

LES PROFESSIONS ARTISTIQUES À LA FRONTIÈRE DU SALARIAT

Pierre-Michel Menger

in Francine Labadie et al., Travail artistique et économie de la création

Ministère de la Culture - DEPS | « Questions de culture »

2008 | pages 13 à 38

ISBN 9782110975379

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/travail-artistique-et-economie-de-la-creation--9782110975379-page-13.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Ministère de la Culture - DEPS.

© Ministère de la Culture - DEPS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

PREMIÈRE PARTIE

Filières culturelles en mutation, relations contractuelles en recomposition

Les professions artistiques à la frontière du salariat

*Pierre-Michel MENGER**

L'emploi dans les professions artistiques et culturelles a connu en France une forte croissance au cours des dernières décennies : à périmètre constant¹, l'ensemble des professions culturelles réunies sous cet intitulé par la statistique publique a connu une augmentation continue de ses effectifs : + 37 % entre 1982 et 1990, + 19 % entre 1990 et 1999, et encore + 16 % entre 1999 et 2005. Peu de groupes professionnels ont connu une croissance aussi forte sur deux décennies. Dans les secteurs d'activité et dans les formes d'emploi pour lesquels elle a été la plus forte, cette croissance a également été très déséquilibrée, comme la crise récurrente du régime d'emploi et d'assurance chômage des intermittents du spectacle l'a fait apparaître dans la lumière vive d'un des conflits les plus longs de la société salariale française de l'après-guerre. Dans les débats qu'a suscités la question de l'emploi culturel, il a été question, obsessionnellement, d'un nouveau statut pour les professionnels des arts.

La revendication d'un statut particulier est aussi ancienne qu'imprécise. Le droit du travail ne connaît qu'une distinction binaire entre salariat et

* Pierre-Michel MENGER est directeur de recherche au CNRS et directeur d'études à l'EHESS. Centre de sociologie du travail et des arts.

1. Le dénombrement des professionnels de la culture dépend de la composition de la catégorie : la nomenclature actuellement en usage, et qui figure dans les tableaux de l'article, a inclus, dans les années 1990, les architectes, les photographes et les cadres et assistants techniques non fonctionnaires de l'archivage et de la documentation dans l'ensemble des professions culturelles.

non-salariat, et, sur cette base, la statistique publique qui décrit l'état professionnel des actifs ne manie pas de distinction plus différenciée que celle qui sépare, au sein du salariat, les salariés du secteur privé de ceux du secteur public. Que signifie alors un statut d'artiste ? Faut-il aller au-delà de la série des dispositions dérogatoires qui ont visé soit à reconnaître les particularités organisationnelles de l'emploi salarié flexible à employeurs multiples, soit à faire bénéficier les artistes non salariés, créateurs des professions littéraires et des arts plastiques reconnus professionnels, de protections voisines de celles des salariés pour leur régime d'assurance-maladie ? Pour répondre, examinons brièvement la démographie des professions culturelles et son évolution.

La croissance des professions culturelles et ses propriétés

Mesurée aux meilleures sources statistiques², l'évolution récente de l'emploi dans les professions culturelles en France présente les caractéristiques données dans les tableaux 1 et 2 (p. 17-19).

1. La croissance a été plus forte dans ce secteur que dans l'ensemble de l'économie : entre 1990 et 1999, les actifs des professions culturelles ont augmenté de près de 20 %, alors que la population active dans son ensemble ne progressait que de 4,4 %. En 2005, avec quelque 457 000 actifs, les professions culturelles *stricto sensu* représentent près de 2 % de la population active. Avec près d'un tiers des effectifs, la catégorie la plus nombreuse, dans cet ensemble, est celle des professionnels des arts plastiques et des métiers d'art, dans laquelle les stylistes décorateurs (designers, graphistes, stylistes, architectes d'intérieur des arts

2. Les données du dernier recensement disponible de la population française par l'Insee (recensement de 1999, exploité par sondage au quart) offraient une base de mesure de l'emploi culturel tout particulièrement utile parce qu'elles permettaient d'établir des quantifications et des comparaisons temporelles plus robustes que les enquêtes sur l'emploi de l'Insee (annuelles et désormais trimestrielles). Pour un secteur qui représente moins de 2 % de la population active, l'étude statistique se heurte vite à des limites dans la décomposition catégorielle des professions lorsque l'échantillon source n'est pas suffisamment large. C'est ce que rappellent Éric CLÉRON et Frédérique PATUREAU dans leur note *L'Emploi dans les professions culturelles en 2005*, Paris, DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Culture chiffres », 2007-8, dont nous extrayons les données 2005 citées dans le premier tableau : « Les effectifs des professions culturelles étant relativement faibles, l'aléa introduit par l'échantillonnage de l'enquête Emploi n'est pas toujours négligeable. Il convient donc de considérer avec précaution les chiffres présentés ici. Toutefois, les tendances générales dégagées pour 2005 confirment celles qui ont été observées dans les années précédentes. »

Tableau 1 – La part des actifs du public et du privé dans les professions culturelles en 1990 et en 1999

en %

Catégories de professions culturelles	Proportion de salariés du public		Proportion de salariés du privé	
	en 1990	en 1999	en 1990	en 1999
Professions littéraires	9,3	2,8	77,5	77,9
Auteurs littéraires, scénaristes, dialoguistes	1,5	0,6	39,0	27,7
Journalistes, cadres de l'édition	10,4	3,2	82,8	84,4
Professions des arts plastiques et des métiers d'art	1,3	1,0	55,5	56,3
Métiers d'art	2,4	2,1	59,5	53,3
Photographes	1,5	0,6	50,3	41,1
Artistes plasticiens	0,2	0,2	19,3	21,9
Stylistes décorateurs	1,1	0,8	72,1	72,8
Professions de l'audiovisuel et du spectacle	12,5	2,0	60,9	75,8
Artistes des spectacles	5,3	0,1	79,4	83,2
Cadres, techniciens et ouvriers des spectacles	16,9	3,4	49,4	70,3
Cadres et techniciens de la documentation et de la conservation	77,2	65,0	22,8	35,0
Professeurs d'art (hors établissements scolaires)	0,1	0,1	75,3	82,9
Architectes	1,1	1,1	27,3	22,5
Ensemble des professions culturelles	12,8	5,7	55,5	64,1
Ensemble de la population active	28,7	26,6	56,9	61,7

Champ : population active (exploitation du recensement par sondage au quart).

Source : Recensements de la population Insee/DEPS

**Tableau 2 – Les actifs dans les professions culturelles
selon le statut et les caractéristiques d'activité en 1990 et 2005**

Catégories de professions culturelles	Nombre d'actifs			Croissance 1990-2005 (en %)
	1990	1999	2005	
Professions littéraires	45 996	56 555	58 000	+ 26
Auteurs littéraires, scénaristes, dialoguistes	5 592	6 550	9 000	+ 61
Journalistes, cadres de l'édition	40 404	50 005	49 000	+ 11
Professions des arts plastiques et des métiers d'art	101 070	119 562	152 000	+ 50
Métiers d'art	27 402	28 373	31 000	+ 13
Photographes	13 149	16 353	15 000	+ 14
Artistes plasticiens	19 776	17 574	24 000	+ 21
Stylistes décorateurs	40 743	57 262	82 000	+ 103
Professions de l'audiovisuel et du spectacle	93 116	127 501	129 000	+ 38
Artistes des spectacles	35 616	54 795	55 000	+ 54
Cadres, techniciens et ouvriers des spectacles	57 500	72 706	74 000	+ 29
Cadres et techniciens de la documentation et de la conservation	32 116	25 881	33 000	+ 3
Professeurs d'art (hors établissements scolaires)	23 740	33 932	48 000	+ 102
Architectes	33 888	29 770	37 000	+ 9
Ensemble des professions culturelles	329 926	393 201	457 000	+ 38
Ensemble de la population active	22 070 330	23 050 566	24 921 000	+ 13

Champ : population active.

Les professions artistiques à la frontière du salariat

Proportion de non-salariés (en %)			Proportion de salariés à temps partiel (en %)			Proportion de salariés en contrat à durée déterminée (en %)		
1990	1999	2005	1990	1999	2005	1990	1999	2005
13	19	21	14	17	15	6	17	15
59	72	83	25	26	13	10	18	15
7	12	10	12	16	15	6	11	19
43	43	46	11	14	16	13	19	18
38	45	43	6	8	15	11	13	10
48	58	64	11	14	11	17	23	12
80	78	80	17	17	24	10	26	14
27	26	34	12	15	14	13	20	22
27	22	12	35	35	27	29	57	58
15	17	16	49	44	43	30	68	81
34	26	8	26	28	14	27	48	42
NS	NS	NS	23	22	28	6	14	13
25	17	12	46	47	57	16	29	36
71	76	74	6	7	9	12	16	27
32	30	29	21	24	23	16	33	34
14	12	11	12	18	16	10	15	13

Source : *Travail artistique et économie de la création* (DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2008).

graphiques, de la mode et de la décoration) sont prépondérants. Elle devance désormais la catégorie des professionnels des arts du spectacle, au demeurant plus homogène³.

2. L'image sociale des professions culturelles se modifie sous l'influence du volume de leurs effectifs et de la composition interne du groupe : l'expansion des arts du spectacle et des métiers liés aux professions artistiques de la production comme les emplois techniques et le professorat, fait apparaître l'ancrage profond du développement de la culture dans une nouvelle cartographie de l'emploi, modelée par la déconcentration de l'offre et par la dynamique d'investissement des collectivités territoriales. Cette expansion explique aussi pourquoi les revendications de la sphère d'emploi des spectacles ont pu résonner aussi fort, la carte de la contestation des réformes de l'intermittence épousant la carte de l'emploi culturel avec une exactitude absolue et politiquement difficile à gérer, tant l'emploi culturel intermittent avait irrigué l'ensemble du territoire dans son fin maillage institutionnel et subventionnaire.

3. Le statut d'activité a constitué un facteur essentiel d'évolution démographique. Les professions qui ont les taux de salariés les plus élevés sont en forte croissance démographique et la part du salariat s'élève avec cette augmentation des effectifs : ainsi, les professeurs d'art connaissent un doublement de leurs effectifs entre 1990 et 2005 et une augmentation de la proportion des salariés qui s'établit à 88 % en 2005, contre 75 % en 1990 ; les musiciens, comédiens et danseurs, très majoritairement actifs comme salariés, voient leurs effectifs augmenter de plus de 50 %. Parmi les designers, graphistes et stylistes, ce sont les actifs salariés qui portent l'expansion numérique du groupe et sont les agents principaux du rajeunissement de la catégorie.

Inversement, les catégories dans lesquelles le taux d'activité non salariée est élevé ont connu une croissance plus fluctuante. L'évolution démogra-

3. Si l'on adoptait une définition plus extensive du secteur culturel, en estompant les frontières entre culture, divertissement, loisirs et action socio-éducative, l'une des professions les plus dynamiques, au hit-parade du recensement de la population de 1999, celle des animateurs socioculturels et de loisirs viendrait amplifier le mouvement d'expansion des effectifs, puisque ces professionnels ont vu leur nombre doubler en dix ans (+ 93 %) et représenter, toutes spécialités de l'animation socioculturelle et des loisirs confondues, quelque 100 000 actifs en 1999. La proximité des métiers de l'animation et de leur mission éducative et socialisatrice avec les métiers de la production et de la diffusion culturelles fait l'objet de débats récurrents et leur rapprochement a connu des fortunes changeantes, au gré de la redéfinition du périmètre d'action du ministère de la Culture depuis les années 1980.

phique des professions bénéficiant du statut d'auteur – plasticiens, graphistes, sculpteurs, photographes, écrivains, compositeurs –, telle qu'elle est attestée par les statistiques d'affiliation aux organismes de sécurité sociale qui leur sont consacrées – Maison des artistes, Agessa – résulte pour une part de l'abaissement des seuils d'affiliation en 2001⁴ ou encore de transferts vers ces organismes de professions autrefois affiliées au régime général des salariés ou au régime des travailleurs indépendants – c'est le cas des graphistes et des photographes, par exemple.

4. Le rapport entre salariat et indépendance dans les professions culturelles ne se résume donc pas simplement à l'illustration d'un transfert croissant des situations d'activité vers le salariat, conformément à la dynamique de la généralisation du salariat que la population active française a connue depuis le début du siècle dernier⁵. Il existe des contre-exemples, comme celui de la catégorie des photographes dont l'évolution obéit à un mouvement inverse de celui que nous décrivions plus haut : le groupe, auparavant partagé à part égale entre salariés et indépendants, est désormais composé aux deux tiers d'indépendants. Cette évolution à rebours de la tendance globale tient notamment à l'externalisation croissante des emplois salariés hors des agences et des entreprises utilisatrices des services de ces professionnels, favorisée par l'existence d'un système spécifique de sécurité sociale des auteurs (photographes compris) qui assure à ceux qui sont reconnus professionnels⁶ un niveau de protection sociale comparable à celui des salariés (chômage excepté). Plus généralement, si l'on excepte la régulation spécifique de la profession d'architecte par un ordre professionnel, le passage à l'indépendance dans les professions artistiques et culturelles ou leur maintien dans ce statut d'indépendant se sont appuyés sur l'extension de droits sociaux auparavant réservés au seul statut salarial de droit commun. La progression des candidatures à l'affiliation à l'Agessa, chez les photographes, et à la Maison des artistes, chez les graphistes, s'explique pour une part par les avantages que les régimes concernés

4. Voir É. CLÉRON et F. PATUREAU, *Écrivains, photographes, compositeurs... les artistes auteurs affiliés à l'Agessa en 2005* et *Peintres, graphistes, sculpteurs... les artistes auteurs affiliés à l'Agessa en 2005*, Paris, DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Culture chiffres », 2007-5 et 2007-6.

5. Voir O. MARCHAND et C. THÉLOT, *le Travail en France (1800-2000)*, Paris, Nathan, 1997, et O. MARCHAND, « Salariat et non-salariat dans une perspective historique », *Économie et statistique*, n° 319-320.

6. La reconnaissance de la professionnalité source d'éligibilité au régime de sécurité sociale des auteurs se fonde sur un niveau minimal de revenus annuels en droits d'auteur, éventuellement corrigé d'ajustements au cas par cas par des commissions de professionnalité.

procurent aux employeurs qui peuvent faire refluer les emplois salariés de ces professionnels vers l'indépendance, en s'acquittant de cotisations sociales très allégées et en bénéficiant des prestations de ces professionnels à des conditions économiques et procédurales spectaculairement flexibles.

Les professions culturelles dans les protections et les fragmentations du salariat

Que signifie exactement la salarisation croissante des professions culturelles ? Là encore, la statistique sociale est précieuse. Elle fait apparaître trois évolutions significatives.

D'une part, l'emploi culturel dans les fonctions publiques d'État, des collectivités territoriales et des entreprises et établissements publics a reculé : on comptait en 1990 un salarié du public pour huit dans le privé, contre un pour onze en 1999. Cette évolution a au moins trois explications possibles. C'est l'emploi salarié de droit privé qui a porté la croissance de l'emploi culturel : il a augmenté de quelque 38 % en dix ans, alors que les effectifs des professions culturelles, tous statuts confondus, progressaient de 19 %. Le solde est positif aussi pour le travail indépendant (+ 13,5 %), mais fortement négatif pour l'emploi public, dont les effectifs ont été presque divisés par deux. Un seul groupe professionnel est aujourd'hui très majoritairement composé de fonctionnaires et a connu une forte expansion, celui des bibliothécaires, conservateurs et archivistes : le nombre des fonctionnaires y a augmenté de moitié entre 1990 et 1999. Pour toutes les autres catégories professionnelles des arts et de la culture, l'expansion démographique a correspondu soit au dynamisme de la demande de travail et à une croissance sectorielle dans le secteur marchand (cas des stylistes, décorateurs et designers, des journalistes et des professionnels de l'édition, et des professionnels des spectacles qui travaillent dans les industries du cinéma, de l'audiovisuel et de la musique), soit à l'expansion de la sphère culturelle non marchande, sous régime associatif et non lucratif, tout particulièrement sous l'effet de la contribution massive des politiques culturelles publiques à la création d'activité et d'emploi.

L'analyse de la qualité des emplois créés suppose notamment d'examiner la durée du travail, approchée par le taux d'activité à temps partiel, et la forme contractuelle des emplois créés dans la sphère privée, marchande et non marchande. L'activité à temps partiel est plus répandue que dans l'ensemble de la population active. Elle est tout particulièrement présente dans le salariat artistique (artistes des spectacles), dans le salariat technico-artistique et dans le professorat d'art. Dans le cas de l'emploi dans les spectacles, le temps partiel illustre la diffusion d'une culture organisationnelle de l'activité par projet, et de son régime dominant d'emploi, le salariat intermittent, qui associe au CDD une répartition déséquilibrée des états d'activité, puisque le travail occupe en moyenne moins de place dans les emplois du temps individuels que les périodes chômées.

Près d'un enseignant d'art sur deux (toutes spécialités confondues, et hors enseignement général dans les établissements scolaires) est à temps partiel. Sachant que le financement de la très grande majorité des établissements de formation artistique repose aux neuf dixièmes sur les collectivités territoriales, la gestion des personnels enseignants trouve plus de flexibilité dans le cadre du contrat à durée indéterminée, parce que la relation doit être stable et durable, et que la modulation des durées d'emploi offre de multiples moyens de maîtriser les coûts salariaux, de mutualiser les ressources en personnels entre divers établissements qui conduisent les enseignants à additionner des temps partiels.

Le troisième indicateur, celui de la forme contractuelle de l'emploi dans les professions culturelles, situe, là encore, ce secteur parmi ceux où la flexibilisation du travail sous contrat salarié est la plus élevée : le taux de contrats à durée déterminée (CDD de droit commun et CDD intermittents, vacataires, contrats aidés tels que CES, emplois jeunes) y est deux fois et demie plus important que sur le marché du travail dans son ensemble, et ce taux a doublé dans le secteur culturel en quinze ans. En cela, le secteur culturel accentue fortement une tendance à la recherche de flexibilité du marché général du travail. Au sein des différentes professions culturelles et des secteurs d'activité correspondants, les situations sont au demeurant très contrastées : le taux d'emploi en CDD a doublé dans les arts du spectacle et dans l'audiovisuel, pour approcher les deux tiers des actifs concernés, voire les dépasser dans le cas des artistes interprètes et des cadres artistiques. On peut relier à cette expan-

sion de l'emploi dans les métiers du spectacle et de l'audiovisuel la progression de la part des CDD chez la minorité d'auteurs (écrivains, dialoguistes, scénaristes) qui travaillent principalement sous statut d'emploi salarié. Les professeurs d'art sont la troisième catégorie culturelle la plus directement concernée par cette fragmentation tendancielle de l'emploi culturel en contrats courts et en temps partiels. En revanche, dans les métiers de la conservation et des bibliothèques, dans les métiers d'art et dans le journalisme, les taux de CDD demeurent voisins de la moyenne observée pour l'ensemble de la population active.

Reflux du salariat public statutaire, montée du temps partiel, augmentation des contrats courts. Ensemble, ces trois traits paraissent suggérer que le marché de l'emploi culturel s'apparente à un marché secondaire d'emplois de moindre qualité, plus exposés à la flexibilité précarisante. Pourtant, les effectifs y ont augmenté rapidement, et, paradoxalement, beaucoup plus vite là où ces diverses caractéristiques étaient les plus présentes. Quel est le sens de la causalité qui a mis en mouvement ce tourbillon de croissance déséquilibrée ? L'attrait pour les professions artistiques est-il tel que les aspirants professionnels, affluant en grand nombre, acceptent plus aisément des conditions d'emploi instables sous l'effet d'une concurrence interindividuelle accrue et d'un taux élevé de chômage et de sous-activité ? Ou bien les professionnels de la culture savent-ils, mieux que d'autres, construire des systèmes personnels et collectifs de protection contre les risques d'activité et organiser une professionnalisation atypique dans ces métiers où la réussite est par essence incertaine, et où la pratique de la fragmentation de l'activité entre plusieurs fonctions et plusieurs rôles professionnels est établie de longue date ? Dans ce dernier cas, les employeurs, privés, publics ou majoritairement subventionnés par des fonds publics, ne sont-ils pas tout disposés à tirer parti de cet activisme individuel pour ne contribuer que très marginalement à la couverture de la prise de risque de ceux qu'ils salarient de façon fragmentaire et discontinue ? Quel système d'emploi peut demeurer viable en répartissant ainsi la charge des risques ?

La qualification du travail artistique et les ressorts de la professionnalité

Au cours du xx^e siècle, le régime du travail salarié s'est progressivement étendu à neuf actifs sur dix, en faisant de la notion d'emploi salarié le lien dominant entre le travail rémunérateur et l'attribution des droits sociaux garants de la sécurité des personnes. Dans le même temps pourtant, comme l'a montré Alain Supiot⁷, le salariat s'est diversifié et fragmenté, à mesure que se développaient en son sein des formes d'emploi atypiques, et que, par la présomption légale du salariat, des professions dont l'exercice est fortement autonome ont été incorporées dans l'univers de l'emploi salarié. Les artistes du spectacle figurent au nombre de ces professions emblématiques : avec les journalistes et les représentants de commerce notamment, ils étoffent la rubrique des dispositions particulières à certaines professions du Code du travail. Le droit du travail a ainsi reconnu aux artistes du spectacle, dès lors qu'ils ne sont pas inscrits au registre du commerce et qu'ils n'exercent pas en indépendants – soit l'immense majorité d'entre eux – la qualité triplement dérogatoire de salarié : travaillant sous CDD renouvelables et cumulables indéfiniment pour une multiplicité d'employeurs, dans des conditions de forte autonomie de leur activité et de préservation de leur pleine liberté d'expression, et en conservant la propriété de tout ou partie de leurs instruments de travail.

De son côté le Code de la sécurité sociale, en rendant obligatoire l'affiliation au régime général de sécurité sociale, a étendu la protection sociale du régime général des salariés aux artistes auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques, ainsi que photographiques.

Le droit de la protection sociale opère ainsi un bond plus audacieux que le Code du travail par-dessus la barrière statutaire qui sépare le salariat de l'indépendance, mais il le fait pour couvrir les risques sociaux (maladie, maternité, famille, invalidité, vieillesse, décès) et non le risque de défaut d'activité. C'est là la frontière de la double fiction qui, d'une part, assimile ces artistes à des salariés, et leurs revenus, par reconstitution,

7. A. SUPIOT, *Critique du droit du travail*, Paris, PUF, 1994.

à un salaire brut constituant l'assiette des cotisations, alors qu'au regard du droit du travail, ces professionnels exercent en indépendants (artisans, commerçants ou libéraux) ; assimilé d'autre part, les diffuseurs des œuvres d'art à des employeurs ayant à s'acquitter de l'équivalent des cotisations patronales (d'un niveau très réduit au regard des cotisations patronales de l'emploi salarié général), sans que ces diffuseurs exercent en rien les responsabilités attachées à la qualité d'employeur⁸.

Enfin, pour le droit de la sécurité sociale comme pour le droit fiscal, l'ensemble des revenus des artistes auteurs sont soumis aux cotisations du régime général, sur le modèle des revenus salariaux ; la législation fiscale assimile de son côté les revenus en droits d'auteur à des revenus salariaux bénéficiaires des abattements correspondants.

D'un côté, donc, la relation salariale d'emploi entre employeur et artiste est établie, par présomption légale, pour les artistes interprètes du spectacle, et elle leur procure une couverture de tous leurs risques sociaux, à l'égal de tous les salariés, mais avec des dispositions particulières, plus favorables, en matière d'assurance chômage.

De l'autre côté, la qualité de salarié est attribuée fictivement à l'autre grande catégorie d'artistes, les auteurs, pour garantir à ceux-ci les droits à prestations sociales des salariés, mais non les droits spécifiques attachés au travail et au risque d'emploi tels que l'assurance chômage, le droit à la formation, le droit aux congés payés.

La revendication des artistes interprètes, et, avec eux, des personnels technico-artistiques, administratifs et techniques éligibles, était aussi simple qu'exceptionnelle : obtenir et maintenir une couverture particulière du risque de chômage, plus favorable que dans le régime général, au double motif que la discontinuité d'activité est constitutive du système d'activité par projet omniprésent dans leur secteur et qu'elle crée un risque constant de chômage temporaire d'une part, et que le travail artistique doit bénéficier de soutiens particuliers de la part de la collec-

8. Par diffuseurs, il faut entendre l'ensemble des personnes physiques (particuliers) et morales (entreprises, collectivités publiques, État, associations, etc.) qui, de manière permanente ou occasionnelle, procèdent à la diffusion ou à l'exploitation commerciale des œuvres d'art originales (vente en galerie, en enchères publiques, en boutique d'antiquaire, reproduction, édition d'art, etc.). Voir le rapport de M. RAYMOND et S. KANCEL, *le Droit de suite et la protection sociale des artistes plasticiens*, établi pour le ministère de la Culture et de la Communication en 2004, qui fait le point sur les modes de rémunération et de couverture sociale des artistes auteurs.

tivité publique d'autre part, l'art et la culture étant réputés constituer des biens publics qui ne peuvent être ni gérés ni tarifés comme d'autres biens et activités. Les crises répétées suscitées par les tentatives de réforme du régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle depuis vingt-cinq ans démontrent que la viabilité d'un système imbriquant littéralement et continûment l'allocation d'emplois fragmentés et l'indemnisation de périodes chômées pose un problème plus complexe que ceux que traitent ordinairement la couverture assurantielle des marchés du travail et la politique culturelle publique⁹.

La revendication émanant des artistes auteurs a moins de retentissement parce que la qualité d'auteur n'est qu'un facteur d'unification très relatif entre des groupes professionnels et des secteurs d'activité qui se situent aux deux extrêmes du *continuum* des modes de production de l'art – du côté de la production et de la commercialisation des biens uniques pour les plasticiens, et du côté des industries culturelles pour les écrivains et compositeurs.

Formant un ensemble plus disparate, ces groupes sont beaucoup plus faiblement organisés collectivement. La revendication de professionnalité reprend ici à nouveaux frais le motif déjà ancien de l'élaboration d'un statut de l'artiste¹⁰, mais le place, cette fois, plus directement dans le sillage de cette exception sociale et culturelle juridiquement et politiquement légitimée qu'est l'intermittence salariale. Le dispositif revendiqué de couverture assurantielle des risques sociaux des artistes auteurs serait à peu près aligné sur celui des artistes interprètes, en recevant un complément inédit pour les travailleurs indépendants, l'assurance chômage. Le défaut d'activité du travailleur artistique indépendant, qui résulte du manque de clients pour ses œuvres et ses prestations, serait assimilé à un défaut d'emploi, et indemnisable selon les règles appropriées de l'assurance chômage.

9. Nous renvoyons aux analyses de notre ouvrage *les Intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.

10. Raymonde MOULIN avait examiné, au début des années 1980, la question d'un statut professionnel des artistes plasticiens, dans son article « Marché de l'art et bureaucratie culturelle », repris dans *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p. 107-116.

Dépasser l'opposition statutaire entre le salariat et le travail indépendant ?

Quels sont les arguments avancés pour enjamber ainsi la frontière qui opère la seule vraie démarcation juridique et sociale des statuts d'activité, celle qui sépare le salariat du travail indépendant ? La principale justification s'appuie sur la moindre différenciation des secteurs artistiques et sur le diagnostic d'une imbrication croissante de la production d'œuvres et de celle de services. L'artiste auteur serait devenu un prestataire de services (vacations d'enseignement, animations, lectures, interventions, missions de conseil et d'expertise, collaborations à des projets pluridisciplinaires artistiques, culturels, urbains, architecturaux, etc.) autant qu'un créateur d'œuvres.

Cet argument n'est pas nouveau, il apparaissait déjà comme l'un des éléments de préconisation d'un rapport public sur la condition des artistes et ses évolutions à la fin des années 1970¹¹. Il désigne l'un des ressorts de la socialisation des activités artistiques, avec ses conséquences sur la démographie professionnelle. Intervenant en faveur de la création, l'État et les collectivités locales ont, tout particulièrement dans les années 1980, favorisé non seulement la condition des artistes, mais aussi l'expansion démographique de la population des créateurs, en développant des marchés subventionnés de la production d'œuvres, et en développant simultanément un marché de prestations de services. Les deux interagissent comme des vases communicants : les artistes qui accèdent au premier marché peuvent y trouver le levier d'une carrière indépendante et les ressources principales ou adjacentes de leur activité créatrice, mais ils sont beaucoup plus nombreux à n'obtenir que trop épisodiquement des commandes et des achats publics de leurs œuvres, et plus nombreux encore à recourir au second marché, celui des prestations de service, pour soutenir leur travail de vocation.

Ainsi se trouve enclenché un mécanisme en spirale d'élargissement des effectifs de professionnels : améliorer la condition de l'artiste par le déploiement d'un marché de services sur lequel sont accessibles des emplois et des compléments de revenus conduit à incorporer ces pra-

11. J. CAHEN-SALVADOR, *Pour une nouvelle condition de l'artiste*, Paris, La Documentation française, 1978.

tiques adjacentes dans une définition élargie de l'activité créatrice, qui légitimera une revendication de professionnalisation extensive et suscitera une démographie professionnelle plus poreuse.

De quoi est fait le risque artistique ?

Dans les métiers de création artistique, le risque tient aux ressorts profonds de l'activité, à la nécessaire indétermination du cours de l'activité qui, pour être inventif, doit n'être pas prévisible, et à l'incertitude quant à la réception publique du travail ou de l'œuvre accomplis. Le risque est façonné par la concurrence interindividuelle, parce que la valeur de l'activité (œuvre, interprétation, prestation) n'est pas mesurable directement, en termes absolus, mais seulement à travers les comparaisons relatives que pratiquent les critiques, les experts, les professionnels, et les publics, pour orienter leurs choix, dans un univers de différenciation infinie de la production¹². Les écarts de réputation qui en résultent organisent une distribution vivement inégalitaire des positions individuelles, sur le marché des emplois comme sur le marché des œuvres. Il n'est pourtant pas simple de déterminer quelles inégalités de réussite résultent de facteurs qui légitiment une protection sociale et économique particulière, et quelles inégalités sont le produit même des mécanismes sélectifs qui font exister les innovations, par le jeu des succès et des échecs de tous ceux qui s'essaient au métier.

Nous touchons ici à la dimension la plus sensible de la profession artistique. L'entrée dans les professions artistiques est d'autant plus aisée que l'emploi est alloué par contrats courts et par fragmentation entre de multiples employeurs, et que l'activité est indépendante et dépourvue de conditions formelles d'exercice, à la différence des professions libérales à monopole statutaire de pratique. Pourtant, l'ancrage dans ces professions est difficile, parce qu'il est bousculé par une concurrence interindividuelle rapidement grandissante. Le risque inhérent à l'activité de création se double du risque professionnel que provoque le déséquilibre entre une offre de travail en augmentation plus rapide que la demande.

12. Voir R. CAVES, *Creative Industries*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000. S. ROSEN, *Markets and Diversity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2004.

Une pièce manquante du système de relations professionnelles : l'employeur et son engagement de responsabilité

Pour couvrir leurs membres contre le risque de sous-activité, les mondes de l'art disposent de deux moyens. L'un est sous le contrôle des individus : il les conduit à diversifier leurs activités et leurs ressources, tant que la réussite dans l'activité artistique de vocation ne suffit pas à leur procurer une réelle autonomie financière. L'autre, auquel nous nous intéressons ici, est d'ordre collectif : il repose sur des aides publiques, sur des dispositifs de protection sociale et sur des revenus de transfert.

Comme les aides publiques, les dispositifs juridiques et assurantiels qui encadrent la professionnalisation des artistes sont sélectivement protecteurs. Le premier dispositif concerne les assurances sociales (à l'exception de l'assurance chômage) : le niveau de couverture du régime général de la sécurité sociale des salariés a été étendu aux artistes auteurs. L'assimilation des artistes auteurs et créateurs à des salariés relève des dispositions du Code de la sécurité sociale, mais non de celles du Code du travail qui limite aux cas des interprètes des spectacles l'assimilation des artistes à des salariés. La couverture sociale qui est procurée aux auteurs et créateurs par les organismes concernés – Agessa dans le cas des écrivains, photographes, compositeurs, Maison des artistes dans le cas des plasticiens et graphistes – n'intervient qu'à partir d'un seuil de professionnalité déterminé, et sur la base d'une contributivité destinée à assurer l'autonomie financière de ce régime particulier. Comme de tels régimes, à partir de leur mise en place, n'atteignent leur maturité, en termes de composition démographique et d'équilibre entre cotisations et prestations, qu'au bout d'une quarantaine d'années, et que la croissance de la population professionnelle couverte a été rapide dans les deux dernières décennies, il faut s'attendre, comme le soulignent Raymond et Kancel¹³, à voir le régime de protection sociale des auteurs se déséquilibrer inéluctablement dans les décennies à venir.

Le second dispositif inclut la couverture du risque de chômage, pour les seuls artistes interprètes et personnels techniques et administratifs employés sous CDD d'usage dans le secteur des spectacles. Mais le

13. M. RAYMOND et S. KANCEL, *le Droit de suite et la protection sociale...*, op. cit.

niveau et la sélectivité de cette protection sont en question depuis que le régime d'assurance chômage particulier des professions du spectacle a vu son rôle assurantiel s'étendre irrésistiblement.

La réflexion et l'ambition de réforme concernant les dispositifs de protection sociale et de sécurisation professionnelle dans les arts, si audacieux soient-ils, demeurent paralysées par l'incomplétude de la relation professionnelle. Si elle est juridiquement configurée par le droit du travail et par celui de la sécurité sociale, cette relation n'est pas assuranciellement consolidée : l'engagement de responsabilité de l'employeur fait largement défaut dans le salariat atypique, et n'intervient pas dans les transactions entre entrepreneurs et créateurs indépendants. L'engagement des employeurs à l'égard de leurs salariés, ou celui des entrepreneurs (galeristes, éditeurs, etc.) à l'égard des créateurs travaillant en indépendants, sont strictement proportionnés aux caractéristiques des contrats et des transactions : comme chaque employeur ou entrepreneur peut contracter et négocier avec de multiples artistes, selon des termes chaque fois spécifiques, la responsabilité est entièrement fragmentée, et, au bout du compte, parfaitement diluée. Les seuls points fixes de l'arrimage du système, les seuls acteurs qui constituent des entités stables, clairement et collectivement responsables, sont les institutions gestionnaires des droits sociaux : organismes spécifiques de sécurité sociale, caisses de retraite complémentaire, organismes de formation continue, caisse des congés spectacles, organisme d'assurance chômage. Nul ne s'étonnera que ces institutions soient considérées comme les lieux clés d'attribution de la professionnalité.

L'affaiblissement du droit patrimonial et les transferts sur le droit du travail : le cas de la musique

L'essor des technologies de numérisation des œuvres a une quadruple conséquence :

- faciliter considérablement la diffusion des biens, en les dématérialisant ;
- élargir l'accès à une quantité potentiellement infinie d'œuvres du monde entier ;

- crédibiliser des scénarios de gratuité de l'accès aux biens culturels ;
- transformer la notion même d'œuvre, dès lors que la numérisation et l'interactivité des flux d'échanges en réseau permettent de s'approprier les contenus numérisés, de les décomposer en unités élémentaires, et de les soumettre à des procédures de transformation sans limites (par manipulation, hybridation, recomposition, ré-élaboration).

L'architecture de l'industrie musicale était établie sur un système stable et séculaire de droits de propriété et sur une organisation des relations entre production, distribution, promotion et consommation, fondée sur quelques principes économiques : concentration en présence de coûts fixes élevés et d'économies d'échelle, importance du marketing et des activités de promotion pour faire face à la multiplication du nombre de titres mis en circulation par cette économie de variété et pour resserrer la mise en comparaison des œuvres, dont le consommateur ne peut connaître les caractéristiques qu'après les avoir fréquentées, identifiées ou consommées *via* un média de masse ou *via* les recommandations des prescripteurs et des pairs. La révolution numérique lève l'obstacle de la distribution physique des biens et des coûts fixes générateurs de concentration, et elle suscite des comportements d'appropriation qui bousculent l'organisation des remontées financières vers les auteurs et vers les producteurs des œuvres. Ce phénomène en question la légitimité de la contrepartie monétaire de l'acte de consommation et du droit patrimonial des ayants droit, et suscite des utopies de production sans intermédiation (critique, marchande, commerçante). La chaîne de valeur se raccourcit, l'opposition des intérêts devient plus frontale entre les deux extrémités de la chaîne – ceux des auteurs et producteurs cherchant à faire rémunérer leurs créations et leurs services, celle des consommateurs capables d'accéder, légalement ou non, à une offre considérablement élargie par les téléchargements et les échanges non marchands.

Dans l'économie musicale, une autre source de revenus que les royalties et droits d'auteur prend une importance croissante dans l'économie musicale : celle des prestations en concert. La grande majorité des musiciens français de pop, rock, jazz, rap, ne tirent pas leurs principales ressources des avances sur recettes des producteurs phonographiques (à l'exception de quelques dizaines de vedettes) ni des droits d'auteur liés à la diffusion de leur musique par les médias de masse, mais d'abord de l'imbrication entre leurs cachets de concert et l'indemnisation par l'as-

surance chômage de leur temps chômé (plusieurs fois supérieur, en volume annuel, à leur temps d'emploi). Or cette indemnisation est très exactement considérée comme un mécanisme suffisamment égalitaire et redistributif d'assurance contre le risque pour que soient tolérés des niveaux élevés d'inégalité des revenus du travail procurés par un marché réputationnel de l'emploi par contrat court¹⁴. En faisant jouer au marché des concerts le rôle de financeur du travail des artistes, en contrepartie d'un accès illimité aux œuvres par l'intermédiaire d'internet, à prix très réduit pour les consommateurs, *via* l'internet, l'industrie musicale en appelle, de fait, à la socialisation des coûts du travail artistique, celle-là même qui est au cœur des déséquilibres assurantiels du régime d'emploi intermittent.

Il serait surprenant que les mêmes évolutions n'affectent pas la totalité des industries culturelles, sous l'emprise de la numérisation des contenus, de la réorganisation de la chaîne de valeur et des transferts de risque des firmes vers les agents contractant avec elles.

Conclusion

Aucun autre système d'emploi n'a suscité autant de conflits ni autant d'évolutions paradoxales que l'intermittence des arts du spectacle. S'agit-il d'un modèle qui, s'il était consolidé, pourrait être étendu à l'ensemble du secteur culturel et, au-delà, incarner un équilibre viable entre la flexibilité du travail par projet et la couverture des risques d'activité provoqués par celle-ci ? Examinons pour conclure ce que nous ont appris l'expérience française de l'intermittence et ses crises de réforme.

L'intermittence paraît incarner deux positions radicalement opposées : celle d'une apothéose inattendue de la flexibilité du marché du travail et de l'organisation par projet, qui substitue le contrat temporaire à l'intégration permanente du salarié dans la firme, dans laquelle le capitalisme le plus avancé pourrait bien reconnaître l'une de ses métamorphoses ; et celle d'une apothéose de la critique du capitalisme, parce que celui-ci a construit la relation d'emploi et les gains de productivité attachés à la division du travail sur le lien de subordination durable du tra-

14. Voir P.-M. MENGER, *les Intermittents du spectacle*, *op. cit.*, p. 84-86.

vailleur à la firme employeuse et à son appareil hiérarchique de contrôle et de prescription de tâches dûment segmentées.

Cette contradiction se nourrit de deux idéaux régulateurs opposés. Le premier est la mobilité de l'activité, dont l'organisation de la production par projet est l'incarnation : la vitesse d'ajustement des individus aux situations et la rapidité de réorganisation des équipes insèrent la discontinuité des activités dans un enchaînement continu d'équilibres plus complexes. Les mondes artistiques défendent la fluidité sur laquelle est gagée la mobilité de la production, la fluidité de leurs transitions permanentes entre l'emploi, le chômage, la préparation des emplois, les ressourcements hors du travail, et le temps personnel. Sous un tel régime de mobilité, ils organisent un monde de compétition interindividuelle omniprésente, avec ses incessants tournois d'évaluation et de différenciation comparative (palmarès, hit-parade, classements, récompenses, comparaisons critiques). Pour que la compétition n'entretienne ni ne fige les écarts de réussite qu'elle produit, elle doit demeurer incertaine, mouvante, rebelle aux concentrations des pouvoirs de marché et aux rentes trop durables de réputation. Car le second idéal régulateur est celui qui veut écarter l'activité individuelle de la pression concurrentielle, pour que l'individu s'accomplisse à l'horizon long de son projet créateur, hors des contraintes mutilantes de la spécialisation et de la mise en comparaison violemment hiérarchisante des qualités individuelles, et hors de l'insertion du travail dans la relation d'échange¹⁵.

Que nous apprend l'analyse de l'hyperflexibilité salariale et assurantielle de l'intermittence ? Que ces idéaux ne peuvent pas être cultivés simultanément sans que surgissent des déséquilibres. Il s'agit d'imbriquer un régime d'initiative entrepreneuriale et de professionnalisation fondé sur l'impératif de créativité et d'innovation, avec ce qu'il sollicite et engendre d'inégalités spectaculaires de réussite et de réputation, et un système de solidarité assurantielle qui place ce régime de production dans une mutualisation des coûts du risque. Mais le risque augmente à mesure que l'organisation de l'activité ainsi conçue se développe, et l'essentiel des ressources affectées à la couverture assurantielle du

15. Nous avons analysé les ressorts et les contradictions de la conjonction entre de tels idéaux régulateurs dans notre article « Est-il rationnel de travailler pour s'épanouir ? », dans L.-A. GÉRARD-VARET et J.-C. PASSERON (sous la dir. de), *le Modèle et l'enquête. Les usages du principe de rationalité dans les sciences sociales*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1995, p. 401-443.

risque est prélevé hors de la sphère où l'activité est tout entière organisée de la sorte.

La question posée est celle du prix réel du travail et de la production artistiques et culturels, et de la socialisation du risque inhérent à une organisation désintégrée de l'activité. Elle a constitué l'un des impensés de la croissance culturelle française depuis un quart de siècle.

L'intermittence, qui combine des caractéristiques du salariat et de l'indépendance, sous abri assurantiel du salariat, a fait rêver beaucoup de créateurs et de professionnels non salariés des autres métiers de l'art et de la culture qui exercent en indépendants et seraient heureux de bénéficier d'une couverture analogue du risque d'activité. Parmi les acteurs du conflit des intermittents, les plus radicaux comme les membres des coordinations, ont défendu le principe d'une extension sans limite de ce système d'emploi, en présentant les contractuels intermittents du spectacle comme l'avant-garde d'un possible néosalariat autonome et sécurisé. Les militants de ces mouvements se recrutent notamment dans les professions intellectuelles qui ne sont parvenues à s'insérer qu'incomplètement sur le marché du travail pour y convertir leur capital de formation en emplois de vocation – chercheurs non titulaires et enseignants vacataires, journalistes pigistes, traducteurs, maquettistes, rédacteurs de presse, éditeurs et correcteurs *free-lance*, designers, producteurs culturels, agents artistiques, intervenants en formation¹⁶. Ils invoquent, eux aussi, l'exceptionnalité de leurs activités intellectuelles et culturelles pour revendiquer l'alignement de leur précarité sur la précarité sécurisée des intermittents : à travers celle-ci s'exprime la demande d'un exercice expressif et insubordonné du travail, qui emboîterait les protections sociales du salariat dans les émancipations individualisatrices de la critique du salariat.

Les témoignages qui alimentent la chronique des conflits sociaux et la lutte militante et pétitionnaire se sont en effet multipliés pour décrire les pratiques d'emploi dans l'édition, dans la presse, dans la publicité, dans la mode, dans la culture, dans certains secteurs de l'enseignement et de la recherche, où se rencontrent et se mêlent vacations, CDD renouvelés, missions discontinues, piges, stages interminables non ou faiblement rémunérés, et les pratiques multiples de rémunération qui jonglent avec

16. Voir l'enquête réalisée par Anne et Marine RAMBACH, *les Intellos précaires*, Paris, Fayard, 2001.

cet enchevêtrement de formes d'activité. Nombreux sont ceux qui, d'un bord à l'autre de l'échiquier des analyses de la société salariale en transformation, ont émis l'interrogation : s'agit-il d'évolutions profondes ou bien de simples effets d'aubaine pour des employeurs qui peuvent compter sur la disponibilité et sur le peu d'appétit initial de réussite matérielle de celles et ceux qu'ils emploient, pour faire pencher la balance de la motivation du côté des gratifications symboliques, de l'espoir de percer dans la loterie de la réussite et non du côté de la vulgaire feuille de paie ?

Les recensements de la population réalisés par l'Insee ont montré que sur vingt ans, la croissance en effectifs des professions de l'enseignement, de la recherche, du journalisme, de la communication, des arts et des spectacles a été exceptionnellement soutenue¹⁷. Mais il n'y a que dans les arts où cette croissance ait été portée par une aussi radicale flexibilisation de l'emploi salarié. Ailleurs, c'est une distinction plus classique qui prévaut : elle oppose, selon le vocabulaire de certains théoriciens de la segmentation des marchés du travail, les *insiders*, qui détiennent et défendent des emplois abrités de l'insécurité contractuelle – les CDI du secteur privé et les emplois des personnels titulaires de la fonction publique – et ceux dont les conditions d'emploi sont provisoirement ou durablement instables et dégradées. Les proportions respectives des deux types ne sont, dans aucun secteur d'activité, équivalentes à celles observées dans les professions artistiques qui ont développé le salariat le plus atypique. Les qualités recherchées dans ces métiers artistiques, qui contribuent à les rendre attractifs – inventivité, autonomie, apprentissages permanents, expressivité, capacité à tolérer l'incertitude – passent aujourd'hui pour des valeurs centrales de l'économie tout entière et du travail qualifié en général, parce qu'elles déterminent pour partie la capacité d'une économie à maintenir une forte croissance de la productivité du travail. Mais le besoin de telles qualités n'appelle pas irrésistiblement une flexibilisation complète des cadres d'emploi.

Aucun monde professionnel attractif ne peut s'organiser complètement selon un système désintégré d'emploi. Même le monde des arts du spec-

17. Ces groupes professionnels, qui sont classés par l'Insee dans l'ensemble des « Cadres et professions intellectuelles supérieures » ont vu leurs effectifs progresser de près de 80 % entre 1982 et 1999, presque autant que les professions intermédiaires administratives et commerciales des entreprises qui détiennent le record d'augmentation.

tacle contient des mécanismes de consolidation des relations flexibles d'emploi (réurrence des liens contractuels, recours à des employeurs pivots) qui corrigent l'image d'un système dans lequel chacun réinventerait chaque jour ses configurations d'activité. Mais si la flexibilité contractuelle se distribue entre des liens forts et des liens faibles d'emploi, son expansion a provoqué un déséquilibre croissant de la démographie professionnelle dans les métiers du spectacle : les situations individuelles de travail et de rémunération se sont dégradées en moyenne, les inégalités inter-individuelles ont prospéré, et les mécanismes assurantiels ont été sollicités sans cesse davantage.

Faire émerger le rôle, les responsabilités, les niveaux d'engagement des différents acteurs des systèmes d'emploi artistique et culturel – employeurs, « donneurs d'ordre » privés et publics, État législateur et financeur, collectivités territoriales, associations du secteur non marchand, entrepreneurs du secteur marchand, salariés – apparaît, au vu des conflits sociaux dont les mondes de l'art sont périodiquement le théâtre, comme une condition nécessaire à la viabilité et à la possible extension des protections sociales et professionnelles du travail artistique et technico-artistique. Quant à la revendication de réaménagements statutaires à des fins de sécurisation des carrières, dans l'organisation de l'ensemble des professions artistiques, elle ne pourra donner lieu à des règles précises et efficaces, tant que n'est pas précisé le rôle contributif de chacun des acteurs dans le financement de dispositifs professionnalisants et assurantiels viables.

La question a une portée beaucoup plus générale et touche à l'architecture même de la protection sociale et à l'évolution de l'État-providence actuel, dans la culture et ailleurs. Elle pose de manière abrupte deux questions, simples dans leur principe, mais labyrinthiques dans le détail de leur articulation et de leur traitement dans la négociation sociale. Comment recomposer le jeu de la relation contractuelle, qui, sous le dualisme classique, celui du CDI typique et porteur de la norme, et du CDD atypique, porteur des situations provisoires et dérogatoires d'emploi, a multiplié les combinaisons, les arrangements, et les allègements juridiques de charges ? Si, d'un côté, le continent salarial se fragmente, selon l'expression de Supiot, et que, de l'autre, l'indépendance entrepreneuriale cherche des sécurités pour augmenter ses attraits, jusqu'où pousser l'effritement de la distinction entre les deux statuts clés d'acti-

tivité, le salariat et l'indépendance ? Jusqu'où systématiser ce qui s'étend fragmentairement, à travers les aménagements de la protection sociale des salariés atypiques, plus autonomes que subordonnés, ou plus précaires que salariés, à travers les mécanismes incitatifs qui stimulent l'entrepreneuriat en accordant aux créateurs d'entreprises la protection sociale et assurantielle des salariés, le temps de consolider leur situation ou de revenir au salariat, à travers la promotion d'un modèle du professionnel autonome ? La situation de l'intermittence, par effet de loupe, donne la mesure de la complexité du chantier.