

Le statut de l'entrepreneuriat associatif culturel: une question d'économie politique

MARIE-CHRISTINE BUREAU¹

Chargée de recherche
CEE / CNRS
bureau@mail.enpc.fr

RÉSUMÉ • L'objectif de ce texte est d'aborder le statut de l'entrepreneuriat associatif artistique et culturel comme une question d'économie politique. La première partie précise l'actualité de cette question par rapport aux débats français sur la réforme du régime des intermittents du spectacle, la fiscalité des associations culturelles ou encore le devenir des emplois-jeunes dans ce secteur. La deuxième partie situe la question du statut de l'activité artistique par rapport à certaines transformations dans les mondes de l'art: avec la multiplication effervescente des lieux où l'art se diffuse, l'activité artistique déborde bien au-delà des espaces qui lui étaient consacrés, irriguant de plus en plus des secteurs de la vie économique et des espaces de la vie quotidienne. Enfin, la troisième partie explore des réflexions prospectives sur le devenir des associations artistiques et culturelles, en particulier à travers l'organisation d'un tiers secteur d'économie sociale et solidaire.

ABSTRACT • The aim of this paper is to develop a better understanding of artistic and cultural activities as well as that for associative cultural entrepreneurship as a question for political economy. In the first section, we show the topicality of this question in relationship to public debate in France about the unemployment system for art workers, tax regulations in the cultural sector or the future of young people employed in this sector via a five-year government funding plan. In the second part, we examine this question in relationship to recent changes in the art worlds. As the places where art is distributed become more numerous, artistic activity extends beyond established venues and further into economic and everyday life. The third and last section presents interrogations on the future of artistic and cultural associations, especially via the organisation of a third sector.

RESUMEN • El objeto de este texto consiste en abordar el status del empresariado asociativo artístico y cultural como un tema de economía política. La primera parte precisa la vigencia de este tema con respecto a los debates franceses sobre la reforma del régimen de trabajo temporario del espectáculo, el encuadre fiscal de las asociaciones culturales e incluso el futuro de los empleos-jóvenes en este sector. La segunda parte sitúa el tema de la actividad artística con relación a ciertas transformaciones en el mundo del arte. Debido a la multiplicación efervescente de los lugares donde el arte se difunde, la actividad artística desborda más allá de los espacios que le fueron asignados, irrigando progresivamente sectores de la vida económica y espacios de la vida cotidiana. Por último, en la tercera parte del texto, se exploran reflexiones prospectivas sobre el futuro de las asociaciones artísticas y culturales, en particular a través de la organización de un tercer sector de la economía social y solidaria.



INTRODUCTION

En France, pendant l'année 2003, la mobilisation des intermittents du spectacle contre la réforme de leur régime d'indemnisation a amené sur le devant de la scène médiatique la question du travail et de l'emploi artistiques et culturels. Les inquiétudes qui s'expriment à travers le conflit mettent au jour le rôle crucial de ce régime, tant pour la survie d'une partie du secteur culturel, en particulier associatif, que pour le maintien professionnel dans ce secteur de milliers d'intermittents. Pendant les cinq années précédentes, deux autres interventions des pouvoirs publics, la mise en œuvre du programme Nouveaux Services – Emplois Jeunes (1997) et la révision des règles fiscales applicables au secteur associatif (1998), avaient déjà suscité, bien que de façon plus discrète, une réflexion au sein même du champ associatif culturel sur le statut et le fonctionnement économique de ses structures.

L'entrée en force du calcul économique dans le monde artistique et culturel ne se fait évidemment pas sans tensions. Une question se pose avec une acuité particulière: le champ culturel doit-il conserver son statut d'«exception», la fameuse «exception culturelle» à la française, ou au contraire trouver sa place dans le monde du travail ordinaire? Pour Menger, la figure de l'artiste créateur, héritée du xix^e siècle, est aujourd'hui dépassée, et l'artiste tend à devenir une incarnation possible du travailleur du futur: inventif, motivé, exposé à la concurrence interindividuelle et à l'insécurité des trajectoires professionnelles. L'auteur ajoute même: «tout se passe comme si l'art était devenu un principe de fermentation du capitalisme» (Menger, 2002).

L'objet de cet article est d'aborder le statut de l'entrepreneuriat associatif culturel comme une question d'économie politique, en reliant certains aspects du débat public en France aux transformations des mondes de l'art et de la culture ainsi qu'à quelques réflexions prospectives sur leur devenir.

L'INTERVENTION PUBLIQUE EN DÉBAT

La réforme du régime des intermittents du spectacle

Issu de la création en 1936 du régime salarié intermittent à employeurs multiples pour les techniciens et cadres du cinéma, progressivement étendu à l'ensemble des artistes et techniciens du spectacle vivant et de l'audiovisuel, le régime français d'indemnisation du chômage des intermittents s'inscrit dans le régime de solidarité interprofessionnelle, sous la forme d'annexes spécifiques, les annexes 8 et 10. Ces annexes stipulent des conditions particulières, en vue de prendre en compte certaines spécificités relatives à l'organisation du travail propre à ces métiers: une économie de prototype (les projets sont non reproductibles); une discontinuité des périodes d'emploi; l'existence d'un temps de travail non rémunéré (entretien de la pratique artistique, temps nécessaire à la création, etc.).

Depuis vingt ans, le régime a dû faire face à une croissance en déséquilibre, le volume d'emploi culturel évoluant beaucoup moins vite que le nombre de professionnels auxquels le travail était alloué. Dès lors, quand l'emploi sous forme intermittente augmente, le chômage indemnisé progresse plus rapidement que le volume d'emplois créés, entraînant un creusement du déficit (Menger, 2004). Périodiquement remis en cause en raison du déficit récurrent des deux annexes, le régime avait déjà été renégocié en 1992. Le débat mené lors de la crise de l'été 2003 fait apparaître, du côté des professionnels, une alternative entre des façons radicalement différentes d'envisager positivement leur avenir. Faut-il défendre la spécificité du travail artistique et, par conséquent, fermer le champ d'application du régime particulier, dans l'espoir de restaurer l'équilibre en limitant une extension incontrôlée de ce champ? Ou, au contraire, faut-il faire cause commune avec l'ensemble des travailleurs précaires, en considérant que l'hyperflexibilité du secteur culturel préfigure une évolution beaucoup plus ample qui, au-delà d'un régime d'indemnisation du chômage, appelle un nouveau statut du travailleur dans lequel les revenus seraient partiellement déconnectés du travail rémunéré?

Le débat fait aussi émerger la particularité d'un secteur associatif très menacé par la réforme, en pleine expansion bien que son économie reste constamment précaire, défenseur d'un ancrage culturel local contre le jeu de la réputation qui prévaut dans le *star system* et accroît inéluctablement les inégalités. C'est ce même secteur qui s'était mobilisé lors de la révision des règles

fiscales applicables au secteur associatif, à la suite de la demande émanant des pouvoirs publics de clarifier la situation des associations au regard de la concurrence.

Le régime fiscal, révélateur d'un statut incertain?

En janvier 2000, six fédérations professionnelles du spectacle vivant se réunissaient pour fonder l'Union fédérale d'intervention des structures culturelles (U-FISC), en réaction à la révision des règles fiscales visant à assujettir aux impôts commerciaux l'ensemble des associations qui se trouvent en situation de concurrence par rapport à des entreprises à but lucratif². Dans le texte de l'instruction du 15 septembre 1998, pourtant censée clarifier certaines situations conflictuelles entre administration fiscale et associations, l'U-FISC relevait une ambiguïté lourde de conséquences: l'administration ne fait aucune distinction entre « commercial » et « lucratif » et, en assimilant ces deux notions, se met dans l'incapacité de statuer sur le sort d'organismes qui accomplissent, de façon professionnelle, des actes commerciaux, sans poursuivre pour autant un objectif lucratif. En témoignent les interprétations et les avis contradictoires auxquels ce texte a donné lieu. L'U-FISC en concluait que les associations du spectacle restent un « objet fiscal mal identifié ».

L'U-FISC donnait, dès sa création, une vaste portée à cette question, au-delà de calculs comptables à court terme: il s'agissait ni plus ni moins de revendiquer la reconnaissance d'une façon d'entreprendre et d'exercer son activité professionnelle. Elle dénonçait ainsi l'inadaptation du droit fiscal, mais aussi du droit commercial et du droit du travail, à une situation qui, si elle est monnaie courante dans le monde de la culture, concerne aussi d'autres secteurs d'activité:

Ni le code du travail, ni le code des impôts, ni le code du commerce, ne conçoivent qu'un individu puisse avoir une activité professionnelle non lucrative, c'est-à-dire peu ou mal rémunérée par rapport à la qualité et à la quantité du travail fourni, mais tout de même entreprise, par sens de l'intérêt général ou désir d'achèvement personnel. Et ne le concevant pas, les codes ne l'autorisent pas vraiment: le bénévolat est assimilé au travail au noir, ou à l'amateurisme, la création de spectacles sans moyens fait une concurrence déloyale au Centre dramatique national (CDN) local, l'association devient une entreprise lucrative déguisée pour échapper à l'impôt etc.³.

Dans le domaine de la culture, la notion de concurrence est particulièrement problématique⁴. Si l'on se réfère à la singularité de l'œuvre d'art (ou même du projet culturel), cette singularité vide entièrement de son sens la notion de concurrence. Mais si l'on se réfère aux besoins, la concurrence peut alors être appréciée soit par rapport au territoire, en termes d'aménagement culturel du territoire (p. ex., y a-t-il d'autres théâtres dans la ville?), soit par

rapport au genre artistique (p. ex., combien y a-t-il de scènes de jazz en France?) ou encore par rapport à d'autres modes de loisirs. L'absence d'un minimum d'accord sur cette question laisse la porte ouverte aux interprétations les plus contradictoires.

À l'heure actuelle, la situation fiscale, réglée au cas par cas, ne semble plus être un objet de tension. Mais en raison de la diversité des critères mis en jeu, le résultat des négociations ne présente aucune cohérence globale. Et les questions fondamentales posées par l'U-FISC n'ont toujours pas trouvé leur réponse.

Le programme Nouveaux Services – Emplois-jeunes

Le secteur associatif du spectacle vivant a aussi recouru massivement au programme Nouveaux Services – Emplois-jeunes. À titre d'exemple, selon une étude réalisée en 2003 auprès de cinq fédérations de musiques actuelles, les emplois-jeunes représentaient en moyenne deux emplois sur cinq dans ces structures (Opale/CEE, 2003).

Mis en œuvre en 1997, à la suite d'une longue série de mesures pour l'emploi dans le secteur non marchand, le programme Nouveaux Services – Emplois-jeunes affirmait d'emblée un objectif prioritaire d'appui à la création et à la pérennisation de nouvelles activités, et non d'aide temporaire aux chômeurs en difficulté, même s'il s'affichait aussi comme un moyen de lutte contre le chômage et la précarité professionnelle des jeunes actifs. Cette aide aux porteurs de projets et aux jeunes demandeurs d'emploi s'inscrivait toutefois dans un enjeu plus large, et beaucoup moins explicité par le gouvernement lors de la création du programme, de mise en place de nouveaux modes de régulation socioéconomiques territorialisés, entre l'action de la puissance publique et la solvabilisation par le marché (Bureau *et al.*, 2001).

L'observation de la mise en œuvre du programme Emplois-jeunes dans le secteur culturel révèle d'emblée un certain déphasage entre pouvoirs publics et acteurs associatifs qui se manifeste dès la négociation des contenus de poste. En effet, face aux services instructeurs, les employeurs associatifs devaient argumenter l'utilité des postes qu'ils désiraient créer en prenant appui sur l'identification de nouvelles activités et/ou de nouveaux besoins à satisfaire. Or la plupart des employeurs responsables d'associations se situent dans une perspective de développement global de leur projet associatif plutôt que dans une démarche de réponse à une nouvelle demande identifiée. Ils percevaient d'abord la mesure Emplois-jeunes comme une occasion de stabiliser enfin la force de travail dont ils avaient besoin pour poursuivre leur développement dont les dimensions artistiques, économiques, éthiques, sociales sont, de fait, inextricablement mêlées (Bureau *et al.*, 2001).

On peut interpréter ce relatif malentendu comme étant issu de la confrontation entre deux logiques: une logique politique de développement d'activités,

considérées comme légitimes à partir du moment où elles répondent à une demande insatisfaite par le marché et par les services publics; une logique, portée par les acteurs associatifs, de construction progressive d'une offre par expérimentation, guidée par la force propre du projet artistique et par une perception intuitive des attentes du public, plus que par une évaluation raisonnée des besoins.

Les interrogations des responsables associatifs sur la pérennisation des emplois-jeunes dans le secteur culturel rejoignent amplement les questions soulevées par le statut de ces organismes. La plupart des responsables associatifs envisageaient d'accroître leurs ressources propres, ne serait-ce que pour gagner en autonomie. En revanche, la perspective d'autofinancement total du poste au terme des cinq ans leur apparaissait le plus souvent irréaliste. Or, la mise en œuvre du programme Emplois-jeunes a contribué à engager de nombreuses microstructures associatives culturelles, jusque-là faiblement subventionnées par l'État, dans des démarches de service public, au sens où elles se caractérisent par différentes actions d'élargissement des publics (spectacles de petite forme, actions pédagogiques, résidences d'artistes, etc.) assorties de tarifs modérés.

Les entretiens réalisés avec les responsables témoignent à la fois d'une forte réticence à s'engager dans une politique commerciale offensive et d'une vive perplexité quant aux stratégies à adopter pour atteindre un objectif très largement partagé, soit celui de la stabilisation des emplois. Faut-il diversifier les activités? Construire de nouveaux partenariats territoriaux? L'équivoque attachée à l'objectif «recherche de nouveaux publics» fait perdurer l'indétermination: si les employeurs sont incités à développer leurs ressources propres à partir de cette conquête de nouveaux publics, ils mesurent bien les limites de l'exercice, dans la mesure où ils restent attachés à une politique de prix modérés et, souvent, à la poursuite d'un travail éducatif peu rémunéré.

LA TRANSFORMATION DES «MONDES DE L'ART»

Ce n'est pas un hasard si les fédérations professionnelles à l'origine de l'U-FISC, engagées aussi dans la défense du régime des intermittents et dans la réflexion sur le devenir des emplois-jeunes, occupent une position un peu particulière dans le monde de la culture: elles regroupent principalement des petites structures associatives du spectacle vivant, faiblement subventionnées par le ministère de la Culture, exerçant leur activité artistique hors du domaine consacré de la «culture savante». Très exposées aux incertitudes qui pèsent sur le statut de leur activité, elles désirent être partie prenante dans les débats politiques et économiques sur son devenir⁵. On peut faire l'hypothèse que les associations concernées se caractérisent aussi par leur engagement dans un

mouvement de transformation des «mondes de l'art» que Nicolas-Le Strat (1998) analyse en termes de «créativité diffuse» et qui trouve sa traduction politique dans le concept de «démocratie culturelle».

La créativité diffuse

Becker définit un monde de l'art comme le «réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art» (Becker, 1988, p. 22). Ses travaux marquent une étape capitale en sociologie de l'art, précisément parce que, passant outre la figure du créateur individuel, ils ouvrent la possibilité d'une analyse des chaînes de coopération qui contribuent à la production et à la diffusion de l'art. Avec la notion de créativité diffuse, Nicolas-Le Strat décrit l'approfondissement de ce mode de développement en réseau, entraînant la multiplication effervescente des lieux où l'art se diffuse: l'activité artistique déborde bien au-delà des espaces qui lui étaient consacrés, irriguant de plus en plus des secteurs de la vie économique et des espaces de la vie quotidienne, «déstabilisant progressivement les formes et les lieux historiques de la diffusion des œuvres» (Nicolas-Le Strat, 1998). La créativité diffuse se donne à voir à travers le succès des arts de la rue, les résidences d'artistes, l'essor du théâtre d'appartement et des «petites formes», les expositions organisées en dehors des galeries, les portes ouvertes en tous genres, la multiplication des festivals, etc., mais aussi à travers la mobilisation intensive de talents artistiques dans la publicité, la conception technique, la communication, etc.

Pour Nicolas-Le Strat, cette mutation qui suscite de nombreuses controverses (risque de dépréciation de l'art, accusations de concurrence déloyale, etc.) affecte la figure même de l'artiste: à l'«époque de la créativité diffuse», l'ingéniosité entrepreneuriale se déploie à même le travail artistique, l'artiste, sous la pression de la nécessité, devient «entrepreneur de lui-même» et «les dispositions commerciales s'inscrivent directement dans le prolongement des préférences esthétiques», afin de parvenir à «vivre de son art».

À l'issue d'une enquête auprès de 10 organisations artistiques, Chiapello conclut avec une certaine surprise, que «le refus du management n'est pas présent dans tous les mondes de l'art» et elle ajoute que la vocation plus ou moins commerciale de l'organisation ne suffit pas à épuiser la question (Chiapello, 1998). Pour cette auteure, le management tendrait même à adapter ses pratiques de façon à préserver la spécificité du projet artistique: «Loin de mutiler l'artiste et son œuvre, le voilà même aujourd'hui s'interrogeant sur la meilleure manière de favoriser l'innovation.» (*Ibid.*, p. 134.)

Dans les entretiens que nous avons réalisés auprès d'artistes et de managers programmés aux Rencontres des Cultures urbaines (Paris), la continuité

entre projet esthétique et stratégie entrepreneuriale s'exprime à travers le rôle du concept artistique: en tant qu'il définit l'originalité de l'artiste, le concept coïncide avec un créneau commercial, permet d'émerger du lot, de se faire une place au soleil dans un milieu caractérisé par une course effrénée à l'innovation (Bureau *et al.*, 2000). De plus, contrairement aux musiciens de danse évoqués par Becker, ces artistes ne considèrent pas le public comme des imbéciles incapables de juger leur art, ils entendent au contraire être accessibles à tous, se faire connaître, tourner un peu partout et ne mettent pas en opposition la reconnaissance artistique auprès du milieu professionnel avec le succès auprès d'un large public (Becker, 1985).

Comment cette transformation des mondes de l'art s'inscrit-elle dans la dynamique du système capitaliste? Pour Nicolas-Le Strat, la créativité diffuse correspond à la phase où «après s'être emparé de l'œuvre et en avoir assuré la reproduction industrielle, le capitalisme s'empare de l'activité de création et assure sa reproductibilité à travers sa professionnalisation massive» (Nicolas-Le Strat, 1998).

Pour Boltanski et Chiapello, la critique artiste des années 1970 a été en grande partie récupérée, endogénéisée par le système capitaliste, contribuant ainsi à l'avènement d'un «nouvel esprit du capitalisme» qui intègre la valeur de créativité et répond aux exigences d'autonomie. En comparant la littérature de management destinée aux cadres à trente ans d'intervalle, les auteurs mettent en évidence les éléments saillants de ce nouvel esprit, dont les maîtres mots sont: projet, réseau, rencontre, activité, médiateur, partenariat, etc. (Boltanski et Chiapello, 1999). Lorsqu'on analyse les entretiens réalisés auprès de managers et d'administrateurs d'associations culturelles, la similitude est troublante: les mots clés sont à peu de choses près les mêmes.

On ne saurait se limiter à relever cette congruence avec le nouvel esprit du capitalisme sans rappeler les formes de résistance que ces entreprises culturelles opposent à la logique d'accumulation, résistance dont le refus d'une «profitabilisation forcée» constitue un signe éloquent, ni sans s'interroger sur les rapports concrets qu'elles entretiennent avec les acteurs du système capitaliste.

Si l'on admet, avec Braudel, que les acteurs du capitalisme doivent être distingués des acteurs de l'économie «routinière» de marché, qu'ils œuvrent dans une zone d'ombre, «qui est celle des calculs et de la spéculation», une «zone supérieure» de l'économie, au sens où elle se place au-dessus des règles de l'économie de marché (Braudel, 1979), on s'intéressera surtout aux rapports que les entreprises associatives culturelles entretiennent avec les majors et les grandes entreprises privées qui font du mécénat. On s'aperçoit alors, d'une part, que ces rapports sont pratiquement limités au monde de la musique (qui offre des possibilités de profit bien plus élevées que la danse ou le théâtre) et à quelques compagnies de danse hip-hop (commanditées par des grandes marques de vêtements de sport); d'autre part, que, lorsque ces rapports existent,

les associations se protègent d'un rapport de force défavorable en limitant l'étendue de la coopération et/ou en diversifiant les partenaires afin de préserver une relative autonomie. Certes, les majors trouvent leur intérêt à laisser exister dans leur orbite ces laboratoires d'innovation dans lesquels ils viennent puiser sans prendre trop de risques, mais les associations n'apparaissent pas tout à fait démunies de ressources face à elles: dans le hip-hop et les musiques actuelles en particulier, elles n'hésitent pas, le cas échéant, à les mettre en concurrence et s'efforcent, en tout état de cause, d'éviter une relation de dépendance exclusive.

En revanche, la plupart des associations sont prises dans des configurations enchevêtrées de liens avec les pouvoirs politiques aux différents niveaux du territoire. C'est à l'égard de ces institutions, elles aussi suspectes d'œuvrer dans des zones d'ombre, que se manifeste la plus vive ambivalence: d'un côté, désir de reconnaissance et de soutien financier; de l'autre, méfiance et crainte de voir dénaturé le sens de son activité par des contraintes qui lui sont étrangères. La relative indétermination des champs de compétences qui a accompagné la décentralisation culturelle contribue sans doute à entretenir la confusion. On peut faire l'hypothèse que le devenir des entreprises associatives culturelles se joue pour l'essentiel dans ces écheveaux de liens, selon la faculté de discernement dont les responsables font preuve, sinon dans le choix tout au moins dans la poursuite de leurs partenariats.

La démocratie culturelle

La créativité diffuse trouve sa traduction sociopolitique dans le concept de démocratie culturelle. Comme le mentionne Moulin, celui-ci s'impose de plus en plus au cours des années 1980 par rapport à la «démocratisation culturelle», paradigme dominant des années 1960 (Moulin, 1992). La stratégie de démocratisation, d'accessibilité au plus grand nombre des œuvres de l'art et de l'esprit, repose sur une conception universaliste de la culture et s'accompagne nécessairement d'un certain prosélytisme. Les enquêtes du ministère de la Culture sur «les pratiques culturelles des Français» montrent un relatif échec de cette stratégie: entre 1973 et 1989, le nombre et l'appartenance sociale des Français concernés par le «noyau dur de la culture classique» n'ont guère évolué⁶.

En revanche, le principe de démocratie culturelle, qui a inspiré une partie de la politique de Jack Lang, s'appuie sur une conception plus relativiste de l'action culturelle et remet en cause tant les hiérarchies esthétiques que les limites mêmes de l'art. Il en résulte une ouverture à une plus grande pluralité d'expressions, mais aussi un risque d'anomie qui pèse sur la certification artistique. Le «tout est art, tout le monde est artiste» a pu être dénoncé avec verve par Schneider (1993). Et la lutte que mènent les danseurs de hip-hop pour la reconnaissance de leur art prouve à quel point la certification artistique conserve sa valeur à leurs yeux et demeure l'objet d'une conquête.

Fait significatif, la démocratie culturelle a acquis le statut de premier concept intégrateur pour le Conseil de l'Europe. Appliqués au domaine de l'éducation et de la culture, ces principes (soit liberté individuelle, démocratie, respect des droits de l'homme) ont progressivement engendré la formulation du concept de démocratie culturelle qui, dépassant celui de démocratisation de la culture – lequel recouvre l'ensemble des efforts développés pour offrir au plus grand nombre, dans la plus complète égalisation des chances possible, l'accès au patrimoine et aux manifestations culturelles –, entend affirmer la nécessaire participation de tous, en tant qu'acteurs et participants critiques, à l'élaboration de la culture comprise comme «ensemble des valeurs qui donnent aux humains leurs raisons d'être et d'agir»⁷.

Si la distinction conserve sa pertinence, ne serait ce que pour rendre lisible l'histoire des politiques culturelles, on peut faire l'hypothèse que la limite entre les deux principes d'action tend à s'estomper, ou plus précisément qu'ils s'enchevêtrent de plus en plus dans les faits. En observant la mise en œuvre du dispositif Emplois-jeunes dans le secteur culturel, on s'aperçoit par exemple que les stratégies de recherche de nouveaux publics, rôle dévolu à beaucoup de jeunes fraîchement recrutés, se déploient au confluent entre démocratisation de la culture (politique tarifaire en faveur des jeunes, organisation d'activités périphériques médiatrices autour des spectacles, interventions dans les écoles, etc.) et démocratie culturelle (aide à la professionnalisation artistique, créations réunissant professionnels et amateurs, valorisation d'une pluralité d'expressions culturelles, etc.), sans qu'il soit souvent possible de départager l'un et l'autre.

Élaboré à partir de l'expérience vécue ou transmise de la migration, le thème du métissage se diffuse, comme revendication de la part de certains artistes d'une innovation basée sur la transgression des frontières entre disciplines artistiques, entre héritages culturels, entre milieux sociaux. Il s'oppose, tant aux cloisonnements de la culture savante qu'aux usages de l'expression culturelle comme affirmation identitaire (rattachement aux cultures traditionnelles) ou signe d'appartenance à un milieu (p. ex., le hip-hop «pur et dur»). On peut y voir une tentative de dépassement de l'opposition entre conception universaliste et conception particulariste de l'État républicain. En ce sens, son destin apparaît pleinement lié à celui de la démocratie culturelle, même si l'usage débridé du terme, souvent à des fins de valorisation médiatique, rend peu justice à son enracinement dans une expérience vécue et parfois douloureuse.

Les incertitudes et les débats sur le statut de l'entrepreneuriat surgissent dans ce contexte où les progrès de la démocratie culturelle vont de pair avec une intrication de plus en plus étroite, mais non une simple subordination, au développement d'un capitalisme en réseau.

LE DEVENIR DES ASSOCIATIONS CULTURELLES DANS LE CHAMP DES ACTIVITÉS ÉCONOMIQUES ET SOCIALES

Quelles perspectives faut-il donc envisager pour assurer à moyen terme la pérennité des structures? Faut-il redéployer un service public de la culture associant financements locaux et nationaux? Développer les ressources propres par la conquête de nouveaux publics, dans une hypothèse de démocratisation marchande de la culture? Faire reconnaître les associations artistiques et culturelles dans le champ du tiers secteur?

L'entrepreneuriat culturel et le service public local

La perspective adoptée dans le rapport Lecat est celle d'un volontarisme politique faisant de la culture un bien fondamental, tutélaire, au même titre que l'éducation:

Plus profondément encore, la création d'un établissement public, que beaucoup souhaitent spécifique au secteur culturel, est vécue comme un enjeu significatif de la place que la société française accorde à l'action culturelle dans notre pays: la culture qui s'appuie aujourd'hui sur un ensemble de services publics non obligatoires, contrairement à ce que l'éducation nationale est devenue depuis Jules Ferry, se verra-t-elle enfin reconnue comme un élément essentiel des valeurs fondatrices de la République⁸?

Le rapport s'interroge alors sur l'opportunité de créer un nouveau statut juridique, à savoir un statut d'établissement public local qui permette un éventuel financement croisé entre État et collectivités territoriales, lorsque l'organisme culturel a une double vocation locale et nationale: « Pour la gestion de ces institutions, nous préconisons comme étant devenue absolument nécessaire à leur préservation et à leur développement la mise en place d'une organisation sectorielle de la coopération entre les collectivités territoriales et l'État propre à la culture, comme cela a été fait pour les grands services publics de l'Éducation ou de la Santé. » (Chiffert, Lecat et Reliquet, 1999, p. 13.)

Quel que soit l'intérêt de cette réflexion, elle laisse dans l'ombre le tracé de la frontière entre service public et secteur associatif: si le rapport reconnaît explicitement le rôle des associations, il ne permet pas d'apprécier jusqu'où le service public local de la culture serait appelé à s'étendre ni, par conséquent, quel serait l'espace laissé à l'initiative d'une démarche associative.

Dans le même esprit, la « charte des missions de service public » de 1998, considérée par la ministre Trautman comme un document politique majeur, représentait une initiative notable pour définir des principes généraux guidant la contractualisation des relations entre pouvoirs publics et organismes subventionnés du spectacle vivant. Mais, ne concernant que les organismes bénéficiant

d'une convention ou d'un contrat d'objectifs, elle laisse de côté une myriade d'associations soumises à la précarité financière parce que contraintes de négocier annuellement leurs subventions⁹.

L'entrepreneuriat culturel et le tiers secteur

Les travaux de la commission Lipietz sur «L'opportunité d'un nouveau type de société à vocation sociale» (1999) intègrent l'action culturelle dans le champ du «tiers secteur d'économie sociale et solidaire» à partir de sa dimension communautaire, considérant que la culture est «par nature» un bien collectif, et que l'activité culturelle est intimement liée à l'existence de communautés dans des territoires¹⁰. «Nous entrons maintenant, selon le mot de Philippe Foulquié (directeur de La Friche Belle de mai à Marseille), dans une troisième période de la politique culturelle, où la société civile (les citoyens, les producteurs artistiques) s'organise comme émettrice et consommatrice collective d'œuvres et d'activités culturelles.»

Mais quelques pages plus loin, le rapport salue l'instruction fiscale du 15 septembre 1998, comme «l'étape actuellement la plus avancée de légitimation des pratiques de "financement mixte" dans le secteur associatif» et considère qu'elle «définit avec précision (par la règle des 4 P) une "niche" non concurrentielle avec le secteur privé, qui est celle du Tiers Secteur». Le tiers secteur se trouve alors défini non plus positivement, à partir de sa dimension communautaire, mais en creux, à partir du critère de non-concurrence effective.

Les professionnels concernés ont tenté, de leur côté, une définition positive de leur champ d'activité, à partir de plusieurs critères¹¹:

1. Leurs projets artistiques combinent une pluralité d'activités: production et diffusion de spectacles ou d'événements, action culturelle ancrée dans des territoires (travail éducatif, animation locale), développement de la pratique amateur et aide à la professionnalisation, mise en débat par l'artistique de questions culturelles, sociétales et politiques.
2. Leur économie constamment précaire repose sur une mixité entre initiative et mode de gestion privés, forte dépendance à l'économie redistributive administrée et mobilisation d'éléments de l'économie de réciprocité (bénévolat, échange de services non monétaires).
3. Leur mode de gestion respecte le principe de non-lucrativité, ce qui n'exclut pas la constitution de fonds propres socialisés.
4. Leur mode de développement (ancrage territorial, pluralité d'activités) tempère l'extension non régulée des inégalités qui caractérise les marchés contemporains de la réputation.

Quel avenir pour un entrepreneuriat non capitaliste?

Il n'est guère difficile de puiser dans la théorie économique «orthodoxe» un ensemble de justifications pour légitimer, tant un financement public minimal que la reconnaissance d'un statut à but non lucratif pour les organismes culturels (Farchy et Sagot-Duvauroux, 1994; Benhamou, 2000). À la lumière des modèles proposés par la théorie, on peut déduire que la mixité des financements apparaît certes comme un solide garde-fou contre les effets pervers de la subvention, mais aussi que les pressions plus ou moins idéologiques vers une marchandisation accrue ne tiennent pas compte de la diversité des configurations concrètes et ne font qu'éluider une réflexion sur le juste prix des différentes missions assumées par les associations culturelles, même si on se limite à celles que la théorie économique prend en considération: conservation du patrimoine pour les générations futures, requalification des villes, éducation artistique, entretien d'un vivier de création, prise en charge de l'incertitude, etc.

Il est donc particulièrement frappant de constater que, en faisant de la non-concurrence un critère nécessaire à la non-lucrativité, la législation fiscale française apparaît en retrait par rapport aux conclusions de la théorie économique, capable de reconnaître un éventail plus large de situations justifiant l'existence des *non-profit organizations*, en particulier dans les activités à fort contenu d'innovation où l'incertitude sur l'appréciation de la qualité est inévitable. Cela permet de comprendre que les associations les plus mobilisées par rapport à l'instruction fiscale se comptent, non parmi celles qui jouissent de la consécration artistique, mais plutôt parmi celles qui s'engagent dans des pratiques innovantes où la non-lucrativité apparaît, sinon comme une garantie, tout au moins comme un facteur important de la confiance.

L'enjeu soulevé par l'U-FISC déborde le secteur culturel: ne peut-on y voir plus généralement celui de la reconnaissance d'un entrepreneuriat non capitaliste? Pour Friot, le projet d'Adam Smith, «que chacun soit reconnu pour son industrie et encouragé à la poursuivre, tel doit être le but des gouvernements, et non une accumulation monétaire, sans proportion avec la circulation des marchandises», a été déformé par ses successeurs, en raison d'une insistance sur la propriété comme fondement du droit sur le marché, insistance qui les a conduits à valoriser l'accumulation. La question de Smith reste d'actualité: comment l'État peut-il reconnaître et encourager un entrepreneuriat qui ne participe pas à la dynamique d'accumulation?

Schumpeter prédisait la mort du capitalisme en annonçant le «crépuscule de la fonction d'entrepreneur», la routinisation de l'innovation tuant la motivation à innover. Il ne pouvait certes imaginer alors les possibilités d'innovation non routinière qu'offre aujourd'hui un monde en réseaux. À côté des créations d'entreprises abondamment valorisées par les médias, quelle sera la place de ces entrepreneurs qui mettent en œuvre des inventions, sans être animés pour autant par une motivation lucrative?

Notes

1. Je tiens à remercier vivement Bertrand Krill (Federcies), Philippe Berthelot (Fédurok), Bernard Gomet, Colette Leymarie, Emma Mbia et Nicolas Schmidt (CEE), Bernard Simonin (DGRFP), Eliane Le Dantec (Université de Perpignan), Francis Chateayraynaud (EHES) et Roberta Shapiro (LAUA) pour leur réflexion et leurs remarques : ce texte leur doit beaucoup.
2. Il s'agit de La Fédération (Association professionnelle des arts de la rue), FéderCies (Fédération nationale des compagnies du spectacle vivant), Fédurok (Fédération des lieux de musiques amplifiées), le Syndicat national des nouvelles formes des arts du cirque, la FAMT (Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles) et la Fédération des scènes de jazz et musiques improvisées.
3. Cf. *FéderCies Infos*, n° 12, premier trimestre 2000.
4. L'instruction fiscale apprécie la situation de concurrence à partir de la « règle des 4 P » : produit, prix, public, publicité. Plus précisément, pour être considérée comme non concurrentielle :
 - l'association doit satisfaire un besoin qui n'est pas pris en compte par le marché ou de façon peu satisfaisante,
 - ou alors, elle doit s'adresser à un public justifiant l'octroi d'avantages particuliers (chômeurs, handicapés...);
 - le prix pratiqué doit être nettement inférieur à celui exigé pour des services similaires proposés par le secteur lucratif (il peut s'agir de tarifs modulés en fonction de la situation des clients);
 - le caractère commercial des méthodes utilisées (en particulier le recours à la publicité) est considéré a contrario comme un indice de lucrativité.
5. Bertrand Krill écrit ainsi dans le bulletin *FéderCies Info* : « Le Ministère de la culture est absent lors des assises de la vie associative, absent des discussions autour des politiques de la Ville, absent lorsqu'on dresse un bilan/perspectives des emplois-jeunes, absent des réflexions autour de la mission Lipietz sur un statut pour les entreprises d'utilité sociale, tous domaines incontournables pour qui veut aujourd'hui mener une action culturelle digne et utile à ses concitoyens. »
6. Cf. Ministère de la Culture et de la Communication, *Les pratiques culturelles des Français 1973-1989*, Paris, La Découverte/La Documentation française, 1990.
7. Cf. Préambule de la déclaration européenne d'objectifs culturels, Berlin, 25 mai 1984.
8. Cf. A. CHIFFERT, R. LECAT et P. RELIQUET (1999).
9. Cf. « La charte des missions de service public pour le spectacle vivant », lettre d'information du ministère de la Culture et de la Communication, décembre 1998.
10. Cf. Rapport d'étape relatif à la lettre de mission du 17 septembre 1998 de Mme Aubry à Alain Lipietz sur *L'opportunité d'un nouveau type de société à vocation sociale*, CEPREMAP, 1999.
11. Cf. P. HENRY, *Tiers secteur du spectacle vivant et régime des intermittents : éléments pour un argumentaire*, La Fédération des arts de la rue, mars 2003, texte diffusé sur Internet <<http://www.lefourneau.com/lafederation/tiers-secteur-du-spectacle-vivant.html>>.

Bibliographie

- BENHAMOU, Françoise (2000). *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 124 pages.
- BRAUDEL, Fernand (1979). *Civilisation matérielle, économie et capitalisme: XV-XVIII^e siècle*, tome 2: *Les jeux de l'échange*, Paris, Armand Colin, 600 pages.
- BECKER, Howard Saul (1985). *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 247 pages.
- BECKER, Howard Saul (1988). *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 379 pages.
- BOLTANSKI, Luc et Eve CHIAPPELLO (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 834 pages.
- BUREAU, Marie-Christine, Bernard GOMEL, Corinne IEHL, Eliane LE DANTEC, Vincent LEMAÎTRE, Colette LEYMARIE, Nicolas SCHMIDT et Bernard SIMONIN (2001). *Les emplois-jeunes dans la culture: usages et enjeux d'une politique de l'emploi*, Paris, La Documentation française, coll. « Questions de culture », 383 pages.

- BUREAU, Marie-Christine, Colette LEYMARIE, Emma MBIA et Roberta SHAPIRO (2000). *Activités artistiques et métissage: dynamique de création, professionnalisation et inscription urbaine*, Rapport pour le PUCA (Plan urbanisme, construction, architecture).
- CHIAPELLO, Eve (1998). *Artistes versus managers: le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 272 pages.
- CHIFFERT, A., R. LECAT et P. RELIQUET (1999). *La rénovation des instruments juridiques des services publics culturels locaux*, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, Inspection générale de l'Administration des affaires culturelles.
- FARCHY, Joëlle et Dominique SAGOT-DUVAUROUX (1994). *Économie des politiques culturelles*, Paris, Presses universitaires de France, 192 pages.
- FRIOT, Bernard (1998). *Puissances du salariat: emploi et protection sociale à la française*, Paris, La Dispute, 315 pages.
- MENGER, Pierre-Michel (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil, coll. «La république des idées», 96 pages.
- MENGER, Pierre-Michel (2004). «Intermittence: exception culturelle, exception sociale», *Working paper n° 1 in La République des idées*. <<http://www.repid.com>>
- MOULIN, Raymonde (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 423 pages.
- NICOLAS-LE STRAT, Pascal (1998). *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan, 155 pages.
- Opale / CEE, *La consolidation des NSEJ dans les réseaux de musiques actuelles*, CPE Musiques actuelles 2003, rapport final.
- SCHNEIDER, Michel (1993). *La comédie de la culture*, Paris, Seuil, 205 pages.
- SCHUMPETER, Joseph (1979). *Capitalisme, socialisme et démocratie*, Paris, Payot.