

## De la nécessité du statut social spécifique de l'artiste, la culture de l'œuvre à l'épreuve du travail L'exemple des pays post communistes.

Patrice Leguy  
Corina Suteu  
IHT, Nantes

Le texte réalisé pour le Conseil de l'Europe dans le cadre du séminaire « Les conditions de travail des artistes » en 2000<sup>1</sup>, par maître Suzanne Capiou comporte des constats qui définissent les postures sur la question de la condition professionnelle des artistes des états européens; telle que présentée dans les débats publics sur le sujet. Une première tendance, observe Capiou, consiste à considérer que toute discrimination positive de cette catégorie est malvenue dans le contexte socio-économique actuel, car elle pourra conduire à des revendications d'autres groupes socio-économiques et fragiliser encore plus le statu quo à caractère homogène de la structure de l'emploi en général. Une deuxième tendance, promue par les artistes eux-mêmes, ainsi que par des organisations à caractère international (réseaux, organismes intergouvernementaux), considère que la discrimination positive du statut professionnel des artistes est incontournable, car les activités artistiques « sont des activités qui se distinguent nettement de toute autre activité » et que, par conséquent, les artistes sont un sous-groupe particulier, qui mérite d'être traité comme tel aussi à travers son statut salarial.

Laquelle de ces tendances est la plus justifiée dans la réalité européenne plus large que celle qu'on connaissait jusqu'alors ? Et quels sont les arguments pour faire avancer le raisonnement des politiques culturelles de l'emploi dans le domaine ? Dans le présent article nous allons dresser une proposition d'approche pour démontrer pourquoi une discrimination positive de la catégorie sociale de l'artiste peut tout simplement représenter une garantie indirecte de la conservation de l'espace et des valeurs démocratiques.

Actuellement, en France, les conflits déclenchés autour du « statut » des intermittents, confirment à quel point la coexistence des deux tendances mentionnées auparavant peut devenir conflictuelle à l'intérieur d'une dynamique socio-économique en pleine mutation. En même temps, ce type de problématique oblige à réfléchir de manière plus générale sur la possibilité, aujourd'hui, « d'imbriquer », d'après l'expression de Pierre Michel Menger<sup>2</sup>, « un régime d'initiative entrepreneuriale et de professionnalisation fondée sur la créativité et la concurrence dans l'innovation (...) et un système de solidarité assurantielle qui immerge ce régime de production dans les compensations partiellement amortissantes de la redistribution, mais en prélevant hors de sa sphère propre l'essentiel des ressources affectées à la

---

<sup>1</sup> Capiou, S, 2000, « Les conditions de travail des artistes », textes site Conseil de l'Europe, Programme MOZAIC

<sup>2</sup> Menger, Pierre M. »Une organisation désintégrée du travail : l'emploi par intermittence et sa couverture assurantielle dans les arts du spectacle, Paris, 2002, p14

redistribution interne ». Cela veut dire que l'octroi d'un statut salarial spécifique aux métiers artistiques relève aujourd'hui réellement de la qualité de l'attitude qui s'engage au niveau de l'ensemble de la société et de la volonté de celle-ci d'accepter à redistribuer ses « richesses » collectives à la catégorie de travailleurs dont la compétence professionnelle reste impossible à quantifier avec les instruments d'évaluation traditionnelle.

## **LE TRAVAIL DE L'ARTISTE COMME OEUVRE**

Mais si on tente d'habitude de chercher les arguments du caractère « hors normes » de la profession d'artiste du côté des traits distinctifs entre les professions dites « normales » et la profession artistique,<sup>3x</sup> une forme d'analyse différente nous semble plus convaincante et plus subtile. Elle part du questionnement suivant : quel est le travail que l'artiste fournit et pour lequel il est « rémunéré » ? Et comment définit-on la « profession » d'un artiste ?

Ce que nous proposons par conséquent, c'est de réfléchir sur son statut en interrogeant non pas les caractéristiques quantitatives et normatives liées à la typologie des métiers, mais d'analyser le concept de travail à travers ce qui constitue la « performance professionnelle » de l'artiste, c'est-à-dire une œuvre. Un cadre d'éclairage de l'œuvre nous permettra ainsi de mieux faire la lumière sur le travail de l'artiste.

### **L'œuvre comme libération du travail quotidien**

Avant le capitalisme manufacturier du 18<sup>ème</sup> siècle, œuvre et travail représentent des notions opposées. Alors que le terme « travail » désigne la peine des serfs et des journaliers qui produisaient soit des biens de consommation, soit des services nécessaires à la vie et exigeant d'être renouvelés, jour après jour, sans jamais laisser d'acquis<sup>4</sup>, l'œuvre est associée à la « production » des artisans. « Les artisans, [...] qui fabriquaient des objets durables cumulables, que leurs acquéreurs léguaient le plus souvent à leur postérité, ne « travaillaient » pas, ils « œuvraient » et dans leur « œuvre », ils pouvaient utiliser le « travail » d'hommes de peine appelés à accomplir les tâches grossières, peu qualifiées. Seuls les journaliers et les manœuvres étaient payés pour leur « travail », les artisans se faisaient payer leur « œuvre » selon un barème fixé par les syndicats professionnels qu'étaient les corporations et les guildes. »<sup>5</sup>

Ainsi le terme œuvre évoque une certaine forme d'autonomie, d'indépendance et confère une « identité sociale » et une reconnaissance publique à l'artisan en opposition au travailleur qui est, selon la philosophie hellénique, voué à la servitude et à la réclusion dans la domesticité. Selon A. Gorz, l'œuvre et l'action en tant que valeurs intrinsèques sont des activités autonomes qui sont à elles-mêmes leur propre fin. Le sujet y fait l'expérience de sa souveraineté et s'y épanouit comme personne.

Elle s'oppose en cela aux activités marchandes et aux productions artisanales qui sont des activités hétéronomes qui n'existent qu'en fonction de la place qu'elles peuvent occuper sur le marché avec le meilleur rapport prix/coût.

Ainsi A. Gorz caractérise l'œuvre comme une activité autonome qui n'a pas pour but l'échange marchand et qui n'est motivée que par le désir de faire venir au monde le vrai, le beau ou le bien. L'œuvre renvoie ainsi à un choix conscient auquel rien n'oblige le sujet la réalisant.

---

<sup>3x</sup> Menger, 1986 dans Capiou, 2000, idem, ibidem, note 10

<sup>4</sup> A. Gorz - *La métamorphose du travail*, Edition Galilée, 1991

<sup>5</sup> ibid.

L'exemple du peintre est à ce titre intéressant, nous dit André Gorz : «Le peintre ne compose pas ses tableaux pour les vendre ; il les met en vente pour les montrer et pouvoir continuer à peindre. S'il peint pour vendre, il doit peindre pour plaire. Sa recherche n'ira plus dans le sens d'une nécessité innovante mais dans le sens des changements de la mode, des goûts, du style publicitaires ».<sup>6</sup> Ainsi les productions artisanales ne sont pas des œuvres et sont assimilées à tort à l'activité autonome de l'artisan puisqu'elles répondent à une commande, que l'on peut qualifier d'exigence hétéronome. Le seul degré d'autonomie que peuvent développer les artisans, c'est celui d'autonomie technique. » André Gorz voit dans l'œuvre et l'action, un moyen d'autonomisation de l'homme. Pour lui, dans l'expérience quotidienne, c'est le couple autonomie/hétéronomie qui est décisif dans l'acquisition de la liberté. « La liberté consiste moins (ou de moins en moins) à nous affranchir du travail nécessaire à la vie qu'à nous affranchir de l'hétéronomie, c'est-à-dire à reconquérir des espaces d'autonomie où nous puissions vouloir ce que nous faisons et en répondre. [...] Ainsi les activités autonomes sont à elles-mêmes leur propre fin. »<sup>7</sup> Gorz voit dans l'œuvre comme une figure de l'autonomie des ouvriers et artisans par le mouvement de désaliénation que produit sa réalisation. Il l'envisage l'œuvre comme un mouvement personnel de libération du quotidien et comme un moyen d'autonomie pour l'homme qui la réalise.

### **L'œuvre comme expression et ouverture**

L'œuvre désigne d'abord l'objet créé par l'activité, le travail de quelqu'un, ainsi que l'action, les opérations qui aboutissent à cet objet (1145).<sup>8</sup> Le terme œuvre ne **désigne pas seulement un objet, mais également le processus**, le mouvement du travail humain qui amène à réaliser l'œuvre.

L'œuvre met **en sens l'activité du travail** car elle introduit la **dimension de réalisation de soi**, d'expression et d'appropriation pour la personne qui la réalise. Le travail n'est pas réalisation de soi-même chez les Grecs. S'il y a une possible interprétation d'un terme dans le sens de réalisation de soi-même, cela vient d'une confusion avec œuvre. [...] Dans le cas de l'œuvre, ce qui est premier, c'est la possibilité de considérer le produit final comme le sien propre et surtout le fait qu'il existe une relation d'expression entre l'auteur de l'œuvre et celle-ci. (Rapport Boissonnat, 1995, p. 324).

Enfin, l'œuvre exprime **une idée d'ouverture** pour la personne car le terme œuvre possède la même racine qu'ouvrir issu *d'operire*, confondu en Gaule avec *apeire*, découvrir (Bernard Honoré, 1989). Le mot œuvre est donc riche de significations et donne une unité dynamique et du sens à l'activité humaine du travail. Ainsi quand nous employons le mot œuvre nous désignons à la fois l'objet produit mais aussi le processus qui permet de réaliser cet objet, c'est-à-dire l'activité fabricante ; l'œuvre désigne donc à la fois le produit et le processus de mise en ensemble d'éléments et de gestes pour réaliser le produit au sens de « mettre en œuvre ». Ainsi **œuvrer** pour un artiste (acteur et artisan du spectacle), c'est le sens des gestes et de l'acte produit pour et par son auteur avec l'idée d'ouverture, d'appropriation et d'expression de soi contenue dans le mouvement de l'œuvre.

---

<sup>6</sup> *ibid.*

<sup>7</sup> *ibid.*

<sup>8</sup> Le petit Robert, dernière édition.

## L'oeuvre et le produit

Dans son ouvrage « l'oeuvre et le produit » Yves Deforge propose de **différencier l'oeuvre et le produit** à partir d'une approche comparative des systèmes de leur réalisation. Le premier système de production concerne la réalisation de produits de l'industrie de masse répond à une industrie de processus relativement structurée et automatisée et pour des produits plus diversifiés, est issue de systèmes de production organisés de manière flexible.

Le second système de production proposé, inspiré par la réalisation d'une oeuvre, est plus original. Il s'inscrit nous semble-t-il dans une conception postmoderne de l'oeuvre. L'oeuvre se réalise au sein d'un système de production privé, constitué par un individu (éventuellement aidé par des coopérateurs bénévoles) qui réalise une oeuvre (au sens où le résultat est quelque chose d'unique) en mettant en oeuvre des savoirs-faire personnels (souvent acquis par tâtonnements) et dont la finalité est la réalisation de soi tout autant (sinon plus) que l'économie ». (1990, p. 89)

Dans ce système personnel de production, il inclut les activités de bricoles qu'il considère être des oeuvres dans le sens où elles sont l'expression du sujet, et incarnent une forme de réalisation de soi, une expression de sa personnalité, de sa personne et un développement de la créativité. « Créer quelque chose d'original en s'investissant dans la création est un besoin fondamental de l'homme » (1990, p. 32). Ainsi l'oeuvre confectionnée met au jour un système de production personnel qu'il nomme « auto-formation ». Cette « auto-formation » s'effectue par essai-erreur, par tâtonnements. Elle est non seulement la mise en oeuvre de savoirs-faire par l'invention de processus originaux comme pour l'oeuvre ajustée ou commandée du système artisanal. Elle demande aussi pour la personne une affectivité. D'ailleurs ce qui fait la différence fondamentale entre l'oeuvre et le produit ce sont les voies et les moyens personnels utilisés pour atteindre un résultat. C'est-à-dire l'affectivité. Mais comment Deforge définit-il « l'affectivité » ?

### Produire de l'oeuvre et du sens

Pour Deforge, créer quelque chose d'original en s'investissant dans la création est un besoin fondamental de l'homme. Selon lui, Il n'y a pas, du point de vue de la psychologie profonde, de grandes ou de petites oeuvres, il ne devrait pas y avoir du point de vue de la psychologie sociale d'exclusive dans le champ d'application ; mais il y a, entre l'oeuvre et le produit, une différence fondamentale dans les voies et moyens utilisés pour atteindre un résultat. L'oeuvre est donc synonyme de liberté et de dynamique personnelle. Pas d'originalité sans liberté mais aussi pas d'originalité sans dynamique. Alors, comment se construit-elle ? Selon lui l'oeuvre met la personne en tension dynamique.

Deforge en arrive ainsi à la conclusion que :

- Il y a oeuvre quand un créateur et/ou un réalisateur mettent en oeuvre des processus originaux (pour eux) avec affectivité ;
- Il y a produit quand des concepteurs et/ou des producteurs appliquent des processus formalisés, sans affectivité.

Dans ces deux définitions n'interviennent ni la nature de l'oeuvre ou du produit, ni le nombre d'objets produits, ni un quelconque jugement de valeur sur ce qui est d'ordre esthétique ou utilitaire.

La distinction entre l'oeuvre et le produit comme résultat tangible d'une activité productrice repose donc essentiellement sur une dialectique

- entre les processus qui se développent dans un espace de liberté, d'une façon erratique, le risque de perte d'orientation étant combattu par une intention, un dessein, un but, un projet - disons une dynamique affective - dont sont porteurs les acteurs du processus (c'est ce que nous appellerons les processus originaux)

- et les processus qui se développent de bout en bout dans un univers déterministe suivant un enchaînement causal et dans lesquels toute intrusion de l'affectivité est perturbante. Nous sommes, dans ce cas, plus près des situations de travail actuelles du monde industriel.

**Ce qui fait la différence fondamentale entre l'œuvre et le produit, ce sont les voies et les moyens personnels utilisés pour atteindre un résultat, mais surtout l'affectivité, autrement dit le sens que donne l'artiste à son œuvre.**

Ces points de vue, nous permettent de comprendre que :

- le travail de l'artiste ne peut être assimilé à un travail productif dénué de sens pour le ou les auteurs.

- l'œuvre individuelle ou l'œuvre collective s'inscrivent dans un processus temporel et singulier qui dépasse les temps sociaux préconstruits.

- dans les arts, l'œuvre est toujours représentée devant des personnes et dans des temps et des espaces nouveaux sous une forme nouvelle, c'est-à-dire étymologiquement elle constitue en cela une « performance » de l'artiste qui signifie étymologiquement « produire une nouvelle forme », car l'enjeu est bien là : comment se relier avec le public ? Comment produire un lien pour partager le temps d'un temps suspendu des sensations qui nous font vibrer de concert ?

**Le travail de l'artiste est, donc, une activité singulière, investie de sens et d'affectivité, « ouverte », ce qui lui confère aussi un caractère continu et ininterrompu.** Défini comme « intermittent », le créateur du spectacle vivant par exemple, se trouve, par la spécificité de son activité, toujours « au travail ». Un travail que la société choisit ou non de légitimer et de rémunérer par le système de « *solidarité assurantielle* » que nomme Menger<sup>9x</sup>.

## LA REALITE DE L'OEUVRE DANS L'ESPACE SOCIAL POST COMMUNISTE

Pour mieux vérifier la pertinence d'une telle approche, la situation professionnelle des artistes dans les pays post communistes semble être un bon exercice.

Passées d'un système d'assurance absolue de leur rémunération et de la redistribution obligatoire de la richesse sociale envers eux (sécurité d'emploi, assurance médicale, privilèges sociaux de toute sorte dès que labélisés comme tels) les artistes se situent à l'opposé de la "production de l'oeuvre" que nous venons de définir. Car pendant le communisme, l'artiste est un "artisan"; le couple autonomie/hétéronomie défini par Gorz ne fonctionne pas, l'artiste crée pour une commande idéologique, il ne crée pas pour "vendre" sur le marché, mais pour "vendre et plaire". Le degré d'autonomisation par la production de l'oeuvre est non-existant et, par conséquent, l'acte de production artistique n'est pas un acte libérateur et un acte de choix individuel, mais une "activité artisanale", technique, de soumission à la norme idéologique, donc un acte d'emprisonnement, de fermeture. L'artiste devient un producteur de "marchandise idéologique" et son affectivité individuelle, qui devrait habiter l'oeuvre, devient reproduction de contenu idéologique, limitant ainsi toute valeur d'innovation et de créativité et construisant une communauté légitimée comme artistique par son unique capacité de renforcer la reproduction, sous une forme artisanale, de la doctrine.<sup>10x</sup>

C'est à ce prix que l'artiste se "donne" et assure la viabilité de son statut salarial et social dans le monde communiste..

---

<sup>9x</sup> Menger, idem, ibidem

<sup>10x</sup> voir séminaire « La transition institutionnelle dans les pays de l'Europe centrale et orientale », Salzburg seminar, 2003, [www.salzburgseminar.org](http://www.salzburgseminar.org)

Le passage post-communiste installe une logique complètement contradictoire à celle d'avant. L'artiste, habitué avec une logique de légitimation par reproduction artisanale du contenu idéologique se voit arriver brusquement dans une logique de réponse aux mécanismes de l'offre et de la demande. Les mécanismes du marché libre se mettent en place avec violence et l'artiste commence à produire pour plaire non plus au parti, mais à "l'acheteur-consommateur", ou au « mécène ». La pyramide est inversée. L'"artisan de l'idéologie" devient sans transition un « artisan du marché libre ». L'institution culturelle est la dernière à se restructurer <sup>11</sup>et par conséquent, le statut assuré de l'artiste et du travailleur de l'art se fragilise de plus en plus, l'art qui se vend sera l'art qui survit et l'artiste va comprendre que l'ouverture de l'espace de création n'est qu'illusoire car, un manque de moyens publics de protection et support de la création est aussi en manque d'une protection sociale de sa catégorie professionnelle de jusqu'alors. Il se voit toujours obligé de produire pour plaire, donc de reproduire ce qu'on attend de lui, et ne pas d'innover et de « créer » réellement. Mais sait-il encore créer, quand son seul repère de reconnaissance auparavant fut un repère de reproduction à l'intérieur d'un sens donné par la doctrine ? On peut affirmer que la raison d'être de la production artistique dans la réalité post communiste bascule d'une conception artisanale à des fins idéologiques vers une conception artisanale à des fins de produit marchand.

La société est libre, certes, mais la loi libérale exclusive qui règne devient, en manque de tout régulateur d'état, aussi constructive pour le travail « créatif innovant » de l'artiste, que les normes idéologiques de reconnaissance d'avant.

### **Conclusion**

La question qui est posée derrière celle du statut de l'artiste est donc aussi celle de la « marchandisation » de la culture et de l'art en général dans les sociétés actuelles en Europe.  
**Les œuvres ne sont pas des produits ou des marchandises comme nous avons pu le voir. Les considérer comme tels, c'est les vider de leur substance, de leur sens. C'est les rendre « prisonnières » du même rapport bilatéral entre l'artiste et un pouvoir, que ce soit avec le pouvoir de l'argent dans l'Europe libérale, ou bien que ce soit les caractéristiques des transitions actuelles pour les anciens régimes communistes.**

L'expérience de l'œuvre revient pour l'artiste à la nécessité à s'exposer soi-même, à s'exposer au « péril de la créativité ». Ce travail capitalise aussi une valeur de liberté, indissociable du contenu de la société démocratique. Mais cette valeur de liberté, identique à la qualité de la créativité et à sa place sociale peut être seulement garantie par l'octroi d'un espace spécifique de création, indépendant autant de la domination idéologique pure, que de la domination marchande pure. C'est uniquement dans cette optique là que nous allons comprendre pourquoi il est impératif de préserver le statut spécifique du travail de l'artiste, comme producteur de l'œuvre, donc promoteur de la valeur démocratique individualisante, autonome, innovante, seule garante de la préservation d'une logique de « l'être » qui coexiste et remet perpétuellement en question les tendances exclusivistes de la logique de « l'avoir ».

Il faut trouver de nouvelles catégories de pensées et de nouveaux repères pour re-légitimer socialement et professionnellement un statut à l'artiste, qui constitue peut-être dans nos sociétés actuelles un des derniers remparts à la perte de sens et au désœuvrement du travail actuel. Il se peut que - le laboratoire de cette expérimentation puisse émerger dans les

---

<sup>11</sup>x cf. Council of Europe/Ericarts, "Cultural policies in Europe : a compendium of basic facts and trends », 2003

nouvelles démocraties européennes - là où le péril d'un nouveau enfermement dogmatique est en train de voir le jour au milieu des contradictions et des tensions entre un monde en train de décomposer l'utopie communiste et un autre monde, en train de structurer l'utopie ultra-libérale. C'est peut-être là où il faut chercher non pas comment assurer la pérennisation d'un statut spécifique pour l'artiste (acquis de la démocratie dans sa forme la plus émancipée), mais le « pourquoi » le faire, avant que le marché, les idéologies et les bureaucraties anéantissent « l'encore possible » de nos espace de libre choix. .

