensemble de directions ministérielles qui se sont réunies, il y a fort longtemps maintenant (1964), qui ont mis sur pied une aide spécifique à l'emploi dans certains secteurs d'activité. FONJEP, cela renvoie à « jeunesse éducation populaire », certes, mais différentes directions ministérielles viennent abonder en financements un fonds qui pourra ensuite être sollicité par des structures qui relèvent du secteur et qui pourront bénéficier, sur des conventions de trois ans d'un financement sans que ne vienne perturber des questions de l'ordre du profil du la candidat au sens demandeur d'emploi, etc. On voit à quoi cela a conduit : quand le contrat aidé venait à son terme, on s'empressait de le remplacer par un autre contrat aidé, considérant que l'aide était construite sur la base du profil du candidat et non pas de l'aide, de l'appui ou de la compétence qu'il pourrait apporter à la structure. Il se trouve que le ministère de la Culture abonde ce fonds du FONJEP. Aucune structure dans le secteur, à ma connaissance, mis à part les grands réseaux (FRAAP, ACTES-IF,...), n'en a jamais disposé. C'est bien dommage. Plutôt que de se focaliser sur ce qu'on a connu, à savoir, les contrats aidés, dont on connaît parfaitement les limites, je pense qu'il faut, de façon offensive, qu'on soit suffisamment inventifs pour créer des outils sur la base de nos attentes et de nos besoins et que puisqu'il s'agit de travailler ensemble de façon concertée avec les tutelles, quelles qu'elles soient, il faudrait faire des propositions suffisamment construites pour que le besoin structurel des différents lieux et des différents espaces en termes de compétences et de moyens humains soit entendu une fois pour toutes autrement que sur le mode palliatif des contrats aidés, dont on sait pertinemment le caractère peu pérenne.

Il y aurait d'autres points à aborder et la synthèse prend toujours le risque de l'oubli et de l'appauvrissement. Or ce qui a caractérisé vos échanges, c'est précisément que le dispositif que vous avez installé a permis de donner une place à une parole vraiment multiple. On sait bien que dans la manière dont se construisent les politiques publiques, on se dispense trop souvent de ce que peuvent apporter un débat et une assemblée large composée d'une diversité de profils et de savoir différents. Je regarde le ministère en face : j'espère que la réflexion qui a été conduite et que l'ensemble des propositions qui ont été faites seront réellement prises en compte dans ce qui va se construire à l'avenir. Car il y a un risque majeur, il me semble, à réunir des personnes, à réfléchir ensemble et à faire naître des attentes : si ces réflexions et ces dispositifs devaient à l'avenir ne pas être co-construits, il sera d'autant plus difficile par la suite de continuer à réunir des personnes et laisser penser que c'est toujours possible. Or on voit bien que la limite de l'exercice est la question des moyens. Tout ce qu'on a entendu dans ces deux séquences

trouve sa traduction en termes de politiques publiques du point de vue des moyens mis en œuvre. Je crois que le secteur des arts plastiques, c'est un peu moins de 10 % de l'ensemble des crédits d'intervention du ministère de la Culture, sachant que beaucoup va au spectacle vivant. Si on veut espérer trouver une sorte de rééquilibrage du point de vue des moyens mis en œuvre dans le secteur des arts plastiques, il ne faudrait surtout pas le faire dans une perspective où l'on déshabillerait Paul pour habiller Pierre ou inversement. Il va de soi qu'on aurait en face de nous une résistance forte. Je ne suis pas sûr qu'il soit pertinent de s'opposer à un autre secteur de ce point de vue, parce qu'on a beaucoup à apprendre de ce secteur. Je pense que, plutôt que de déshabiller une direction au profit d'une autre, c'est davantage à un rattrapage auquel on doit réfléchir.

Un point a été éminemment présent dans nos échanges. Là aussi, c'est une conjonction d'événements qui explique l'omniprésence de ce sujet. C'est la question du statut. Je ne vais pas entrer maintenant dans un panorama technique du sujet. Je crois que ce qu'il est important d'avoir en ligne de mire par rapport à cette réflexion sur le statut, c'est précisément le droit commun. On a atteint la limite aujourd'hui avec ce qu'on qualifie de façon assez impropre un « statut » à vouloir absolument faire rentrer dans l'existant – c'est-à-dire le champ d'application que couvre la Maison des Artistes et l'AGESSA – tout ce qu'un artiste peut être amené à faire tout en dérogeant, ce faisant, à des règles élémentaires en matière de législation sociale – c'est tout le spectre des activités accessoires ou connexes qui devraient être considérées comme relevant du salariat. Je reviens de Belgique et il y a quelques jours, j'ai partagé avec quelques-uns d'entre vous un article très intéressant qui fait un point absolument précis et inédit sur le statut de l'artiste tel qu'il existe dans ce pays. En Belgique, le choix qui a été fait – et je pense qu'il va falloir réfléchir à la manière de l'adapter en France – c'est que dès lors qu'il y a un commanditaire, dès lors qu'il y a une situation qui pourrait s'analyser sous l'angle d'une forme de subordination (résidence, appel d'offres, 1 %), la conversion de cette situation d'activité va plutôt aller dans le sens du salariat. Certes, cela peut être vu comme une perte du point de vue du statut ou un risque conduisant à une dispersion de l'activité de l'artiste entre d'un côté, le travail artistique ou la création au sens strict, et de l'autre, sous prétexte qu'il y aurait commanditaire, le sortir du statut pour en faire quelque chose qui s'analyserait sous l'angle du salariat. Or ce qui est intéressant dans le choix qui a été fait en Belgique, c'est que précisément, tous ces travaux commandités permettent à l'artiste de bénéficier pour son temps de recherche d'une allocation, d'un revenu compensatoire. Et la façon dont c'est écrit dans le texte, montre que ce n'est pas un palliatif. C'est vraiment la prise en compte du fait que dans la temporalité d'un artiste, il y

a la conception de l'œuvre et sa diffusion et qu'il peut se passer un temps considérable entre l'un et l'autre. Quid de ce temps ? La réponse très pragmatique apportée par la législation belge en la matière mériterait vraiment qu'on s'y penche. Cela éviterait qu'on néglige ces temps qui sont constitutifs du travail artistique. J'allais dire « pause » et « travail », mais non : c'est un travail d'un certain type, création, diffusion, tout cela dans un continuum, mais en ayant en tête l'analyse précise de ces situations de travail comme étant constitutives du travail artistique. J'ai trop expérimenté avec un certain nombre d'artistes ces situations où l'artiste se présente à un agent Pôle Emploi en devant absolument composer pour être compris par lui qui n'y comprend rien pour considérer qu'il y a là quelque chose de légitime du point de vue du conseil ou de l'accompagnement. Il faut reconnaître que l'artiste est dans une temporalité et une articulation tout à fait complexe d'opérations dans lesquelles la recherche est constitutive du travail artistique, dans lesquelles la diffusion postérieure du travail est constitutive du travail artistique. Je pense qu'il faut arrêter de se planquer et d'imaginer que ce n'est pas normal. Bien sûr, tout cela va se reporter du point de vue des politiques publiques, mais si l'on considère que le secteur a longtemps été sous-financé, encore une fois, ce n'est jamais qu'une politique de rattrapage dont il est question. Je pense qu'il est important de se le dire pour rester offensif sur ces points plutôt que de continuer à planquer cela sous le tapis.

D'autres sujets, bien qu'abordés, n'ont pas fait l'objet de propositions suffisamment avancées ou construites : ainsi en est-il de la question des espaces et des lieux de production permanents pour rompre le nomadisme des artistes et des collectifs d'artistes ; idem pour ce qui concerne la formation continue. Il y avait là pourtant indéniablement des enjeux de la plus haute importance, propres à répondre à un certain nombre de problématiques qui affectent durablement les parcours des artistes.

Pour ce qui est des espaces de travail, il est urgent de consacrer certaines fonctions culturelles – lieux de création et de production – au sein des villes et des métropoles. De ce point de vue, il semble utile de s'inspirer de ce qui a pu être mené à Berlin, à Bruxelles ou à Leipzig : cession d'espaces et de bâtiments à des fondations dédiées, gestion d'espaces individuels et collectifs via l'intervention d'une association (les Wächterhäuser avec Haushalten <http://www.haushalten.org/> ou le Mietshäuser Syndikat <https://www.syndikat.org/de/...>) s'interposant entre locataires et propriétaires ou via des bailleurs sociaux, ... pourquoi pas sur le modèle de la gestion et de l'aménagement de l'espace rural (SAFER, Société d'aménagement foncier et d'établissement rural).

**Contact et informations auprès de TRAM :**

sodavi@tram-idf.fr

01 53 34 64 15

<http://tram-idf.fr/sodavi-idf/>

*Un grand merci au Jeu de Paume pour leur accueil  
les 20 & 25 juin 2019.*

