

De la prise en charge individuelle d'un problème public : les artistes au RSA

Aurélie Gonnet

Il y a une réalité, c'est que les secteurs artistiques, personne n'ose dire que c'est un grand bateau sur lequel il y a beaucoup de gens et tous les autres sont sur le quai. On leur donne les moyens, à travers des études, d'être là avec des bagages et puis on leur dit « allez sur le grand bateau ». Sauf que sur le grand bateau, qui est pas mal à quai aussi parce qu'il a du mal à faire de grands voyages, c'est des gens qui n'ont pas du tout l'intention d'en faire rentrer d'autres pour ne pas faire un Titanic bis. Et donc, vous savez très bien, pour conduire la métaphore portuaire, qu'entre le quai et le bateau, c'est une eau dégueulasse ! C'est une eau... et c'est là-dedans qu'ils tombent et personne n'a le courage de le dire. À un moment donné, il faut peut-être dire aux gens : bah non, c'est pas possible. C'est pas que vous n'y arriverez pas mais il y a trop de monde. Il y a beaucoup trop de gens. Alors c'est pas une question de compétences, c'est pas une question de talent, mais beaucoup trop de gens par rapport à l'offre.

Christine, responsable du DATA

Y a-t-il trop d'artistes ? Si cette question soulevée par la responsable d'un des dispositifs dédié aux artistes au RSA, est loin d'être nouvelle, elle prend un tour particulier lorsque l'on se penche sur les marges de ce marché du travail.

Au 31 mars 2009, Paris recense 51 736 allocataires du RMI dont environ 8000 déclarent avoir un projet artistique, soit près d'un sur six (source : Paris.fr), une proportion constante depuis la création du RMI en 1988. Précisons d'ores et déjà que cette catégorie « artistes » recouvre l'essentiel des métiers créateurs, techniques voire administratifs du cinéma, de l'audiovisuel, de la musique, du spectacle vivant, des métiers de l'écrit et des arts graphiques, plastiques et photographiques.

L'importante représentation des artistes dans les chiffres du RSA peut être reliée à la place de la capitale vis-à-vis des marchés de la production artistique. Sans développer ce point rappelons que nombre d'enquêtes, notamment celles de P.-M. Menger, témoignent d'une très forte concentration des artistes à Paris, l'importance du réseau, la multiplication des employeurs pour un même travailleur ou encore le travail au projet rendant d'autant plus cruciale la proximité physique des différents acteurs de la chaîne de production artistique. En outre, le marché du travail artistique est réputé pour son déséquilibre, l'offre de travail étant nettement supérieure à la demande, mais aussi sa flexibilité et l'incertitude que cela provoque. Cette sur-représentation des artistes parmi les allocataires du RSA semble alors relèver principalement d'éléments intrinsèques à ce marché.

Mais face à cette proportion d'artistes au RSA jugée conséquente, décision a été prise par le Conseil de Paris de créer des dispositifs spécifiques de prise en charge individualisée de

ce public afin d'en favoriser l'insertion. Le Conseil de Paris semble ainsi ne pas attribuer ce fait qu'à des causes purement structurelles et ne pas considérer qu'il s'agisse uniquement du revers de la médaille du foisonnement culturel parisien. Nous retrouvons ici les deux caractéristiques faisant d'un phénomène un problème public selon J. Gusfield soit la « croyance cognitive dans la possibilité d'altérer [un phénomène] »¹ et le jugement moral sur son caractère pénible.

Ce travail présente les résultats d'une enquête ethnographique menée auprès de deux dispositifs réalisant des évaluations de projets d'allocataires artistes, que j'ai suivi 3 mois chacun. L'observation de ces situations d'interaction constitue l'essentiel de mon matériau, auquel s'ajoutent les données issues d'archives et d'entretiens auprès de ces prestataires. Afin de restituer les analyses que ces données autorisent, je présenterai la manière dont les artistes au RSA ont été désignés comme problème public suite à quoi un réseau de dispositifs a été créé, dont les deux prestations étudiées. Elles feront l'objet des deux parties suivantes afin de comprendre, de manière comparative, ce qui rend leur évaluation et leurs prescriptions légitimes et les critères utilisés pour évaluer une professionnalité particulièrement complexe à cerner. Cette communication vise à mettre en exergue le fait que tout dispositif public appelle une variété de conceptions et que chacune d'elle influe et est influencée par les usages eux-mêmes.

1 Gusfield J., 2009, *La Culture des Problèmes Publics*, Paris, Economica, p. 10.

La création d'un réseau de prestations dédié aux artistes au RSA

Afin d'apporter des réponses à ce qui est considéré comme une spécificité de la question professionnelle et sociale des « artistes », le Conseil de Paris crée plusieurs outils d'intervention appliqués par des prestataires conventionnés et ce dès 1989, première année d'existence du RMI. À la lecture des Programmes Départementaux d'Insertion, documents conciliants annuellement l'ensemble des actions menées par le département dans le cadre du RMI, deux publics sont systématiquement cités comme devant faire l'objet d'une attention particulière : les femmes et les artistes. Ainsi, les dispositifs à destination des seconds se sont succédés, variant sensiblement mais toujours en privilégiant une individualisation de l'intervention. Nombre de travaux, à l'instar de ceux de J.-M. Weller, V. Dubois ou I. Astier, attestent que ce mode de prise en charge des publics précaires marque un tournant des politiques publiques et notamment sociales. Dans le cadre du RSA, ces politiques promeuvent une logique de responsabilisation du bénéficiaire, accompagnant l'allocation financière de droits et devoirs ainsi que d'une injonction à se montrer actif dans son insertion. Ces logiques sont compilées dans la promotion d'un accompagnement individualisé en vue de favoriser l'insertion sociale et professionnelle de ces allocataires via le référent unique attribué à chacun. Par ailleurs, l'instruction d'une demande de RSA est un système déclaratif c'est-à-dire que le type d'activité que l'allocataire dit rechercher peut ne prendre appui sur aucune formation, aucun exercice antérieur ni même aucune capacité réelle à l'effectuer. C'est un premier défi de l'insertion que de faire coïncider compétences réelles du bénéficiaire, désirs professionnels et exigences liées au RSA. La création de ces dispositifs d'évaluation vise donc en partie à pallier cet aspect déclaratif.

Parmi les outils existant lors de mon enquête en 2011/2012, un dispositif, créé en 2007, réunit 3 prestations sous la tutelle de la Direction du Développement Économique, de l'Emploi et de l'Enseignement Supérieur de Paris : le bilan de compétences artiste, l'accompagnement vers l'emploi et le pôle SAS. Ce dernier vise à évaluer « la réalité du projet artistique » (PDI 2010, p. 57) et les capacités du bénéficiaire à le concrétiser lors de 3 entretiens individuels. Suite à cela, un bilan du parcours et de la situation du bénéficiaire est dressé et des préconisations formulées quant aux voies qu'il devrait suivre afin soit de réaliser son projet, soit de le réorienter.

Deux ans plus tard, le Département complète l'offre de services par la création de la plate-forme d'appui aux artistes placée sous la tutelle de la Direction de l'Action Sociale, de

l'Enfance et de la Santé et qui comprend 2 prestations : le Programme d'Accès à l'Emploi et le Dispositif d'Appui Technique Artistes (DATA) chargé « d'apporter un appui technique aux travailleurs sociaux qui suivent les artistes allocataires du RSA »².

En effet, plusieurs spécificités de ce secteur d'emploi complexifient considérablement la définition de la professionnalité et partant, le travail du référent. Tout d'abord, ce secteur réunit des régimes de protection sociale et des statuts d'emploi très divers (saliariat au régime général, intermittence, indépendance, régime des artistes-auteurs, auto-entrepreneuriat). De plus, la multiactivité conduit régulièrement à combiner des statuts d'emploi et des sources de revenus variés. À ceci s'ajoute le déséquilibre structurel de ce marché du travail qui limite donc les offres d'emploi que les travailleurs sociaux peuvent proposer aux allocataires, d'autant que les critères de diplôme et de formation jouent un rôle moindre. Dernier point de difficulté : le travail artistique conduit régulièrement les personnes qui s'y emploient à privilégier l'accomplissement d'une vocation en réduisant à la portion congrue la considération pour sa rentabilité économique. Ces éléments sont d'ailleurs liés, la multiactivité permettant de soutenir financièrement l'activité de vocation, ce qui conduit à cumuler des statuts d'emplois variés et à occuper un emploi de manière discontinue vis-à-vis de quoi des régimes de protection sociale spécifiques tentent de réintégrer une certaine sécurité. Ceci explique que les référents sociaux, pour la plupart profanes, soient démunis face à la complexité du fonctionnement du marché de l'emploi artistique. C'est donc pour faire face à ces difficultés d'appréhension des situations d'artistes au RSA qu'est créé le DATA, incluant diverses actions à destination directe des référents mais aussi une mission « d'expertise des projets »³ qui tend à se rapprocher du travail mené par le Pôle Sas.

Or, pourquoi deux prestations dotées d'une même mission, de surcroît chapeautées par deux tutelles, l'une centrée sur l'action sociale, l'autre sur le développement économique ? Mon hypothèse est que cette distinction doit traduire deux définitions du problème. Pourtant, rien dans leur présentation n'indique une répartition du public entre ces dispositifs selon, par exemple, que leur retour à l'emploi serait entravé par des obstacles relevant de l'insertion tantôt sociale, tantôt professionnelle. La désignation d'une situation comme problématique n'a rien de naturel ni d'évident. Distinguer deux types d'intervention visant à répondre à ce qui est perçu comme une sur-représentation des artistes dans les chiffres du RSA relève effectivement d'un choix politique. Le choix, d'abord, de transformer un constat chiffré en fragilité particulière par la désignation des artistes comme public « prioritaire » (PDI 2010, p.

2 Paris.fr

3 *Ibid.*

5); le choix ensuite d'individualiser ce problème d'insertion par la création de prestations travaillant au cas par cas et partant, d'attribuer une part au moins de responsabilité à l'allocataire ; et le choix, enfin, de travailler avec le postulat que tous ne pourront pas vivre de leur projet et donc d'évaluer – en vue d'agir sur – la capacité des allocataires à obtenir, à court terme, une rémunération pour une activité en rapport direct ou non avec leur projet. Ce qui, à l'origine, est un choix professionnel privé tombe dans le domaine public et est soumis à expertise à partir du moment où ce projet de vie ne permet pas ou plus de s'assumer financièrement sans l'aide de la collectivité. Nous passons bien d'une présentation descriptive et donc d'une vision positive de la situation à une conception normative. La distinction de deux prestations pour une mission se pose comme deux réponses émanant d'une série de choix politiques consécutifs à la désignation d'un problème public, celui des artistes au RSA.

Par ailleurs, l'observation révèle l'existence d'une tension, inhérente aux activités de service selon Hughes, entre le fait d'être une prestation de service devant faire quelque chose *pour* la personne reçue et d'être chargé d'une mission d'évaluation impliquant un travail *sur* elle. Ces deux dispositifs gèrent différemment cette tension sous-tendant deux types de cadrage de l'intervention : un cadre d'expertise et un cadre de conseil. Quand le premier aura pour but l'expertise du projet et de la personne afin de lui attribuer ou non l'identité de professionnel, le second va considérer l'évaluation comme un moyen en vue d'une fin : conseiller l'allocataire dans un objectif capacitant. Le cadrage d'expertise vise alors à dire qui est professionnel et le cadrage de conseil comment fait preuve de professionnalisme.

Du projet viable à la personne capable : expertiser en face à face. Le cas de DPA.

DPA, l'une des deux associations appliquant le Pôle Sas, est composée 3 employés notamment formés à la création d'activité. L'inscription d'un bénéficiaire au Pôle Sas est des plus simples : le référent appelle DPA, présente succinctement le cas et convient du premier des trois rendez-vous avec le bénéficiaire. Celui-ci reçoit une lettre de convocation lui signifiant l'obligation de suivre la prestation qui est consignée dans son contrat d'insertion. Dans la plupart des cas observés, les allocataires ne connaissent pas clairement la mission dont est doté le prestataire qui, de son côté, ne possède aucune information préalable lui permettant d'appréhender le cas qu'il devra construire *in situ*. L'ensemble du travail de diagnostic s'appuie donc sur l'échange soit sur les informations que l'allocataire accepte de révéler, passées au filtre de sa subjectivité, et celles que l'intervenant recueille en contribuant à le faire parler. Si l'intervention s'inscrit dans le cadre contraignant du RSA et de la convocation, ceci ne suffit pas à assurer la réussite de l'échange faisant appel à une implication certaine de chacune des parties afin, notamment, de porter l'évaluation sur des données subjectives telle que la personnalité de l'allocataire mise en lien avec sa capacité à assurer la pérennité de son projet. Pour que l'allocataire reconnaisse le rôle d'expert de son interlocuteur, celui-ci doit témoigner de sa compétence par l'affirmation de sa connaissance du secteur d'emploi en question. Ceci passe tout autant par l'utilisation de l'argot professionnel des métiers de l'art que par la mobilisation de références artistiques plus générales permettant d'alimenter la discussion tout en conférant une légitimité à l'intervenant. Par ses questions, l'intervenant ne va pas seulement recueillir des données mais aussi signaler à son interlocuteur qu'il sait de quoi il parle. Ceci favorise une certaine proximité avec l'allocataire artiste du fait d'une communauté de connaissances, de références et d'expériences l'incitant à se livrer tout en le dissuadant de « bluffer ».

Ces ressources relationnelles que mobilise l'intervenant contribuent à distinguer cet échange de celui que l'allocataire peut avoir avec son référent et ainsi l'inviter à parler plus longuement, plus librement et de sujets plus variés que ne maîtrise pas toujours le référent. Le format même de l'intervention permet de consacrer davantage de temps à l'allocataire que n'en a le référent. Être écouté, parler de son métier à quelqu'un qui le comprend, échanger sont autant d'éléments que les allocataires mettent en avant témoignant du succès de l'intervenant à instaurer les conditions de félicité de l'interaction. C'est bien sur une distinction forte vis-à-vis du type d'interaction que peut avoir l'allocataire avec son référent

que repose l'essentiel du succès de la prestation, mettant à distance une conception univoque et suspicieuse de l'évaluation. Cela révèle d'ailleurs un paradoxe de la prestation : ces engagements réciproques dans l'échange n'ont pas vocation à durer mais à réaliser l'expertise dont il est question. Et pourtant, plusieurs des allocataires reçus vont se montrer en attente d'un accompagnement plus long auquel se refuse DPA, comme l'exprime son responsable : « C'est un des trucs qui m'intéressait cette expertise en 3 entretiens/1 synthèse et après on a fini notre boulot et on arrête ». Il s'agit d'un des enjeux moraux de la prestation de service, particulièrement quand elle vise des publics précaires, soit cette tension entre travail sur et pour la personne que DPA met à distance via une conception restreinte et ponctuelle de son intervention traduite dans cette notion d'expertise.

Loin d'être une simple discussion, la nature de la prestation impose une certaine formalisation de la structure de l'échange : le premier entretien est consacré au passé de l'allocataire : formation, expériences professionnelles, découverte de sa vocation et motivation. Le second vise l'examen des compétences techniques de l'allocataire, sa connaissance de son secteur d'emploi, le fond de son projet ainsi qu'un « débroussaillage » des aspects techniques (statut d'activité, financement, etc.). Le troisième rendez-vous occasionne un retour sur la forme et la viabilité du projet, et conclut la prestation par la catégorisation du bénéficiaire et la détermination de pistes à suivre. Les intervenants de DPA examinent ainsi l'ensemble du parcours de l'allocataire afin de retracer la trajectoire ayant mené à la formulation du projet professionnel qu'ils doivent évaluer et traduire au référent social en charge de l'accompagnement de la personne. Ces composants de la situation de l'allocataire sont détaillés, examinés, décomposés comme les nombreux rouages d'un mécanisme, celui de la professionnalité. Celle-ci dépend d'éléments relatifs au projet de l'allocataire comme à sa personne, soit de critères objectifs et d'autres davantage teintés de subjectivité.

L'un des points essentiels de l'évaluation de DPA, et non des moins problématiques, porte sur l'authenticité du projet. Il s'agit de voir si la personne est au RSA parce qu'elle est artiste ou si elle est artiste parce qu'elle est au RSA, s'inscrivant sur ces métiers expressifs socialement gratifiants ou *sauvant la face* par la mise à distance de difficultés matérielles au nom de la créativité et de la réalisation de soi. Il s'agit alors pour le prestataire de vérifier la présence d'un projet professionnel « réaliste et réalisable » selon la formule consacrée par DPA. Dans ce but, l'intervenant demande systématiquement à voir le travail de l'allocataire. Si le cahier des charges du Pôle Sas réclame de vérifier « l'existence d'une réelle production artistique », rien n'est dit sur la manière de le faire laissée à l'interprétation du prestataire. Ainsi, quand le DATA le fait en recoupant les informations livrées oralement par l'allocataire et

celles recueillies par un ensemble de dispositifs matériels (fiche d'informations collectée auprès du référent, CV, questionnaire rempli par l'allocataire), DPA opte pour le visionnage direct des œuvres. Ce moment est un véritable support d'expertise puisqu'il occasionne des questions plus approfondies sur le projet, son organisation et son financement, et conduit l'intervenant à formuler des jugements sur la qualité ou l'originalité de la création qui pourront servir à l'identification du professionnel. Ceci va donc impliquer de prendre position sur le travail présenté ne serait-ce que parce qu'il paraît difficile, en face-à-face, de regarder l'œuvre de l'allocataire sans la commenter. Visionner cette production, c'est donc inévitablement procéder à une estimation de sa valeur.

Gaëtan, musicien et manager, montre à Luc son premier clip auto-produit.

L : C'est en quelle année ?

G : 2004

L : Tout l'album est comme ça ?

G : Non, y a que celle-là.

L : Ouais y a un bon truc. Et vous êtes connu ?

G : Oui mais les ventes n'ont pas suivi.

L : Et vous trouvez où l'argent pour le clip ? C'est tourné à la caméra numérique ?

G : Oui.

L : Et le montage ? Pour l'enregistrement ?

G : C'est un petit studio, le Spoutnik.

L : Je connais pas.

G : C'est un studio associatif monté par Le Crew. Ils font 15€ la séance de 8h. Je vais vous montrer la musique d'aujourd'hui vu que le rap n'est plus d'actualité. *[Il lance un clip de l'Eurovision]* Et lui c'est le seul artiste qu'on a qui est connu. Si on avait une structure, on aurait pu le signer. La plupart des groupes qu'on a aujourd'hui, ils ont le même nombre de vues.

L lisant l'écran : 430 000.

G : Ouais.

L : C'est quand même... Vous voulez que je vous dise, je préférerais ce que vous faisiez en 2004.

On le voit dans cet extrait, un autre élément est retenu comme crucial dans l'évaluation : la viabilité économique du projet qui est détaillée et re-située dans le cadre des moyens et besoins de l'allocataire. Le cas de Florentin est emblématique de cela, il mène deux projets de front : rejoindre l'intermittence pour son activité de musicien et créer une « ferme pluri-artistique d'insertion sociale et économique ». Il est en voie d'obtenir une subvention pour ce second projet qui intéresse tout particulièrement l'intervenant de DPA, confiant qu'il serait prêt à s'y investir lui-même au vu de sa solidité. Mais lorsque l'intervenant explique à Florentin qu'il doit « être dans la réalité » et choisir l'un des deux projet car la gestion de cette ferme est un travail lourd, Florentin craque face à son indécision :

Oui mais c'est sûr qu'administrativement ça m'intéresse pas de tout faire, d'être directeur. J'ai jamais rencontré un lieu comme ça que j'ai longtemps fantasmé. Je suis au RSA depuis que j'ai 25 ans, j'en ai 32. J'ai fait des allers-retours, des sorties pas par l'artistique. J'ai jamais été intermittent. J'ai besoin d'être accompagné, de me donner rendez-vous avec moi-même. J'ai jamais été au bout d'un projet. Le RSA n'est pas une bourse. Je me sens mal dans ma vie actuelle. Je sais que la dimension économique sera facilitatrice de tout. Aujourd'hui je suis à la proue de mon navire et je ne sais pas trop comment gérer le gouvernail.

Ce relâchement de l'allocataire, ce *débordement du social*, selon le mot de P. Warin, fait échouer la prestation de conseil menée par l'intervenant qui finit par porter un tout autre regard sur Florentin, remettant en cause jusqu'à sa catégorisation comme professionnel qui semblait pourtant solide au vu de la proposition de participer au projet. Si, ici, le projet est analysé comme viable, c'est l'état moral de Florentin qui conduit à lui dénier cette identité. L'évaluation de la personne et du projet s'entrecroisent, on est bien dans un *être* professionnel. Cette mission première d'évaluation du projet n'est pas traitée à l'exclusion des autres pans de la vie de l'allocataire. Expertiser le projet, c'est aussi expertiser l'allocataire lui-même ce qui tend alors à mettre en tension la prestation prise entre l'évaluation et le service. La rédaction de la synthèse à destination du référent et des préconisations faites en atteste. Dans la grande majorité des synthèses, le suivi de l'une ou l'autre des prestations artistes est préconisé. Pourtant, il y a peu de traces de ces prescriptions lors des entretiens avec les allocataires, les intervenants justifiant cela par une nécessaire prise de distance. Mais peut-on encore parler de service lorsque la préconisation n'est le fruit ni d'une demande de l'allocataire, ni d'une négociation avec lui ? Ce dernier élément confirme que la prestation de DPA se place bien du côté de l'expertise externalisée, enchâssant la fonction de service, puisqu'elle répond au problème des artistes au RSA par l'évaluation d'un *être* professionnel qui conduit à trier les porteurs de projets par l'attribution ou non d'une identité professionnelle.

Faire preuve de professionnalisme, conseiller en face-à-face : Le DATA.

Si DPA est une jeune structure créée en 2007, le DATA a une antériorité car il succède à la Cellule d'Appui Artiste (CAA) alors appliquée par l'actuelle responsable du DATA. Cette CAA avait été créée en 1999 avec le double objectif d'être un lieu ressource pour les travailleurs sociaux et de faire des propositions au Département et à l'État afin d'améliorer la prise en charge des artistes au RMI. Cette histoire politique pèse sur le rôle institutionnel du DATA et sa capacité d'interprétation de ses missions. Très rapidement, la CAA va organiser des ateliers d'informations sur l'emploi artistique auprès des allocataires chez qui est repéré un manque de connaissance des législations en vigueur. La CAA a fonctionné jusqu'en 2009, date de création du DATA qui la remplace et reprend l'essentiel de ses prérogatives avec, en plus, l'objectif d'expertiser les projets d'artistes lors d'un atelier d'une demi-journée. Si, dans la CAA, les ateliers regroupaient 20 allocataires, au tout début du DATA, ce chiffre est passé à 12, puis à 5. Cette réduction des effectifs suit l'évolution de la mission du DATA auprès des allocataires, passant de l'information à une évaluation plus rapprochée.

Autre divergence avec DPA, une fois l'inscription à la prestation décidée, le DATA envoie une lettre d'invitation : le suivi de la prestation n'est pas obligatoire et l'absence du bénéficiaire ne peut être sanctionnée. Le recours à l'invitation n'était pas prévu dans l'appel d'offre du dispositif. C'est Christine, la responsable du DATA, qui a insisté sur ce point au motif qu'en tant que prestataire le « DATA n'a rien d'administratif », se distinguant des référents pour lesquels elle juge la convocation utile comme pour le Pôle Sas car il réalise une évaluation à laquelle pourrait vouloir se soustraire l'allocataire, selon elle. Ceci révèle la manière dont elle conçoit la prestation qu'elle dirige : ni accompagnement, ni expertise, quelle est alors la teneur de l'intervention du DATA justifiant de laisser à l'allocataire le choix d'y participer et impliquant qu'il le souhaite ? En outre, la liberté de participation ne peut elle-être contrariée ? En effet, l'absence de l'allocataire à l'atelier sera signalée au référent, ne serait-ce que parce que le prestataire ne peut rédiger la restitution qui, comme pour la synthèse de DPA, est un compte-rendu de l'échange. Or, ce document « circule » selon le mot du responsable de DPA. Il n'est plus seulement lu par le référent mais peut être transmis à toute institution travaillant sur la situation de l'allocataire. Dès lors, malgré ce système d'invitation de la contrainte est réintroduite.

De plus, si aucune information n'est recueillie par DPA en amont de l'intervention, ceci diffère pour le DATA qui anime une plate-forme téléphonique destinée aux « acteurs du

dispositif RSA de [...] Paris »⁴ soit, au principal, les référents sociaux. Cet appel vise soit à résoudre une question sur un cas précis, soit à voir si la prestation présente un intérêt. Chaque appel ne conduit donc pas à une inscription en atelier, laquelle est discutée ce qui occasionne un échange d'informations préalable à la rencontre sur la base duquel les allocataires sont répartis selon 3 critères : le secteur d'activité, l'ancienneté dans le RSA et le degré de professionnalité.

En effet, au DATA chacun des 4 intervenants est spécialisé sur un champ artistique, le choix des 3 chargés de mission recrutés par Christine étant basé sur une exigence d'expérience dans ces secteurs : Louise, musicienne, s'occupe de la musique et du spectacle vivant ; Clémence, réalisatrice, du cinéma et de l'audiovisuel ; Guillaume, plasticien, commissaire d'exposition et critique d'art est en charge de la photographie et des arts graphiques et plastiques ; Christine, auteure, s'occupe des métiers de l'écrit. Leur légitimité et leur compétence reposent donc avant tout sur une connaissance pratique des secteurs les menant à construire des schèmes de professionnalisation alternant entre critères formalisés et savoirs expérientiels davantage intuitifs :

Comment vous savez qui est professionnel ?

G : Je le sais [*touchant son nez. Il rit*]. Non je ne sais pas, il y a divers critères. Il y a déjà le cadre professionnel dans lequel ils interviennent. Quelqu'un qui est peintre depuis 10 ans, qui a très peu exposé et qui n'est pas identifié à la [Maison des Artistes], on peut difficilement le considérer comme professionnel parce qu'il ne produit pas les signes d'une activité professionnelle tout simplement. À l'inverse, quelqu'un qui est identifié à l'AGESSA, qui a déjà vécu de son activité et qui sort de certaines formations donc qui a, en théorie, déjà quand même un background technique et des capacités... c'est toujours un faisceau de critères mais en général ils convergent. Un artiste suivant là où il a exposé, ça a une influence. Un artiste qui expose dans un centre d'art reconnu c'est pas un artiste qui expose dans un salon payant. C'est certain que de l'extérieur vous avez le salon Art en capitale au Grand Palais, alors chouette c'est le Grand Palais ! Non, pour être à Art en capitale vous qui faites de la peinture le weekend, vous pouvez exposer. Vous soumettez un dossier et vous payez. Par contre, pour être exposé à Bétonsalon ce qui ne vous rapportera rien mais ne vous coûtera rien, ça implique quand même que vous êtes dans un certain circuit, en contact avec certains réseaux et reconnu à différents niveaux.

Cette position d'*insiders* constitue une ressource essentielle mais peut aussi être source de tensions morales car parler d'artiste en activité à artiste en difficulté suscite une proximité professionnelle qui accentue le risque d'implication personnelle tout en amenant les intervenants à se confronter, jour après jour, aux fortes inégalités qui marquent les mondes de l'art auxquels ils appartiennent.

La catégorisation en amont met ce travail sur les allocataires au profit du travail pour eux puisque l'organisation des ateliers vise à coller au plus près de leurs réalités en regroupant des publics similaires au-delà, d'ailleurs, du seul secteur : les ateliers de niveau 1

4 Site internet du DATA.

visent les « profils non professionnels »⁵ ayant très peu, voire jamais vécu d'une activité artistique, contrairement au niveau 2 qui concerne plutôt des personnes ayant vécu une rupture de carrière. Il s'agit davantage d'explorer les pistes pour relancer les réseaux ou les projets de la personne afin de « résoudre les freins » au retour à l'emploi dans son secteur. Le niveau 1 est lui-même subdivisé selon l'ancienneté de l'allocataire dans le RSA, la limite étant placée à 3 ans. Les ateliers de niveau 1 moins de 3 ans sont avant tout informatifs, principalement destinés à de jeunes diplômés n'ayant pas encore la maîtrise du fonctionnement de leur secteur. Cette prime catégorisation est un « consensus temporaire », selon le mot de Gofmann, permettant de fonder l'échange.

Ainsi l'intervention du DATA repose sur plusieurs étapes de catégorisation afin de repérer préalablement les besoins de l'allocataire pour adapter l'atelier. Pour cela, les intervenants s'appuient sur une fiche d'information remplie par le référent, ainsi que sur le CV et un questionnaire que l'allocataire complète en début d'atelier, renseignant sur son parcours et sa situation. Si les deux prestations confèrent une place privilégiée à la parole de l'allocataire, le DATA s'attarde peu sur la décomposition du parcours et l'identification du professionnel. Ceci traduit deux positions distinctes : quand DPA centre son travail sur l'évaluation de la viabilité du projet, le DATA s'axe sur les pratiques et les connaissances de l'allocataire afin de déterminer s'il s'inscrit dans une démarche professionnelle. Baser son évaluation de la professionnalité sur le professionnalisme implique une normativité du regard porté par les intervenants définissant le comportement à avoir pour être reconnu comme professionnel et en tirer des revenus. Il n'est plus tant question d'expertise mais bien d'une activité de conseil, non pas sur ce que l'on doit être mais ce que l'on devrait faire. Dans cette logique, les intervenants se refusent à juger du talent de l'artiste. Ces schèmes de perception et de prescription recouvrent, *in situ*, tout un ensemble de remarques et d'injonctions à se situer dans la démarche normale et normée du professionnel : indications de lieux ressources, invitations à la diversification des activités et des lieux de travail ou à la prise d'un job à côté, conseils sur la manière de se faire un réseau professionnel, recommandations quant à l'attitude à adopter, aux moyens et voies de communication à développer, etc.

Un exemple de cela est le fait que le DATA déconseille systématiquement l'auto-entrepreneuriat, y compris lorsque ce statut est compatible juridiquement avec l'activité exercée (ce qui ne vaut pas pour la création) au motif que ce statut ne produit pas les signes du professionnalisme, notamment du fait d'un chiffre d'affaire limité. L'argumentation est tout autant juridique, expérientielle et normative. Ceci traduit une autre composante du

5 Rapport d'activité du DATA.

professionnalisme selon le DATA : être professionnel c'est s'inscrire dans la législation, ce qui traduit une forme de responsabilisation du bénéficiaire, lui donnant les moyens de son autonomie par l'information et l'injonction à « rentrer dans les clous », et ce dans une logique prise entre activation et capacitation. De plus, comme l'indique Dubois, « le rappel à l'ordre, c'est aussi le rappel à l'ordre social, autrement dit une modalité du travail dit d'aide à la "réinsertion" »⁶.

Prenant acte du contexte de travail des artistes qu'ils connaissent d'autant mieux qu'ils y sont eux-mêmes confrontés dans leur activité artistique, les intervenants dessinent les limites de leur intervention : ils ne peuvent pas trouver de travail aux allocataires. À partir de là, il s'agit de voir ce qu'ils peuvent faire malgré tout pour eux. Ceci consiste en un repérage des manques ou défauts de l'attitude de l'artiste afin de lui montrer quelle est la démarche à adopter. En détaillant le fonctionnement des régimes d'emploi et des législations, les intervenants tentent de faire comprendre qu'il est nécessaire de « rentrer dans les clous » afin d'être en règles, de produire les signes du professionnalisme, de pouvoir jouir de ses droits et se protéger. Sachant que les coûts d'entrée dans cette démarche professionnelle sont lourds de par la complexité du fonctionnement des métiers artistiques, les intervenants travaillent à les rendre accessibles et à convaincre les allocataires qu'il est dans leur intérêt de les maîtriser et de s'y soumettre. Respecter le droit, c'est tout autant s'insérer socialement en s'y conformant comme tout un chacun mais aussi professionnellement en fondant son activité sur des bases saines, quitte à refuser un emploi non payé ou non déclaré. Si ces éléments ont une place importante dans la prestation, ils ne sont que peu formalisés dans les restitutions dans un souci éthique à ne pas concilier sur papier les pratiques de fraude auxquelles se livrent, souvent bien malgré eux, les allocataires. Comme Christine le répète « tout ce qui se dit ne s'écrit pas ». En revanche, ceci peut être confié au référent par téléphone, ne laissant pas de traces mais lui permettant de comprendre la situation du bénéficiaire dont il a la charge et travailler avec lui l'inscription dans cette démarche professionnelle. D'autres conseils et recommandations donnent lieu à négociation et dessineront une « feuille de route » formalisable cette fois.

Un dernier élément témoigne de ce glissement de l'expertise sur autrui à l'expertise avec voir pour autrui : outre les ateliers, le DATA mène des entretiens individuels ce qui n'était pas inscrit dans le cahier des charges originel là aussi mais qui, pour Christine, est indispensable bien que dépendant fortement des élus de la DASES car comme elle le rappelle, le DATA est issu d'une « volonté politique » :

6 Dubois V., *op. cit.*, p. 74.

À l'origine de la CAA, c'était uniquement des entretiens individuels mais devant la « masse », l'ancienne sous-directrice a trouvé que ça irait mieux si on faisait du collectif, donc on a mis les deux. Sauf qu'après, elle n'a plus vu l'intérêt de l'entretien individuel au grand dam des référents, des allocataires de l'époque et de moi-même. L'entretien individuel n'a rien à voir avec l'atelier. Et lorsque Olga Trostiansky a pris les affaires sociales et qu'elle est venue nous voir, la première des choses qu'elle nous a dites c'est « faites-vous des entretiens individuels ? ». C'est vrai que ça nous a été interdit et puis avec le temps, ayant quand même l'oreille attentive de la tutelle, on a commencé à dire : il faut des entretiens individuels pour certains cas.

Ces « cas » sont au principal ceux de bénéficiaires souffrant de fragilités particulières, de « situations sociales délicates »⁷ (addiction, maladie...) ce qui peut entraîner une difficulté d'expression exacerbée en configuration d'atelier collectif. Ces entretiens sont souvent des « moments d'écoute » selon Christine. Ceci atteste que dans la gestion de la tension entre travail sur et pour la personne, le DATA opte pour une instrumentalisation de l'évaluation afin de produire un service et d'aider. Un cas illustre cela, celui de Souad, poétesse libyenne réputée, publiant régulièrement, traduite en 15 langues et ayant remporté plusieurs prix littéraires. Mais la poésie étant un art dont il est difficile de vivre, elle est au RSA. À cela s'ajoute des difficultés familiales liées au contexte libyen en plein printemps arabe. L'entretien va être là un simple moment d'écoute ainsi conclut par l'intervenante : « Je vais vous faire une petite restitution pour dire qu'on vous fiche la paix, qu'on vous laisse le RSA ». A la différence du cas de Florentin, le service prend ici clairement le pas sur l'évaluation, la reconnaissance de la professionnalité de Souad faisant d'ailleurs peu de cas des revenus tirés.

Finalement, la prestation de DPA se présente comme un opérateur de tri des projets et, à la manière d'un sous-traitant, comme expert auquel peuvent recourir les référents sociaux quand ils ont besoin, pour faire progresser la situation de l'allocataire, qu'un diagnostic soit posé sur sa professionnalité et donc sa capacité à tirer des revenus de son activité. *A contrario*, le DATA instrumentalise l'évaluation de la professionnalité afin de personnaliser les conseils et informations dispensés aux allocataires pour en favoriser l'insertion socio-professionnelle et l'autonomie dans une logique capacitante. ce qui, dans cette logique, mène à articuler son travail avec celui du référent. En effet, la différenciation fonctionnelle entre les deux prestations est mise en exergue par le rapport que chacun entretient avec le champs de l'insertion. Ainsi, quand DPA, dans cette logique d'expertise, a peu de liens avec les référents, la synthèse de l'entretien étant le seul point de contact, le DATA opte pour une véritable articulation de son intervention avec celle des référents sociaux, auxquels il dispense également des formations au fonctionnement des champs artistiques, en plus de la plate-

7 Rapport d'activité DATA

forme téléphonique. De plus, ces formations du DATA, tout comme leurs ateliers et entretiens ont tous lieu dans des structures du réseau d'insertion parisien, alors que DPA reçoit les allocataires dans ses bureaux. Quand l'un se positionne clairement dans le champs de l'insertion, l'autre reste à l'extérieur. Ces positions font écho aux cadres promu par chacun traduisant une certaine conception du problème des artistes au RSA en même temps qu'ils fonctionnent comme outil pratique et cognitif pour faire le travail et gérer cette tension entre service et évaluation. Plus qu'une distinction de pratiques et d'interprétation quotidienne d'une même mission, comme tout problème public celui-ci met en scène différentes définitions de ses termes et des moyens de sa résolution. Ces divergences attestent que par delà les atours d'objectivité de la notion d'expertise, la mise en pratiques de celle-ci par des dispositifs supports de magistratures sociales interroge plus largement une question reprise par les travaux portant sur l'expertise sur autrui : celle de l'attribution de responsabilité dans le cadre de ce type de prise en charge individualisée d'un problème public, prise entre moralisation et capacitation.