

« Spécificités socioéconomiques du secteur artistique en France et conséquences sur l'emploi »

Script de la communication dans le cadre de la Journée d'information professionnelle
Les nouvelles formes d'emploi dans le secteur culturel :
de la mutualisation des emplois et des compétences à la pérennisation
Le Patch / Le R.A.O.U.L. Amiens, le 11 juin 2015

Enregistrement audio de 32'29", écoutable à l'adresse :
<https://www.youtube.com/watch?v=om8ISZQRBGs>

Bonjour,

La commande qui m'a été faite par Le Patch était de vous proposer en pas plus de 30 minutes un cadre élargi pour vos réflexions sur l'emploi culturel. Je vais donc essentiellement resituer cette question du point de vue de l'économie propre du secteur artistique et culturel dans un exposé en quatre temps.

Je commencerai pas vous redonner quelques indications chiffrées globales sur cette économie, avant d'en venir à une approche plus qualitative et problématisée de celle-ci, qui permettra alors de mieux mettre en perspective certains traits remarquables de l'emploi dans ce secteur, pour conclure sur quelques remarques ouvrant au débat sur le thème de la mutualisation et de la pérennisation de l'emploi artistique et culturel.

L'idée centrale étant qu'on ne peut sérieusement parler de l'emploi artistique et culturel et de ses éventuelles nouvelles formes si on dissocie cette question de celle du type d'activité et plus largement de la socioéconomie générale de ce secteur spécifique de production et d'échange.

11 – Premier temps. Selon l'approche statistique désormais harmonisée du domaine artistique et culturel au niveau européen, le Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication (le DEPS) estime le poids direct de la culture dans l'économie française en 2013 à 44 milliards d'euros en termes de Valeur ajoutée – soit 2,3 % du PIB –, (ce qui serait équivalent à la branche de l'hébergement et de la restauration) et à 88 milliards d'euros la production totale (en incluant ce qu'on appelle les consommations intermédiaires).

Un calcul effectué sur la base d'une trentaine d'activités (34) de la nomenclature des activités françaises (le code NAF) considérées comme totalement ou principalement culturelles.

Ces chiffres indiquent aussi une relative stabilisation depuis 2008 de la part économique de ce vaste domaine dans l'activité en France, après le maximum de 2003 à plus de 2,5 % du PIB.

Effectivement, ce n'est pas rien, d'autant que cela concernerait en 2011 quelques 910.000 professionnels, soit presque 600.000 (573.000 / 63 %) exerçant un métier à caractère artistique ou culturel que ce soit dans ou hors une organisation culturelle et plus de 300.000 (337.000 autres / 37 %) un métier non culturel – secrétariat, administration, maintenance... – dans une organisation culturelle.

Le tout représente un peu plus de 3,5 % de l'ensemble des actifs en emploi.

Sauf qu'il faut immédiatement préciser les personnes qui travaillent à temps complet ou en contrat à durée indéterminée (CDI) et celles qui n'ont émarginé que pour seulement une heure.

En 2009, 69 % des emplois salariés dans le secteur culturel (sur des fonctions autant culturelles que non culturelles) étaient sous contrat à durée déterminée, 29 % ayant travaillé moins de 100 heures et seulement 23 % plus de 1.800 heures (soit à temps complet).

12 – En termes de branches, on constate que : l'ensemble dit de l'audiovisuel (qui comprend le cinéma, l'audiovisuel, la radio et la musique enregistrée représente un peu plus de 28 % de la Valeur ajoutée totale du domaine ; l'ensemble du livre et de la presse un peu plus de 19 % ; mais le

spectacle vivant y participe pour presque 16 % ; les agences de publicité se situant à 11% ; le patrimoine à presque 9 % ; l'architecture à 7% ; l'ensemble des arts visuels (soit les arts plastiques, le design et la photographie) à presque 6 % ; l'enseignement artistique et culturel à 4 %.

On peut ici souligner la « bonne tenue » des secteurs plus artisanaux, qui s'explique assez largement par l'apport de l'activité non marchande – c'est-à-dire celle des organisations qui réalisent moins de 50% de leur budget par la commercialisation de leurs biens et services, par leurs recettes propres. Cette part de l'activité non marchande constitue ainsi, en 2013, plus de 96 % de la production totale dans le patrimoine, 86 % dans l'enseignement artistique et culturel, ou encore plus de 56 % dans le spectacle vivant, alors qu'elle est pratiquement négligeable dans l'audiovisuel, l'édition, la publicité ou l'architecture.

Ceci pour pointer que toutes les filières du domaine de la culture ne relèvent pas du même modèle économique. et qu'il y a déjà là des différences structurelles à ne surtout pas négliger et qui vont également se répercuter sur les modalités de l'emploi.

21 – Fort bien, mais second temps. Car l'approche précédente n'aborde pas ou très peu les spécificités propres de ces secteurs d'activité et les redoutables questions qui s'y trouvent associées.

Depuis les années 1980, l'ensemble des filières artistiques et culturelles ont en effet connu une forte ékonomisation sous la triple influence

- * d'une professionnalisation accrue de toutes les filières concernées,
- * d'une nouvelle industrialisation en particulier liée aux nouvelles technologies
- * et d'une financiarisation d'autant plus active que le développement contemporain donne une place décisive à la créativité et à l'innovation, ce qui nécessite des investissements très élevés eux-mêmes parfois générateurs de très forts gains financiers.

Sur les seuls mondes de l'art, le moindre parcours d'artiste conduit ainsi au constat d'une tension structurelle croissante entre

- * une individualisation poussée de chacun liée à la nécessité de se singulariser dans le champ artistique dont il relève
- * et simultanément une interdépendance renforcée avec les différents acteurs de leur filière d'activité, qu'ils soient petits ou gros, situés à l'amont ou à l'aval de ces filières ou dans des filières connexes.

Chacun va avoir ainsi à trouver sa propre manière de composer des agencements et des ajustements particuliers et plus ou moins permanents, avec d'autres acteurs de sa filière d'activité et avec des acteurs relevant d'autres champs sociaux.

Dans le même temps, ces artistes ne peuvent échapper à la dynamique souvent épuisante de construction d'une meilleure notoriété, qui est, de fait, le principal garant de l'accès aux ressources (relationnelles et financières) qui sont nécessaires pour poursuivre leur activité.

Et loin d'être un phénomène périphérique ou passager, cette situation renvoie à la structure même de l'économie artistique. Car celle-ci ne correspond pas une économie simplement marchande et d'ajustement supposé d'une offre et à une demande par les prix.

Elle est d'abord une économie de profusion de propositions différenciées qui seront ensuite socialement et intersubjectivement qualifiées, valorisées, sélectionnées et hiérarchisées.

Cela induit une interdépendance et une circularité renforcées entre les cinq fonctions majeures de la chaîne de valeur de ces secteurs d'activité (expérimentation-recherche / fabrication-production / distribution-médiatisation / diffusion-exploitation / réception-appropriation). Chaîne de valeur dans laquelle le poids des fonctions médiane (distribution) et aval (appropriation) est de plus en plus déterminant et structurant.

22 – Ces phénomènes s'éclairent mieux quand on considère que les différentes filières artistiques et culturels relèvent foncièrement d'une économie très socialisée, une véritable socio-économie

qui illustre d'ailleurs particulièrement le fait que toute économie est profondément enchâssée / encadrée dans une réalité sociale.

Ces filières exemplifient en effet une économie de biens singuliers – c'est-à-dire un système de production et d'échange d'offres tout à la fois très structurées et fortement différenciées et donc peu (ou pas) substituables les unes aux autres.

La pertinence-utilité de ces biens ou services se révèle ainsi *a priori* très incertaine et ne sera qualifiée qu'au travers d'un processus social de valorisation, généralement assez long et dans lequel l'intersubjectivité tient toujours une place déterminante, malgré tous les efforts d'objectivation et de transparence qu'on voudra ou pourra réaliser.

On se trouve donc dans une économie dont la régulation d'ensemble est particulièrement délicate et difficile. Celle-ci n'est en tout cas pas réductible à un équilibre par simple concurrence par les prix entre biens substituables. Elle relève surtout et d'abord de régimes de qualification multiples et non équivalents les uns aux autres – tels que la réputation de proximité, l'opinion des experts ou encore l'opinion du plus grand nombre. Et ces régimes instaurent une différenciation très contrastée des propositions selon un principe de qualité relative et donc aussi de valorisation hiérarchisée au sein de chacun des régimes de qualification et entre les différents régimes opérant dans une même filière.

L'hypothèse peut aussi être avancée que les productions les plus industrialisées gardent une trace persistante de leur fondation dans l'économie des biens singuliers, même s'il faut désormais également prendre en compte l'impact symétrique – variable mais croissant – des évolutions industrielles et financières les plus récentes sur les filières encore largement artisanales – ce que la part la plus internationalement valorisée des arts plastiques contemporains illustre parfaitement.

Finalement, l'économie spécifique à prendre en compte quand il s'agit du domaine culturel – et encore plus quand il est question des filières artistiques – se caractérise en particulier par :

- * un excès structurel et nécessaire d'offres initiales, qui cherchent chacune à se différencier les unes des autres ;
- * des offres qui vont être soumises à des épreuves de qualification, toujours relative mais aussi hiérarchisante, aboutissant à des classements selon un ordre de préférence à fort substrat subjectif et intersubjectif ;
- * ce qui, au final, aboutit à de très fortes inégalités de notoriété et de revenus pour les œuvres et pour les producteurs, inégalités jamais totalement justifiables en termes de seules différences de talent ou d'énergie déployée. La grande majorité des acteurs n'obtient alors que des succès modestes ou rencontre vite des échecs, alors qu'une minorité se trouve surexposée et dispose de la majorité des ressources disponibles.

Cette économie produit donc par elle-même et au sein de chaque filière une intensification des déséquilibres et des rapports de force entre intérêts distincts et pour l'accès à des ressources toujours sélectives ou limitées.

Nous avons en tout cas à définitivement quitter une conception de la culture par trop angélique ou seulement idéale, pour tenir compte de la réalité et du contexte concrets dans lesquels nous vivons, même si nous maintenons aussi l'espoir de les rendre un peu plus inclusifs et solidaires.

Les conséquences de ces spécificités économiques sont immédiatement perceptibles, entre autres sur deux dimensions majeures de chaque filière de la culture, celle de leur structure organisationnelle et – finalement et seulement à ce stade du raisonnement – celle de leur structure d'emploi.

31 – Troisième temps donc, que j'ouvrirai par une courte allusion concernant l'organisation générale des filières artistiques et culturelles, qui découle directement de cette économie de très forte incertitude et de très nette relativité de la valeur – autant symbolique et sociale qu'économique et financière – de propositions qui seront toujours très diversement appropriées.

Cette organisation repose en effet de manière récurrente sur :

- * un nombre restreint de firmes de taille importante qui contrôlent en particulier l'aval du marché (les segments de distribution et de diffusion) et détiennent par là un pouvoir déterminant sur l'ensemble de la filière,

- * tandis qu'une multitude de petites ou micro entreprises sont en particulier très actives sur les fonctions amont d'expérimentation et de production (ou de réhabilitation pour le patrimoine).

- * avec quelques firmes d'importance médiane qui diversifient mais finalement complètent

Cette structure est fortement bipolarisée dans les filières les plus industrielles, telles que l'édition, l'audiovisuel ou la musique enregistrée (on parle ici d'oligopole à frange), mais elle reste aussi sensible dans les filières plus artisanales comme le spectacle vivant, les arts plastiques ou le patrimoine, avec à chaque fois une place variable des pouvoirs publics qui y jouent un rôle plus ou moins fort et parfois contradictoire parfois d'opérateur direct majeur, toujours de régulateur au moins partiel.

Tout ceci aboutit à une répartition à chaque fois inédite, mais souvent aussi très contrastée des risques, des moyens, des notoriétés et des résultats pour chacune des filières artistiques.

Deux exemples indicatifs. En France, 49 % du chiffre d'affaires de l'édition en 2011 ont ainsi été réalisés par le duo de majors Hachette et Editis, et 63 % si on y ajoute Flammarion, La Martinière – Le Seuil et Gallimard. Pour la musique enregistrée et même si ce ratio a légèrement fléchi depuis 2000, 75 % du marché mondial ont été réalisés en 2013 par le trio Universal, Sony et Warner et donc seulement ¼ par les labels indépendants.

32 – Et en termes d'emploi résultant – nous y voilà ! –, on trouve alors également et désormais sans surprise une structuration elle aussi bien spécifique.

Au-delà des chiffres que j'ai rappelés en commençant et si on s'en tient, au sein des professions culturelles, aux seules personnes déclarant travailler à titre principal dans un métier spécifiquement artistique ou technico-artistique – soit les professionnels des arts visuels, des métiers d'art et du spectacle et les auteurs littéraires et traducteurs – on obtient pour 2009 le chiffre de pratiquement 365.000 personnes.

On notera que leur origine sociale apparaît comme nettement favorisée, puisque, selon les métiers, entre 43 et 56 % ont un père cadre en 2011, contre 25 % pour l'ensemble des actifs en emploi.

On constate également, sur la période 2009-2011, que 13,6 % des salariés de ces métiers – mais jusqu'à 37 % pour les artistes du spectacle – n'arrivent à travailler au mieux que pour l'équivalent d'un mi-temps contre 7,2 % pour l'ensemble des salariés.

La nature de ces métiers conduit de plus à des horaires variables d'une semaine sur l'autre pour 52 % des personnes concernées – et jusqu'à 72 % pour les artistes du spectacle ou les plasticiens contre 25 % de l'ensemble des actifs en emploi.

Mais les inégalités de situation culminent dans la dispersion des revenus d'activité. Ainsi, la moitié des salariés de ces métiers capte seulement 21 % de la masse salariale disponible en 2010 – et pas plus de 3 % pour les artistes du spectacle, alors qu'à l'autre extrême, 20 % en captent à eux seuls 45 % – et jusqu'à 75 % pour les artistes du spectacle.

La situation n'est pas meilleure pour les artistes rémunérés en droits d'auteur, la moitié des auteurs-compositeurs ne captant que 7 % des droits disponibles en 2010, ce ratio montant à 10 % pour les écrivains et auteurs de cinéma et télévision, et seulement autour de 20 % pour les plasticiens ou artisans d'art. En symétrie, les 10 % d'artistes les mieux rémunérés captent entre 32 et 47 % des droits disponibles selon la catégorie considérée.

J'ai par ailleurs déjà indiqué que cette distribution très déséquilibrée de la ressource disponible semble relever bien plus d'avantages cumulatifs se concentrant sur quelques-uns que de seules différences intrinsèques de talent entre artistes ou de qualité entre leurs diverses propositions artistiques.

La norme de ces métiers – et tout particulièrement pour les artistes –, est en tout cas l'irrégularité de l'emploi et des contrats souvent de courte durée, avec une faiblesse des revenus associée qui conduisent à développer une polyvalence dans le secteur d'emploi désiré et une multi-activité dans des secteurs secondaires.

Autant dire qu'il me semble impératif de prendre en considération de tels éléments si l'on veut avoir quelque chance de sortir « par le haut » de certains discours souvent convenus sur l'apport économique de la culture au développement de nos sociétés ou encore sur le développement et la pérennisation de l'emploi dans ce secteur d'activité.

41 – J'en viens donc pour conclure à trois remarques sur cette dernière question.

* Une première observation générale porte sur le lien constant – ici comme dans tous les autres secteurs d'activité – entre le développement et la prévisibilité de l'activité d'une part, et le développement et la pérennisation de l'emploi de l'autre.

De ce point de vue et même si de grandes différences existent entre chacune des filières artistiques et culturelles, on observe sans surprise et en relation à ce que j'ai évoqué jusqu'ici une concentration récurrente de l'emploi rémunéré permanent surtout dans les plus grosses organisations, plutôt pour les fonctions aval de distribution – diffusion – appropriation, et d'abord sur les compétences administratives, techniques ou de relation publique – médiation.

Symétriquement, les fonctions amont d'expérimentation et de production, les compétences artistiques et les plus petites organisations restent les plus fortement soumises aux aléas des risques pris et des succès obtenus.

Sur l'exemple du seul spectacle (vivant et enregistré), je rappelle ici que les personnes déclarant leur emploi principal dans ce domaine sont à plus de 80% des intermittents en 2010 et que sur la période sur la période 2009-2011, 55% des artistes salariés en emploi à temps partiel se considèrent en sous-emploi, c'est-à-dire souhaiteraient travailler plus d'heures rémunérées qu'ils ne le font.

Ceci pour dire que les filières artistiques sont exemplaires d'une économie fondée sur de l'emploi rémunéré non permanent, sur de l'emploi à durée courte et fragmentée, ce qui correspond à l'incertitude même de leur cycle d'activité.

Dit autrement, c'est clairement la voie d'une meilleure sécurisation de ce fonctionnement structurellement variable – on dit aussi flexible – qu'il s'agirait de mieux explorer, plutôt que celle d'un impossible rapprochement avec la situation d'un emploi salarié permanent majoritaire qui prévaut encore – mais pour combien de temps ? – dans d'autres secteurs d'activité au développement plus prévisible.

* De ce point de vue, ma seconde remarque pointe la nécessité qu'il y aurait à élaborer un régime de l'activité permanente à rémunération intermittente – qui est d'ailleurs le lot des travailleurs indépendants et de beaucoup de professions libérales – qui soit transversal aux différentes filières artistiques et culturelles et concerne au moins l'ensemble des artistes, selon un mixte de revenus directs et de revenus plus indirects et socialisés.

Le financement de la part socialisée de ce régime serait probablement à chercher via différents canaux redistributifs à sans doute asseoir en premier lieu sur la Valeur ajoutée des organisations directement ou indirectement concernées et donc sur une solidarité intra et inter branches, plus que – en s'en tenant à l'exemple du spectacle – sur le double dispositif actuel de surcotisations de ses salariés intermittents et d'une solidarité interprofessionnelle tous azimuts et ici d'ailleurs encore des seuls salariés.

De toute évidence, on n'y est pas, mais autant se fixer un horizon en concordance avec les dynamiques socioéconomiques des domaines concernés.

* D'ici l'avancée sur ce second point, ma dernière remarque porte sur les démarches de regroupement coopératif qui cherchent au moins localement et partiellement à répondre à la situation de précarité structurelle qui est une des marques des filières artistiques.

Je pense tout particulièrement ici aux dispositifs formels des Groupements d'employeurs ou des Coopératives d'activité et d'emploi, mais aussi aux dispositifs bien plus informels que sont certains collectifs artistiques ou encore à des regroupements comme les Pôles territoriaux de coopération économique.

Tous, ces dispositifs nous disent déjà qu'une meilleure déprécarisation de l'emploi repose sur un développement entre autres réticulaire et en complémentarité des activités qu'ils fédèrent au moins partiellement. Mutualiser sans viser un développement n'est ainsi pas l'option idéale.

Ils nous rappellent également qu'un traitement équitable de chaque personne partie prenante et qu'une solidarité économique minimale entre tous sont des conditions irréductibles d'établissement d'une confiance réciproque sans laquelle rien ne se fera. Ici, coopérer sans une mutualisation double au moins partielle des risques pris et des résultats obtenus ne mène sans doute pas très loin.

Ils soulignent enfin combien la possibilité d'un équilibre dynamique un tant soit peu durable demande une volonté et une énergie de tous les instants – souvent épuisantes –, d'autant que chaque organisation coopérante est elle-même aux prises avec les variations, les incertitudes et les bouleversements de ses propres partenaires extérieurs au regroupement et à des contextes locaux ou plus globaux qui peuvent très vite se modifier.

Coopérer pour mieux pérenniser l'activité et l'emploi n'est donc jamais une option stabilisée et de tout repos !

Voilà en tout cas ce que je voulais évoquer avec vous à l'ouverture de cette journée.

En vous remerciant pour votre attention.

Philippe HENRY

Chercheur en socioéconomie de la culture
Maître de conférences HDR retraité
de l'Université Paris 8 - Saint-Denis
contact : phenry4@wanadoo.fr