

Le travail culturel en crise

Renaud Maes

« No culture no future ! » : ce cri d'alarme sert de slogan à une campagne lancée le 5 mai par les fédérations professionnelles du secteur culturel, qui a déferlé sur les réseaux sociaux et a été largement commentée dans les médias traditionnels.

Le 18 juin, en séance plénière de la Chambre, quatre partis flamands, le CD&V, l'OpenVLD, la N-VA et le Vlaams Belang, renvoyaient vers une procédure longue des propositions de soutien en urgence aux travailleurs culturels déposées par le PS, Écolo et Défi, soutenus par les autres partis. Ce renvoi est une manœuvre dilatoire tout à fait explicite et elle sonne comme une forme de réponse : *no future, it is*.

Comment une telle situation peut-elle advenir ? Au-delà du cliché des « Flamands fascistes qui sont forcément contre la culture », abondamment relayé sur les réseaux sociaux, qui n'avance à rien et permet juste à certains édiles francophones de se construire bien facilement une vertu, il est indispensable de questionner le rapport que nous avons au « travail culturel » pour comprendre ce qu'il advient dans cette crise.

L'image immédiate qui nous vient, lorsqu'on évoque « la culture », c'est le *produit* culturel : un film, un morceau de musique, un tableau, une photo,

une statue... Ce n'est qu'ensuite que se pose la question de l'origine dudit produit, de la manière dont il a été conçu, du *travail* qui a été nécessaire pour le produire. Et cette dissociation du *produit culturel* du *travail de production culturelle* nous permet finalement de croire que la culture serait de l'ordre du transcendant et, donc, ne pouvant être mise à mal par une crise aussi concrète qu'une pandémie.

L'œuvre et le travail

Cette dichotomisation est profondément inscrite dans l'héritage chrétien, elle trouve sa source dans la distinction classique entre *techne* et *episteme* qui se décline dès le IX^e siècle en *labor* et *opus dei*¹, dont les règles monastiques prévoient qu'il faut les équilibrer² : le *labor*, le travail dur, qui rappelle la condition humaine, complète l'*opus dei*, le travail intellectuel qui élève vers Dieu. Au cours du XIV^e siècle, le travail de transcription, d'enluminure, de reliure... des manuscrits est assimilé au travail liturgique, si bien que progressivement, tout travail créatif finit par être

1| Notre présentation est ici très schématique, il y a en réalité un nombre bien plus important de catégories qui se spécialisent tout au long du Moyen-Âge.

2| Knapp E., « Poetic Work And Scribal Labor », dans K. Robertson et M. Uebel, *The Middle Ages at Work, Practicing Labor in Late Medieval England*, Palgrave-McMillan, 2004, p. 209-228, p. 209-211.

compris dans la catégorie *opus*³ — ce qui est d'autant plus facile que ce travail produit un objet, un *opus*. « L'ouvrage » est ce qui permet de toucher Dieu et finalement les œuvres sont une forme d'incarnation divine⁴. Si l'on reconnaît le savoir-faire d'un « travailleur culturel », c'est par sa *technique* qui transparaît dans l'objet qu'il produit et non par sa création en elle-même, vu que ses idées (et donc ses thèmes) ne lui appartiennent pas, ils appartiennent à Dieu. L'artiste n'est qu'un artisan qui a pour spécificité de pouvoir produire des objets qui touchent à la spiritualité. On peut comprendre dès lors qu'après l'invention de l'imprimerie, c'est avant tout la rémunération du travail technique de l'imprimeur qui sera une préoccupation. L'auteur sera d'autant plus secondaire que la thèse de Luther considérant que comme les idées viennent de Dieu, elles doivent appartenir à tout le monde et l'auteur ne peut être rémunéré pour elles, se répand dans toute l'Europe en même temps que ses écrits⁵.

L'émergence de la figure de l'auteur au cours du XVIII^e siècle, dans le but premier de pouvoir traduire l'auteur en justice puisqu'il devient « responsable de ses écrits⁶ » et sa transformation en « auteur-entrepreneur » au cours du XIX^e⁷ ont permis d'affirmer un rôle spécifique de l'auteur par rapport à l'œuvre. Mais ce rôle reste lié au « génie », au « talent », au « don et à la passion » d'un individu, notions qui désincarnent le tra-

vail d'écriture. La défense du droit d'auteur, qui est lié au produit final, si elle a permis une autonomisation financière majeure des auteurs au cours de ces deux siècles, a renforcé encore l'invisibilisation du travail en amont du produit.

En conséquence, la tension entre deux conceptions de l'auteur⁸, l'auteur comme propriétaire génial d'une œuvre, héritage de l'émancipation libérale, et l'auteur comme travailleur, représentation renforcée par la volonté de refonder les pratiques artistiques dans le cadre de la montée en puissance du socialisme au début du XX^e siècle, demeure aujourd'hui encore très vive, ce qui amène d'ailleurs de nombreux malentendus lorsqu'il s'agit de traiter des réalités des travailleurs culturels, lesquelles sont systématiquement le résultat d'une hybridation des deux modèles. Ainsi, il n'est pas rare de lire des déclarations de politiciens qui fantasment autour des droits d'auteur, refusant tout assouplissement du soi-disant « statut d'artiste » en agitant le risque (fictif) que des artistes « profitent » en tant que travailleurs des largesses du chômage en le cumulant avec les revenus immenses générés par leur propriété intellectuelle⁹.

De l'absence de redistribution au détournement du chômage

Il faut noter que le secteur culturel représente entre 3 et 5 % du PIB belge (4,2 % à l'échelle européenne) et près de 5 % du volume total d'emplois en Belgique (tous types confondus)¹⁰.

Ce secteur produit donc une part non négligeable de richesses. Mais ce qui le caractérise, c'est une hyperconcentration de celles-ci entre un très

3 | Lefranc G., *Histoire du Travail et des travailleurs*, Flammarion, 1957.

4 | Bothwell J., P.J.P. Goldberg & W.M. Ormrod (ed.), *The Problem of Labour in Fourteenth-Century England*, Boydell and Brewer, 2000.

5 | Woodmansee M., « The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the "Author" », dans *Eighteenth-Century Studies*, 17(4), 1984, p. 425-448.

6 | Foucault M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (69), dans *Dits et Écrits*, t. I, Gallimard, 2001, p. 817-849.

7 | Edelman B., *Le sacre de l'auteur*, Le Seuil, 2004.

8 | Sapir G. et Gobille B., « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *Le Mouvement social*, 214(1), 2006, p. 113-139.

9 | <https://cutt.ly/kojstfU>.

10 | Voir notamment les analyses de Jean-Gilles Lowie.

petit nombre d'acteurs, qui sont surtout les propriétaires des outils de la « logistique culturelle » (distributeurs, diffuseurs, gros producteurs) ce qui en fait d'ailleurs les héritiers des imprimeurs-libraires du XVIII^e siècle. Plus on se rapproche de « l'amont » de la consommation du *produit culturel*, moins la valeur produite est redistribuée, plus les travailleuses et travailleurs sont précaires. Les créatrices et créateurs sont ainsi celles et ceux qui bénéficient le moins de la création de richesses, alors qu'ils sont le premier maillon indispensable de la chaîne de production.

Le « ruissèlement » n'étant manifestement pas suffisant pour permettre la survie des créateurs et créatrices, les pouvoirs publics ont structuré des aides qui ont progressivement pris le pas sur le mécénat, au cours du XIX^e et du XX^e siècle. Or, en Belgique, depuis la communautarisation et les plans drastiques d'économie dont elle fut l'un des outils, le secteur culturel a connu une fonte remarquable de sa dotation publique. Ceci a mené, en 1999, à ce que les partis francophones incluent la question du « statut d'artiste » dans leurs campagnes électorales. L'accord de gouvernement fédéral « arc-en-ciel » a prévu la création d'un véritable statut et mis sur pied un groupe de travail et une enquête, pilotée par le juriste André Nayer. En 2001, le géant a accouché d'une souris sous forme d'une modification de la législation du chômage permettant une « dérogation » pour les artistes limitant les obligations de pointage et de recherche d'emploi, confirmée dans la loi programme du 24 décembre 2002 qui établit une « présomption de salariat » et par là d'assujettissement des artistes au régime de la sécurité sociale des travailleurs salariés. Cette dérogation a été par la suite consoli-

dée, le soi-disant « statut » d'artiste à la belge étant donc une possibilité d'éviter essentiellement la dégressivité des allocations durant les périodes de chômage, contre la démonstration d'une activité artistique régulière.

La Communauté française a tiré parti de ces modifications de la législation fédérale en s'appuyant de manière croissante sur ce soi-disant « statut ». Concrètement, ses bourses et prix ont progressivement pris la forme de montants n'intégrant pas les cotisations sociales et largement insuffisants pour couvrir l'entièreté du travail de production culturelle. De plus, malgré plusieurs engagements pris en ce sens depuis 2004, aucun cadastre de l'emploi artistique n'a été réalisé, si bien que l'impact réel des subsides des institutions sur l'emploi des artistes et singulièrement des créatrices et créateurs est absolument méconnu. Finalement, comme le pointent très justement les autrices et auteurs de documentaires qui ont témoigné dans le cadre de l'enquête « Un métier de nantis » menée par Paola Stévenne au sein de la Scam, toutes les structures de financement des créatrices-teurs (mais aussi des interprètes) partent du principe que le chômage sert à couvrir des périodes de travail : par exemple, les temps de repérage, d'imprégnation, d'écriture des dossiers de candidatures, mais aussi en aval de la production, toute la promotion des œuvres (conférences, dédicaces, projections, etc.). En d'autres termes, la politique culturelle de la Fédération Wallonie-Bruxelles se fonde sur un détournement de la fonction du chômage. Ce faisant, elle fragilise dramatiquement les artistes qui se retrouvent forcés à « frauder », puisqu'ils travaillent effectivement durant des périodes où ils sont censés « chercher de l'emploi ».

Une situation de précarité croissante

Le renforcement du contrôle des chômeurs dans le cadre du déploiement de l'état social actif a aussi eu ses conséquences sur les artistes « au statut », qui sont de manière croissante sommés de se justifier de leurs périodes d'inactivité. Ils sont de la sorte pris dans un jeu de dupe entre les niveaux de pouvoir, la communauté les forçant à travailler durant leurs jours de chômage et le fédéral considérant ce travail comme une infraction à l'obligation de recherche active d'emploi. Plus encore, les « accompagnateurs » chargés du contrôle sont manifestement bien peu au fait du fonctionnement de l'activité culturelle : par exemple, de nombreux·ses comédien·ne·s témoignent de menaces de sanction voire de suspension du chômage pour n'avoir pas cherché un emploi « suffisamment activement » entre deux saisons théâtrales, alors que par ailleurs ils étaient déjà assuré·e·s de prestations pour plusieurs saisons futures.

Il faut ajouter à ce tableau le fait que, d'une part, l'allocation moyenne des artistes « au statut » n'est que de 800 euros et que, d'autre part, de plus en plus d'institutions ont recours à des modes de paiement qui transforment du salaire en droit d'auteur pour éviter les cotisations patronales ou profitent à outrance du « régime des petites indemnités », initialement pensé pour défrayer des artistes dilettantes de prestations occasionnelles. Le résultat est une situation de précarité croissante de l'ensemble des travailleurs et travailleuses culturel·le·s (des artistes interprètes et créatrices·teurs, mais aussi des technicien·ne·s), dans un secteur qui pourtant demeure globalement en croissance et produit de plus en plus de richesses.

L'entrée en jeu des nouvelles plateformes de diffusion numérique a aggravé encore la situation, en ayant un impact direct, et négatif, sur les revenus tirés par les autrices et auteurs de la diffusion des œuvres : la puissance de ces multinationales est, en effet, telle qu'il est extrêmement difficile pour les artistes de faire valoir leurs droits en se réfugiant derrière la législation de leur pays. Ces macro-acteurs utilisent de plus leurs implantations multiples pour faire jouer une concurrence des législations nationales, maximisant leurs profits en harmonisant vers le bas les revenus versés aux artistes, aux autrices et auteurs, ainsi que les conditions de production et d'exploitation des œuvres.

Pour une véritable politique du travail culturel

Dans ce contexte, la crise de la Covid-19 n'a été que le révélateur de l'effritement du champ culturel au travers de la précarisation progressive de ses travailleur·se·s, de la baisse des subventions publiques et du renforcement de la concentration des richesses sur quelques acteurs qui possèdent essentiellement les moyens de diffusion. On a simplement vu ce que les fêtes à paillettes, comme les Magritte du Cinéma, triste cérémonie mettant en vitrine des artistes chaque année plus précaires face à quelques « stars » chargées de leur remettre les prix, le tout étant surtout l'occasion de réunir le gratin politique et les grands patrons des industries culturelles et l'exhibition des « grands artistes » lors des événements mondains cache d'ordinaire : un secteur culturel en cours d'effondrement.

Dans ce cadre, le « plan de gestion de crise » consistant à aller en urgence chercher un peu plus de moyens via le budget du chômage paraît finalement assez minable. Bien sûr, pour

les travailleuses et travailleurs culturel·le·s concerné·e·s, ces mesures temporaires apparaissent comme une bouée de sauvetage. Elles visent, d'une part, à permettre l'accès d'une série d'artistes qui ne sont pas (encore) au statut à un chômage temporaire et, d'autre part, à autoriser le cumul des droits d'auteur (qui ne dépassent pas 500 euros par an pour une très large majorité d'auteurs) et du chômage (rappelons-le, 800 euros en moyenne). Mais face à l'ampleur des besoins, on ne peut se contenter d'une réponse ponctuelle (et minimale) à l'urgence.

Le défi est énorme et engage bien plus que le secteur culturel : les artistes sont les cobayes d'un mode d'organisation du travail qui, à terme, pourrait concerner toutes les professions intellectuelles. À l'occasion de cette crise, les conséquences de cette organisation en termes d'insécurité d'existence sont devenues complètement évidentes. Plus que jamais, ne pas agir avec force signifie normaliser cette organisation et ce faisant, ouvrir de nouvelles brèches dans la protection des travailleurs.

Mais pour qu'une action politique puisse réellement être menée, il faudra forcément commencer par reconnaître le travail culturel dans sa spécificité, ce qui signifie, d'une part, quitter le mythe des génies et de l'inspiration instantanée, des « talents hors normes », pour

considérer tout le « bricolage » (les répétitions, les essais-erreurs, les heures de travail technique) et, d'autre part, arrêter de penser *produit culturel* avant de penser à la *production culturelle*. Bien sûr, cela signifie démythifier quelque peu le travail culturel, lui faire quitter la sphère du divin pour le ramener à sa dimension humaine... ce qui pourrait contribuer à le démocratiser.

L'enjeu de la démocratisation du travail culturel, ou à tout le moins de la démocratisation du rapport créatif au travail, dont le travail culturel est un exemple, n'est pas du tout anodin. C'est ce que montre bien un argument utilisé par certains politiques pour considérer que les artistes peuvent bien se sacrifier : « iels font quand même ce qu'iels veulent » et cela, « c'est un luxe qui n'est pas donné à tout le monde ». Cet argument est revenu plusieurs fois notamment sur les pages Facebook de parlementaires flamands opposés à l'aide d'urgence aux artistes. Or on peut le lire à rebours : pour ces politiques, la normalité serait donc de *ne pas aimer son travail*, d'exécuter un travail qui serait contraire à notre volonté. Bref, le travail culturel les dérange surtout parce qu'il n'est pas assez aliéné. Ce qui se joue ici, c'est donc rien de moins que de défendre un projet d'émancipation du travail face à ceux qui veulent obtenir son aliénation complète.