



État des lieux socio-économique de la filière des musiques actuelles en Wallonie et à Bruxelles

Nicolas Bujiriri, Pierre Bataille, Louise de Brabandère, Aline Bingen

► To cite this version:

Nicolas Bujiriri, Pierre Bataille, Louise de Brabandère, Aline Bingen. État des lieux socio-économique de la filière des musiques actuelles en Wallonie et à Bruxelles. [Rapport de recherche] METICES. 2022. hal-03579988

HAL Id: hal-03579988

<https://hal.science/hal-03579988>

Submitted on 18 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



ÉTAT DES LIEUX SOCIO-ÉCONOMIQUE DE LA FILIÈRE DES MUSIQUES ACTUELLES EN WALLONIE ET À BRUXELLES

Rapport METICES

Nicolas BUJIRIRI

Pierre BATAILLE

Louise DE BRABANDÈRE

Aline BINGEN

Avec le soutien financier de la bourse Rayonnement Wallonie, initiative du Gouvernement Wallon, opérée par St'art sa

ST/ART



SOMMAIRE

PARTIE 1 : Introduction	3
1. Objectif de l'étude.....	3
2. Suivre le processus de production et de diffusion de la musique de création enregistrée	3
3. Méthodologie et données.....	8
PARTIE 2 : Résultats.....	11
1. La pluriactivité des structures étudiées	13
1.1 Un emploi morcelé et précaire.....	13
1.2 Multipositionnalité et brouillage des frontières	15
2. L'interdépendance des métiers du secteur des musiques actuelles	22
2.1 Un espace interconnecté.....	22
2.2 L'interconnexion comme condition de la professionnalité ?	23
3. L'économie d'un secteur subventionné	28
3.1 Billetterie, catering, subventions et vente de services : quatre principales sources de recettes	28
3.2 Subsides et stabilisation professionnelle	32
3.2.1 Le cas des structures	32
3.2.2 Le cas des artistes.....	34
3.2.3 Une méconnaissance des réalités professionnelles du secteur des musiques actuelles.	36
4. L'employabilité d'un secteur précaire.....	39
5. Pour une meilleure valorisation du secteur des musiques actuelles.....	42
5.1 Le soutien des pouvoirs publics.....	42
5.2 Le soutien des médias	43
5.3 Investir dans la médiation culturelle	45
5.4 Perspective genrée	46
6. Former pour mieux fonctionner.....	49
Conclusion	53
Bibliographie.....	57
Annexe.....	60

PARTIE 1 : Introduction

1. Objectif de l'étude

L'étude menée dans le cadre de l'appel à projet ST'Art « Rayonnement Wallonie » a pour ambition de proposer une analyse de la chaîne de valeur dans le secteur des musiques actuelles en Wallonie et à Bruxelles. Le but est d'établir un état des lieux du secteur et de proposer des pistes pour l'émergence de pratiques communes. Cette étude se veut être en adéquation avec les enjeux de notre époque, notamment la revalorisation des différents métiers du secteur, la mixité et l'égalité de traitement au regard de différents facteurs (genre, origine sociale, localisation géographique) des travailleur·euses du secteur ainsi qu'une meilleure sensibilisation du public et des pouvoirs politiques à leur égard. Ce projet ambitionne donc de participer à la structuration et au renforcement de la filière sur l'ensemble des aspects susmentionnés.

2. Suivre le processus de production et de diffusion de la musique de création enregistrée

Afin de déterminer la population à sonder, nous avons mobilisé le concept « d'objet-frontière »¹. Cette notion nous a semblé être utile pour décrire comment les acteur·rices d'un secteur professionnel, bien que regroupé·es autour d'un processus commun (la production et la diffusion d'un matériau musical original), maintiennent tant leurs différences que les mécanismes de coopération entre elleux, « comment [ielles] gèrent et restreignent la variété, [et] comment [ielles] se coordonnent dans le temps et l'espace »². Dans le cadre de cette étude, la « musique de création enregistrée » a été identifiée comme un objet-frontière pertinent afin d'explorer la filière dans son ensemble. Le tableau présenté ci-dessous résume la manière dont cette musique enregistrée parcourt différentes étapes en partant de sa création jusqu'à sa diffusion et met en lien, parfois dans des temporalités décalées, parfois concomitantes, les différents métiers composant la filière des musiques actuelles :

¹ TROMPETTE Pascale et VINCK Dominique, « Retour sur la notion d'objet-frontière », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 3-1, n°. 1, 2009, pp. 5-27.

² *Ibid.*, p. 9.

ÉTAPE	DESCRIPTION	MÉTIERS IMPLIQUÉS
Création	L'artiste ³ crée une musique instrumentale ou accompagnée de paroles pour former un répertoire cohérent.	Artiste, musicien·ne, auteur·rice/compositeur·rice, arrangeur·euse
Création d'un répertoire cohérent	L'artiste peut être accompagné·e de personnes qui l'aident dans la création d'une cohérence artistique et créative. Elle peut s'entourer d'un·e directeur·rice artistique / producteur·rice, d'un·e coach (vocal), d'un·e réalisateur·rice. Parfois le·la manager·euse est également à même d'apporter un éclairage artistique (regard extérieur). À ce stade commence aussi la recherche d'un label, qui peut décider de devenir producteur également et conseiller artistiquement l'artiste. L'artiste peut également créer sur commande (d'un éditeur·rice, par exemple).	Artiste
		Arrangeur·euse
		Directeur·rice artistique
		Editeur·rice
		Manager·euse
Enregistrement du répertoire	L'artiste s'entoure éventuellement de musicien·nes pour l'enregistrement, et d'un·e ou plusieurs ingénieur·es son (il n'est pas rare qu'un album soit enregistré en « homestudio », ou dans un ou plusieurs studios en fonction du temps, du son souhaité, des particularités et des compétences d'un studio). Il est enregistré, mixé et masterisé. Un ou plusieurs studios/ingénieur·es son peuvent être impliqués dans ces différentes phases. L'enregistrement d'un album représente toujours un coût important dans le processus. En effet, il n'est pas rare de devoir acquérir du matériel d'enregistrement, ou de louer un studio, engager l'ingénieur·e son, payer le pressage des supports physiques (CD, vinyles, etc.). Les financements peuvent avoir des sources diverses : investissements privés des artistes, crowdfunding, subsides, prêts ou investissements (producteur·rice, organe de prêt culturel...).	Ingénieur·e son
		Arrangeur·euse
		Producteur·rice
Recherche d'un·e producteur·rice (label, maison de disque), d'un·e distributeur·rice	L'artiste et/ou son·sa manager·euse cherche un label pour la production et/ou la distribution de l'enregistrement. Les natures des contrats sont très variables et peuvent aller de la production globale (y compris le PR) à la distribution (physique et/ou digitale) uniquement en passant par la licence par laquelle un·e producteur·rice obtient le droit de pressage pour un territoire et un nombre. Le label	Label
		Producteur·rice

³ Peut être compris aussi bien comme l'artiste « solo » que le groupe de musique.

et d'un·e éditeur·rice	se rémunère via les ventes de supports physiques et la distribution digitale. S'il réalise également un travail d'édition, le label négocie également une rémunération sur les droits d'auteur·rice (de plus en plus le cas depuis la chute des ventes physiques). L'artiste peut également mandater un·e éditeur·rice qui n'est pas lié·e à son label pour les droits de synchronisation de son œuvre et la récupération de ses droits d'auteur·rice.	Editeur·rice
Recherche d'un·e attaché·e de presse	Au moment où l'enregistrement touche à sa fin, il est temps de penser à la communication. Diverses agences de presse existent en Belgique francophone. Le contrat est généralement limité dans le temps (3 mois à 12 mois en moyenne) afin d'accompagner la sortie d'un album complet ou de morceaux choisis. Les missions comprennent : la création d'un dossier de presse, la diffusion auprès des médias audio-visuels, la presse écrite, la presse spécialisée (écrite et en ligne). De plus en plus, les attaché·es de presse réalisent un accompagnement de type management pour les artistes durant cette période. A l'inverse, certain·es artistes délèguent cette tâche à leur manager·euse.	Attaché·e de presse Manager·euse
Recherche d'un·e booker·euse	Le·la booker·euse a une mission très spécifique dans la vie d'un·e artiste, car elle est le lien avec les salles de concerts. Elle permet de prospecter et de placer les artistes dans les différentes salles afin de produire des tournées nationales et/ou internationales. Généralement, un·e booker·euse est lié·e au territoire. Un·e artiste peut donc avoir plusieurs booker·euses, un·e pour chaque territoire international qu'elle vise. Les rémunérations de ce service sont basées sur un pourcentage sur le cachet.	Booker·euse Manager·euse
Concerts en salle	Les salles de concerts se caractérisent par : la taille de la jauge, les aménagements techniques, la présence d'une équipe technique (son et lumière), le staff d'accueil et de régie, la spécificité d'un lieu dédié ou non à la musique exclusivement, etc. En amont d'un concert, les équipes de la salle ainsi que celles de l'artiste participent à la communication. Le <i>ticketing</i> est soit géré <i>in house</i> par le staff de la salle ou sous-traité à des entreprises de <i>ticketing</i> spécialisées. Le·la tourneur·euse (souvent le·la manager·euse) accompagne l'artiste et s'assure que toutes les	Ingénieur·e son Ingénieur·e lumières Tourneur·euse FWB pour les tournées Art & Vie

	conditions du contrat soient bien respectées afin de garantir un déroulement parfait du concert. Il est à noter que certains lieux peuvent bénéficier de subsides pour compléter le cachet des artistes via le programme Art & Vie (subsides de la communauté FWB et provinciaux). Il n'est pas rare qu'un·e photographe ou vidéaste accompagne le groupe pour la captation d'un live ou la réalisation de clichés à des fins de communication. Par ailleurs, les concerts sont les lieux par excellence où les artistes peuvent vendre leurs productions (musicales ou dérivées) – en particulier pour ceux qui n'ont pas accès à un large réseau de distribution. Parmi les salles en FWB qui accueillent les artistes, il y a les salles de concerts indépendantes (subsidiées ou non), les lieux associatifs, les centres culturels, les maisons de jeunes, les bars et cafés. De plus en plus, des concerts sont également organisés dans des lieux privés (appartements, jardins, etc.). Il est enfin à mentionner que le·la programmeur·rice (ou les personnes qui gèrent collectivement la programmation) est le plus souvent entouré·e d'équipes (accueil, catering, bar, administration, etc.) qui participent à l'organisation des concerts choisis par les programmeur·rices.	Vidéaste/photographe Programmeur·rices de salles
Médias	Les médias participent à faire connaître l'artiste. Ils ne font pas directement partie de l'entourage professionnel de l'artiste, mais sont ajoutés à cette liste à titre d'information.	Médias (presse écrite, radios, télévision, presse spécialisée, webmedia.)
Tournées internationales	Généralement, le développement d'un·e artiste passe d'abord par une phase de reconnaissance sur son territoire avant de s'exporter. Cependant, certain·es artistes de la FWB connaissent un plus grand succès à l'étranger avant de le connaître en Belgique. Les tournées internationales sont généralement organisées par le·la booker·euse du territoire concerné, et organisées sur des périodes plus ou moins longues et de manière plus ou moins logique en termes de logistique. En tournée, l'artiste sera le plus souvent accompagné·e en plus de son équipe artistique et technique, d'un·e tourneur·euse. Pour des projets de grande ampleur, on peut également ajouter le·la chauffeur·euse et des <i>roadies</i>. WBM permet à des artistes wallon·nes de recevoir des bourses pour soutenir financièrement	Tourneur·euse Booker·euse international·e WBM/WBI

une partie de la tournée internationale ou participer à des show cases.

Festivals

Les festivals représentent un grand vivier de concerts en Belgique. Un grand nombre d'artistes ont l'occasion de s'y produire. En effet, à côté des *main acts* et têtes d'affiches – souvent – internationales, tous les festivals organisent des scènes pour les artistes locaux. Un grand nombre de festivals organise également des concours tremplins auxquels les jeunes groupes ou groupes émergents peuvent participer pour se faire connaître.

Festivals

3. Méthodologie et données

Les enseignements que nous ont apportés l'identification de l'objet-frontière « musique de création enregistrée » ont été complétés par les informations récoltées lors de nos premiers échanges avec chacune des fédérations professionnelles membres du CCMA – le Comité de Concertation des Musiques Actuelles⁴. Ce comité, engagé dans la défense des droits des travailleur·euses du secteur des musiques actuelles, est une première dans un secteur qui, jusqu'ici, n'avait pas connu de réelle centralisation. Notre recherche en immersion a donc été l'occasion de prendre connaissance du contexte et de rencontrer l'ensemble des acteur·rices qui constituent ainsi l'échantillon de la présente étude. Cette démarche exploratoire nous a également donné l'opportunité de cerner le terrain d'investigation, les enjeux des un·es et des autres, leurs logiques de fonctionnement, ainsi que les problématiques émergentes auxquelles font face ces différents métiers. Il a donc été question d'un vaste et indispensable travail d'enquête sociologique, ce temps « d'acculturation réciproque »⁵ nous permettant ainsi de construire notre méthodologie en deux temps.

Nous avons d'abord opté pour **une approche quantitative** afin de collecter un maximum de chiffres basés sur l'année 2019 – dernière année « normale » hors COVID-19. Un premier questionnaire en ligne a été adressé à l'attention des structures (ou *personnes morales*) issues des différentes fédérations composant le CCMA. Il est plus précisément question de **Court-Circuit** (organisations de concerts), de la **FBMU** (booker·euses et manager·euses – booking de concerts et développement de carrière de groupes et d'artistes), de la **FLIF** et de la **BIMA** (labels indépendants – maisons de disques), de l'**UAPI** (attaché·es de presse), et de la **BMPA** (éditeur·rices de musique). Aux côtés du CCMA, nous citerons également la participation de la **FFMWB**, la fédération des organisations de festivals. Il est à mentionner qu'au vu de notre seule structure interrogée chez les éditeur·rices de musique, les labels que nous avons sollicités ont également pu nous renseigner sur ce que recouvrent les activités d'une maison d'édition phonographique. Grâce à ce premier questionnaire, dont le modèle a été en partie emprunté aux questionnaires annuellement administrés par Court-Circuit via le *Live DMA*⁶, nous avons pu

⁴ Voir : <https://www.ccma.be/>

⁵ PEREZ-ROUX Thérèse, « Enjeux de professionnalisation et rapport à la formation des artistes équestres : approche d'un objet « complexe » soutenue par deux niveaux d'analyse », *Éducation et socialisation* [En ligne], vol. 61, 2021, mis en ligne le 17 septembre 2021, consulté le 09 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/edso/15204>

⁶ Un vaste réseau représentant plus de 3000 salles de concerts, clubs et festivals dans toute l'Europe ; cf. Voir : <https://www.live-dma.eu/resource-platform/#SURVEY>

récolter des données précieuses sur quatre points principaux : les activités des structures, la qualification et la qualité des emplois qu'elles génèrent et le profil de leur budget de fonctionnement.

En parallèle, un deuxième questionnaire en ligne a été envoyé à destination des membres (ou *personnes physiques*) des deux autres fédérations constituant le CCMA : La **FACIR** pour les auteur·rices, compositeur·rices, interprètes et **l'ATPS** pour les travailleur·euses techniques et technico-crétif·ves. Le choix de segmenter en deux la phase des questionnaires en ligne résulte de la pluralité des conditions de travail existant au sein du secteur, où la réalité des travailleur·euses indépendant·es, sous statut d'artiste ou en freelance, est appréhendée différemment de celles des travailleur·euses engagé·es par des structures (ASBL, sociétés, etc.). L'élaboration de ces questionnaires nous a donc mis·es face à la difficulté d'unir dans une seule et même enquête des agents de la filière qui, d'une part, évoluent dans des réalités très diverses et, d'autre part, cumulent souvent plusieurs métiers – donc sont potentiellement impliqués simultanément à différents niveaux de la chaîne de valeur de la filière. Cette réalité du secteur explique, par là même, la raison pour laquelle certaines des structures que nous avons interrogées sont affiliées à deux voire trois fédérations.

L'enquête par questionnaire à l'attention des personnes morales a été publiée le 7 avril 2021. A la suite de deux relances, le questionnaire a été clôturé le 30 juin 2021. Sur les 181 structures comprenant les membres du CCMA et de la FFMWB, que nous avons contactées, 72 ont répondu au questionnaire – soit un taux de retour de 40 %. Au vu du territoire relativement petit, le nombre de questionnaires remplis a été jugé satisfaisant pour garantir la représentativité de cette enquête. Afin d'accompagner les répondant·es, notamment les représentant·es des organisations membres des fédérations, un dispositif d'accompagnement par visioconférence a été mis en place, ainsi que la présentation de l'étude avec une invitation à participer lors des Assemblées Générales de la FBMU, de la FACIR et de Court-Circuit en juin 2021.

Le second questionnaire à destination des membres de la FACIR et de l'ATPS a été lancé le 20 mai 2021 pour être clôturé le 30 juin 2021. Contrairement au premier questionnaire, il n'a pas obtenu un succès satisfaisant (96 répondant·es sur les 1150 membres des deux fédérations – soit un taux de retour de 8 %), ce qui n'a pas permis d'en tirer des données réellement exploitables. Toutefois, nous avons pu nous servir des coordonnées laissées par les répondant·es de l'enquête en ligne pour les convier à participer à la seconde étape de notre étude : l'approche qualitative.

Notre **approche qualitative** a consisté en une campagne d’entretiens semi-directifs menés dans le courant des mois de septembre et d’octobre 2021, auprès des membres de chacune des fédérations membres du CCMA ainsi que ceux de la FFMWB. Ces interviews ont par ailleurs été structurées par le biais de grilles d’entretien afin de garantir un déroulement homogène des enquêtes. Ces grilles, distinctes entre les personnes morales et les personnes physiques, parcourent toutefois les mêmes thématiques : la structure de travail, la localisation, l’interdépendance des métiers, l’aspect économique et le sentiment de professionnalisme⁷ au sein du secteur étudié (cf. *Annexe*). Nous avons choisi d’interroger deux profils pour chacune des fédérations, dans le souci d’avoir une parité en termes d’hommes et de femmes, de localisation entre des structures bruxelloises et wallonnes, entre des structures « reconnues » et celles plus indépendantes. Au sortir de notre enquête de terrain, le nombre total d’interviewé·es s’est finalement élevé à 22 personnes.

En parallèle de l’étude du METICES, des tables rondes ont été conduites par Ingrid Bezikofer et Loïc Bodson, en collaboration avec le SEGEFA⁸. La mise en place de ces tables rondes a été l’occasion de convier les acteur·rices du secteur en vue de répondre à des questions abordant les difficultés qu’ielles rencontrent dans leur profession, la vision que chacun·e partage du secteur ainsi que les pistes d’amélioration à entreprendre pour l’ensemble de la filière. Au sortir de ces discussions collectives, des comptes-rendus ont été rédigés et seront agrégés dans un rapport consultable ultérieurement. Ces espaces d’échanges ont notamment permis de toucher en partie des acteur·rices jusque-là « hors-zone » et, dans le même temps, de mettre en lumière des points communs avec ceux relevés au cours des entretiens que nous avons menés. Dès lors, la mise en convergence de ces méthodes de travail a fait émerger des problématiques qui importent aux professionnel·les du secteur et dont nous traiterons tout au long de ce rapport.

⁷ Par professionnalisme, nous désignons ici un phénomène éminemment relationnel, soit le fait d’être reconnu·e (et de se reconnaître soi-même en retour) comme le·a membre à part entière d’un groupe professionnel. Cette reconnaissance passe par les collègues et collaborateur·rices, les employeur·euses et client·es ainsi que les institutions encadrant l’activité en premier lieu (la reconnaissance par les proches – familles, ami·es, etc. ne sera pas abordée ici).

⁸ Il s’agit du service d’Etude en Géographie Economique Fondamental et Appliquée, un service de recherche de l’Université de Liège.

PARTIE 2 : Résultats

Dans une volonté de cartographier la filière et d'y étudier la chaîne de valeur, il nous a fallu comprendre le fonctionnement de l'ensemble de cette filière. Pour ce faire, la conceptualisation de la « musique de création enregistrée » comme objet-frontière nous a permis d'esquisser, de décrire et de caractériser le processus par lequel des acteur·rices, relevant de mondes sociaux différents mais appelé·es à coopérer, réussissent à se coordonner malgré leurs points de vue différents⁹. Car il est à rappeler que derrière une œuvre musicale, il y a des créateur·rices (auteur·rices, compositeur·rices, interprètes) mais aussi l'ensemble des « personnels de renforts »¹⁰ et des « intermédiaires culturel·les »¹¹ qui développent la carrière des artistes dont ielles ont la charge et qui assurent l'exploitation commerciale de leurs œuvres. Ces œuvres donneront lieu soit à des enregistrements financés par un·e producteur·rice phonographique (label), soit à des exécutions publiques financées par un·e producteur·rice de spectacles. Des enregistrements qui peuvent également faire l'objet de reproductions sur divers supports (cd, vinyles) ainsi que dématérialisés (numérique et streaming), ou encore d'une diffusion (radio, télé, etc.)¹². Tout au long de cette chaîne intervient dès lors une multitude d'intermédiaires que nous veillerons à étudier respectivement. Pour mener à bien cette entreprise, nous avons donc combiné trois formes de production de données.

Premièrement, les résultats auxquels nous avons pu aboutir sont le fruit d'un travail d'analyse statistique à portée descriptive. Cette démarche s'est avérée être la plus adéquate pour décrire l'ensemble relativement important de données que nous avons récoltées via notre questionnaire en ligne. Nous avons donc pu analyser et décrire ces données par des calculs mathématiques et les illustrer par des graphiques afin de soutenir notre analyse statistique. Deuxièmement, les résultats d'ordre plus qualitatif se sont appuyés sur des entretiens semi-directifs en vue d'analyser plus en profondeur les situations de travail et les conditions d'emploi du secteur. Ces entretiens ont été intégralement retranscrits et soumis à une analyse thématique. Les thématiques qui ont émergé du travail discursif de notre corpus d'entretiens ont pu être

⁹ VÉZINAT Nadège, « Une nouvelle étape dans la sociologie des professions en France », *Sociologie* [En ligne], n° 3, vol. 1, 2010, mis en ligne le 28 octobre 2010, consulté le 17 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/sociologie/517>

¹⁰ BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 379 p.

¹¹ LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et ROUEFF Olivier, *Intermédiaires du travail artistique: à la frontière de l'art et du commerce*, Paris, La Documentation française, 2011, 264 p.

¹² WAIGNIER Christophe, « Blockchains et smart contracts : premiers retours d'expérience dans l'industrie musicale », *Annales des Mines - Réalités industrielles*, vol. 2017, n° 3, 2017, pp. 46-49.

recoupées et complétées par les comptes-rendus des tables rondes menées dans six villes de Belgique (Arlon, Bruxelles, Liège, Namur, Charleroi et Mons) auxquelles ont été conviés l'ensemble des acteur·rices du secteur des musiques actuelles. Troisièmement, nous avons mobilisé plusieurs études (cf. Bibliographie) pour soutenir les analyses de nos données quantitatives et qualitatives. Bien que ces études travaillent sur des aires géographiques dépassant les frontières belges, elles recoupent toutefois certaines réalités structurelles similaires à celles du territoire belge francophone. Cette littérature scientifique a donc été un appui indispensable pour entreprendre au mieux l'identification du fonctionnement socio-économique du secteur des musiques actuelles.

1. La pluriactivité des structures étudiées

1.1 Un emploi morcelé et précaire

Les enquêtes déjà menées sur la qualité de l'emploi dans le secteur artistique ont montré combien l'incertain, la précarité et les fortes inégalités de rétribution sont le lot commun des personnes qui évoluent dans ce secteur d'activité¹³ – surtout parmi les « travailleur·euses modestes »¹⁴ de ce secteur, ceux et celles qui ni riches ni célèbres, vivent ou essaient de vivre de leur travail. Et le secteur des musiques actuelles en Belgique francophone ne fait pas exception ici.

A ce propos, une récente enquête sur les tempos d'activité des musicien·nes, principalement localisé·es entre Bruxelles et la Wallonie et membres de la coopérative Smart¹⁵, offre à voir une segmentation assez nette de ce groupe professionnel en trois sous-groupes. Premièrement, un noyau dur de musicien·nes qui travaillent régulièrement tout au long de l'année – même si le nombre d'heures total n'est pas nécessairement élevé et permet juste de renouveler les droits aux allocations de chômage dans le cadre de la procédure de « neutralisation ». Ce noyau dur regroupe à peu près 25 % des musicien·nes en activité concerné·es par l'étude. On trouve également autour de ce noyau dur un deuxième ensemble de musicien·nes qui ont une activité plus intermittente ou concentrée sur des périodes plus réduite et très ciblée dans l'année (avec un pic d'activité à l'automne et au printemps). Ce deuxième groupe représente un tiers de la population en question. On trouve ensuite un troisième groupe beaucoup plus périphérique qui comptabilise peu de déclarations de travail proprement musical sur l'année (une dizaine en moyenne) et qui représente un peu plus de 40 % de l'ensemble des personnes concernées. Cette partition sous l'angle du tempo et de l'intensité de l'activité reflète certaines inégalités structurantes au sein de la population musicienne : on retrouve dans les groupes périphériques une proportion de femmes et de jeunes plus importante que dans le noyau dur. Par ailleurs, en Wallonie et dans la région Bruxelles-Capitale, la très grande majorité des artistes du spectacle vivant est employée sous le statut de salarié·e via des outils de facturation comme le proposent

¹³ MENER Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, 2009, 667 p.

¹⁴ BUSCATTO Marie, « Présentation. Les artistes “modestes” à l'épreuve du temps. La “vocation” artistique, oui... mais pas seulement ! » *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 50, n°. 2, 2019, pp. 9-26.

¹⁵ BATAILLE Pierre et DE BRABANDÈRE Louise, « La musique de Smart », dans VIRONE Carmelo (éd.), *Musicien·ne : quelques réalités du métier*, Bruxelles, Smart, 2019, pp. 21-40.

la Smart ou Amplo – des Bureaux Sociaux pour Artistes (BSA) – et avec un chômage garanti grâce au « statut » – ce qui est moins le cas en Flandre¹⁶.

Du côté des autres acteur·rices de la chaîne de valeur de la musique enregistrée, la connaissance des conditions d'emploi est beaucoup plus lacunaire pour le cas belge¹⁷. Les données récoltées auprès des membres des fédérations dans le cadre du présent projet permettent toutefois de constituer un aperçu largement inédit de ce point de vue. Le **Tableau 1** présente la part des différents statuts des personnes actives au sein des 72 structures auprès desquelles nous avons pu recueillir des informations ainsi que la féminisation.

Tableau 1 : Statuts des personnes travaillant dans les structures

Type	en %	... dont femmes (%)	N
Salarié·es	8.1	36.7	270
Indépendant·es/Freelance (employé·es CDD via BSA)	16.2	21.1	536
Bénévoles	75.7	37.1	2508

Source : Enquête CCMA 2021

On voit ici que l'activité du secteur est portée par très peu d'emplois salariés mais en très grande partie par l'implication de bénévoles – qui composent près de trois quart (75,7 %) des forces vives des structures interrogées. La féminisation (autour de 30 %) est comparable à celle des musicien·nes¹⁸. A ce propos, nous aborderons plus en profondeur les enjeux que revêt la féminisation de l'emploi dans le secteur des musiques actuelles au sein du point 5.4 *Perspective genrée*.

En fonction du type d'activité qu'elles prennent en charge, la situation des structures n'est pas la même sur ce point. Le **Tableau 2** représente le poids relatif des salarié·es/indépendant·es-freelances/bénévoles parmi les personnes actives dans les structures ayant été interrogées en fonction des fédérations auxquelles elles sont affiliées.

¹⁶ BATAILLE Pierre et DE BRABANDÈRE Louise, *Smart au miroir de ses membres - Une approche par les déclarations de travail*, Bruxelles, Smart, 2021, 13 p.

¹⁷ BECQ Cathy et BRAHY Rachel, *L'artiste et ses intermédiaires: manager, agent, administrateur*, Bruxelles, Mardaga ; SmartBe, 2010, 462 p.

COLLARD Fabienne, GOETHALS Christophe et WUNDERLE Marcus, « Les festivals et autres événements culturels », *Dossiers du CRISP*, 2014, 115 p.

¹⁸ BATAILLE Pierre et DE BRABANDÈRE Louise, *Loc. cit.*, 2021.

Tableau 2 : Statuts des personnes travaillant dans les structures en fonction des fédérations

Fédérations	% salarié·es	% indépendant·es (freelance et employé·es CDD via BSA)	% bénévoles	N (structures)
FACIR	2.6	87.2	10.2	4
UAPI	100	0	0	4
FBMU	7.7	30.1	62.2	12
COURCIRC	9.4	6.2	84.4	55
FLIF	14.7	53.1	32.2	7
BMPA	33.3	66.7	0	1
FFMWB	5.9	10	84.2	9

Source : Enquête CCMA 2021

On voit ici que les structures plus tournées vers l'organisation de concerts ou de festivals – affiliées aux fédérations de Court-Circuit et/ou de la FFMBW – sont celles où la part de bénévoles est la plus importante. Les structures regroupées au sein de fédérations plus tournées vers les services d'intermédiation (management, booking, label, attaché·e de presse) sont celles où l'on compte le plus grand nombre de personnes tirant un revenu de leur activité (sous le statut de salarié·e ou, plus souvent, d'indépendant·e/freelance).

1.2 Multipositionnalité et brouillage des frontières

Au sein du secteur des musiques actuelles, qu'il s'agisse des musicien·nes ou des professionnel·les qui participent plus largement à la chaîne de production et de diffusion de la musique de création enregistrée, les situations d'emploi sont très contrastées. Les sources d'emploi stable semblent rares et le travail précaire – voire gratuit – représente la norme de la majorité des personnes. Cette incertitude a pour conséquence de consolider une tendance à la multiplication des recherches de sources de revenus.

Au cours de nos entretiens, nous avons également pu relever toute la complexité des conditions d'emploi des différents métiers étudiés, présentant alors une multitude d'acteur·rices multipositionné·es à cheval sur plusieurs types d'activités. A l'instar de Marie-Françoise Mouriaux¹⁹, nous emploierons indifféremment les termes de « pluriactivité » et de « multi-activité » entendus comme le fait d'exercer soit simultanément, soit successivement, plusieurs activités de travail dans le cadre d'emplois différents. En ce sens, notre étude recoupe les

¹⁹ MOURIAUX Marie-Françoise, « La qualité des emplois au prisme de la pluriactivité », dans L'HORTY Yannick (dir.), *La qualité de l'emploi*, Paris, La Découverte, pp. 54-63

observations déjà menées sur l'organisation professionnelle des « intermédiaires du travail artistique »²⁰ dans d'autres contextes nationaux. Il est à savoir que ces intermédiaires sont souvent amené·es à exercer des activités peu professionnalisées et parfois peu rémunérées, situées à l'interface entre de nombreux·euses partenaires professionnel·les²¹. Elles constituent ainsi une population particulièrement concernée par la polyvalence et la multipositionnalité caractéristiques des réalités professionnelles au sein des mondes de l'art²² et plus précisément dans les musiques actuelles.

Nous sommes donc face à un secteur dont le régime temporel de travail se caractérise par un temps de travail important mais irrégulier, ainsi que par une multitude de tâches en concurrence générant un sentiment d'urgence relativement partagé²³. Un constat qui s'avère être le fait d'une grande partie des acteur·rices que nous avons rencontré·es dans le cadre de nos interviews. A titre d'exemple, nous avons appris que pour une agence de booking, il est rare que l'activité professionnelle ne se concentre que sur celle de booker·euse :

Après, il y en a d'autres qui complètent en organisant eux-mêmes des events. Si tu regardes Nada Booking ou Back In Da Days, ils sont aussi producteurs. Et tu en as qui font tout : management, label, booking, [organisateur·rice] d'événement. Moi, je ne fais que du booking mais c'est rare. La plupart font soit en plus du management, du label, organisent des événements, soit la totale [...] (membre 1 - FBMU)

Devoir pratiquer des activités tiers, dévolues initialement à d'autres métiers, n'est pas sans lien avec la crise à laquelle fait face le marché du disque ces vingt dernières années. Une crise touchant, par ailleurs, davantage les intermédiaires que les artistes elleux-mêmes²⁴. Bien que les revenus engendrés par la vente matérielle d'un enregistrement musical aient drastiquement chuté, les coûts fixes, quant à eux, demeurent : « location d'un studio, achat de matériel de musique, temps investi dans son apprentissage, services d'un producteur, d'un agent, d'un ingénieur du son pour enregistrer, mixer et masteriser une création, etc. »²⁵. Cette conjecture

²⁰ LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et ROUEFF Olivier, *Op. cit.*.

²¹ *Ibid.*, p. 173.

²² BECKER Howard S., *Op. cit.*.

²³ SINIGAGLIA Jérémy, « De la bohème à l'organisation scientifique du travail : la diffusion des pratiques néo-managériales chez les musiciens », *Volume*, vol. 18, n° 1, 2021, p. 68.

²⁴ BATAILLE Pierre et PERRENOUD Marc, « “One for the money” ? The impact of the “disk crisis” on “ordinary musicians” income: The case of French speaking Switzerland », *Poetics*, 2021, 86 p.

²⁵ SCHWEITZER Pierre, « L'analyse économique de l'industrie de la musique et les conséquences du numérique sur la création et le transfert de valeur », *Droit, musique et numérique - Considérations croisées*, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2019, p. 36. A ce propos, dans un des articles du magazine *Médor*, dont un des numéros a été consacré aux conditions de vie des travailleur·euses du secteur musical, la FACIR estime que les coûts de production pour la sortie d'un disque sur un petit label s'élèvent en moyenne à 14 900 € pour des ventes estimées à 9 200 euros ; « Musique belge : L'oreille cassée », *Médor*, n° 21, Hiver 2020-2021 ; cf. <https://medor.coop/magazines/medor-n21-hiver-2020-2021/loreille->

économique n'est alors pas sans incidence sur les difficultés à constituer un entourage professionnel complet autour d'un projet artistique :

Globalement, il y a donc eu une érosion des revenus qui a fait que c'est l'entourage professionnel qui s'est réduit par la force des choses. Et donc, on doit prendre un peu plus de casquettes en faisant un peu plus les choses à [notre] échelle. (membre 2 - FBMU)

En effet, certains projets ne sont pas viables financièrement s'il fallait multiplier les postes et agrandir l'entourage professionnel. C'est clair que tout ça c'est du luxe aujourd'hui. Et tout le monde ne peut pas se l'offrir. (membre 1 - UAPI)

Cette multiplication des tâches semble être vécue de deux manières auprès de nos répondant·es. Les premier·ères l'expérimentent positivement, comme un atout. Pour elleux, cette polyvalence permet d'être présent·e tout au long de la gestion d'un projet, mais aussi de mieux comprendre le fonctionnement des autres métiers de la filière :

Devoir gérer plusieurs postes, ça te permet de comprendre les différents métiers, de les connaître et ensuite de mieux respecter les autres qui vont faire ces métiers. Je connais mieux le métier de celui qui va le faire pour moi, donc déjà je peux mieux respecter son métier, comprendre à quel point ça peut-être fatigant, etc. (membre 3 - FACIR)

Le cumul d'activités, en parallèle de sa profession initiale, peut donc faire fonction de valeur ajoutée, permettant à certain·es d'être plus réalistes et conscient·es des réalités professionnelles des autres métiers. Cependant, pouvoir gérer la pluriactivité à laquelle fait face le secteur des musiques actuelles est souvent conditionnée par l'appui d'autres ressorts économiques tels que le soutien du compagnon ou de la compagne, ou la possession d'un patrimoine familial ²⁶. Ces sources de soutien financier offrent par conséquent l'opportunité de se consacrer pleinement à la musique, mais aussi de pouvoir développer plus sereinement d'autres activités annexes telles que la production, la gestion d'un label, etc. Un de nos témoignage souligne à juste titre le caractère exceptionnel de ce type de situation :

Si je devais jobber, faire un bullshit job à côté, du coup je n'aurais plus le temps d'avoir toutes ces casquettes. Et on retombe du coup dans l'impossibilité. Je ne pourrais pas avancer autant que j'avance. Fin ça c'est la réalité quoi [...] Toutes ces casquettes, c'est énergivore et chronophage, et [...] si je n'avais pas ce mécénat, je ne pourrais pas, en fait. Je pourrais juste pas le faire comme ça, je pourrais juste le faire à mi-temps et encore... Quand je vois comment ça me fatigue, je crois que je serais en burnout. (membre 1- FACIR)

cassee/?full=1&fbclid=IwAR2yowJKRB124Dvb_DYKXUFKqUalKvdw4rw241R66lNLUg-L7LWDM8r9AjQ#continuer-a-lirec

²⁶ BUSCATTO Marie, *Loc. cit.* p. 12.

La multiplication de toutes ces tâches demande donc aux acteur·rices du secteur de mobiliser beaucoup de ressources, sans pour autant être certain·es d'en retirer une quelconque rétribution, qu'elle soit matérielle ou symbolique. En effet, il arrive souvent que les projets dans lesquels les professionnel·les s'investissent ne soient pas reconduits, voire n'aboutissent pas. Ce caractère discontinu du travail artistique peut s'expliquer par le fait que les professionnel·les du secteur évoluent au sein de marchés fonctionnant selon une organisation par projets²⁷. Ce modèle d'organisation du travail empêche fortement d'assurer l'intermédiation à moyen et long horizon d'un·e artiste – selon une prise en charge de projets artistiques successifs. Un suivi qui est pourtant nécessaire tant à la professionnalisation des artistes que celle des intermédiaires²⁸ :

Alors, on le fait tous par amour du boulot, par souci du travail bien fait, parce que toutes ces tâches vont nous aider à mieux faire notre travail, mais ce n'est pas récompensé parce que nos forfaits restent ce qu'ils sont et bien souvent, ils ne sont pas reconduits par manque de financement. Et donc tu as tout donné pendant six mois en espérant pouvoir pérenniser le projet et bien souvent ça s'arrête. Et il n'y a pas de filet. Et il y a très peu de fidélité à cause de ces problèmes budgétaires. (membre 1 - UAPI)

Un·e des technicien·nes nous a également fait part de l'intermittence qui scande son métier au sein des musiques actuelles :

En concert, on est beaucoup plus vite remplaçable en tant que technicien, surtout quand on tourne avec les groupes de musique. Quand on travaille dans les salles [de concert], c'est vrai que les budgets ne sont pas mirobolants, que ça soit dans les salles ou sur les tournées [musicales], par rapport au théâtre où l'on peut avoir plus d'exigences salariales mais aussi des exigences dans la préparation technique, de demander un peu plus de choses [...] Alors qu'en concert, c'est plus pointu techniquement mais on doit s'adapter beaucoup plus, quand on est en tournée. (membre 2 - ATPS)

Au cours de nos entretiens, nous avons pu observer que la pluriactivité pouvait aussi s'expliquer par la difficulté des structures à engager du personnel et à le salarier. En effet, l'économie du secteur des musiques actuelles se fonde principalement sur du bénévolat, comme nous l'avons vu au point 1.1. *Un emploi morcelé et précaire*. Cette réalité économique enjoint donc les professionnel·les à devoir multiplier leurs compétences :

Par contre, le fait de devoir assurer plusieurs tâches, du fait d'un manque d'employés, ça c'est quelque chose qui est subie, qui est liée au manque de moyens sur les [lives]. Sur une petite structure qui est la

²⁷ CARDON Vincent et PILMIS Olivier, « Des projets à la carrière », *Sociétés contemporaines*, vol. 3, n°. 91, 2013, pp. 43-65 ; JOUVENET Morgan, « La carrière des artistes et les transformations de la production musicale, Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques », *Sociologie du Travail*, vol. 2, n°. 49, 2007, pp. 145-161.

²⁸ LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et ROUEFF Olivier, *Op. cit.*, p. 31.

nôtre, effectivement, on va se retrouver à faire beaucoup de tâches vraiment différentes parce qu'il faut les faire et parce qu'on n'a pas la possibilité de dire comme dans d'autres secteurs : "J'ai besoin que telle tâche soit faite par quelqu'un qui s'y connaît là-dedans et donc j'engage cette personne pour remplir cette mission-là". Quand on s' imagine créer un événement, [...] il y a d'abord l'idée de base et puis viennent très vite toutes les tâches à réaliser. Et là, pour toutes les réaliser, on ne sait pas engager du monde [...] Donc ça oui, à ce niveau il y a un côté subi. Dans l'exemple du festival, je suis programmeur, coordinateur mais je gère aussi des tâches très très pratiques et pour lesquelles je ne souhaiterais pas les faire mais vu que personne d'autre ne peut le faire, je le fais quoi. (membre 1 – Court-Circuit/FFMWB)

Le cas du·de la technicien·ne qui s'improvise *tour manager* répond aussi à ce type de négociation :

Bon normalement, c'est une deuxième personne. C'est une personne à part entière qui fait ce travail là, de *tour management*. Après souvent, on demande à l'ingé[nieur] son ou au régisseur lumière de pouvoir le faire parce que souvent, on est six sur la tournée. Et donc du coup, ça veut dire que si on met une septième personne, c'est un autre véhicule. C'est donc un van avec plus de place et c'est une chambre d'hôtel en plus [...] C'est toujours des trucs de négociations techniques et financières [...] et la tournée va coûter plus cher avec une personne en plus. Sur les tournées musicales, c'est très économique. On est vraiment en mode économie, et plus qu'en bon père de famille. On fait vraiment attention. (membre 2 - ATPS)

La multiplication des activités par les structures interrogées trouve une dernière explication au niveau du manque de ressources financières des artistes elleux-mêmes :

Parce que le problème à l'heure actuelle, on le voit dans les artistes semi pro[fessionnels], c'est que ça coûte cher de pouvoir s'entourer de gens compétents, et tout le monde n'a pas la chance d'avoir un entourage avec des amis qui sont compétents et qui ont du temps pour les aider. Et donc au final, on est vraiment encore dans une autre problématique, parce qu'en fait je suis aussi devenu, par la force des choses, un peu manager et un peu programmeur pour un des groupes avec lesquels j'ai travaillé. (membre 3 - FBMU)

Je pense que la volonté des artistes serait de pouvoir poursuivre certaines collaborations mais que financièrement, ils ne peuvent pas se le permettre et que nous, on ne peut pas se permettre de bosser sur des projets gratuitement *advitam aeternam*. Parce que dans certains cas, ça se résume vraiment à du bénévolat [...] Et quand les artistes ont des cachets ridicules, [...] on a du mal aussi à leur retirer une partie parce que tu sais très bien que tes factures ne seront pas payées parce que tu n'auras pas récupéré suffisamment de sous non plus. C'est compliqué comme mécanique. (membre 1 - UAPI)

Ces situations dépeintes par nos enquêté·es attestent bien d'une nécessité à devoir suppléer et s'adapter face à l'insuffisance de personnel ainsi qu'aux budgets réduits des artistes, ce qui peut aussi avoir pour conséquence de mettre à mal le sentiment de professionnalisme au sein de la filière :

Ce qui est difficile, c'est que la plupart des gens ont énormément de mal à se professionnaliser. Je sais qu'il y a énormément de mes collègues qui n'y arrivent pas du tout en fait. C'est leur boulot mais ce n'est pas leur boulot, c'est-à-dire qu'ils ne gagnent pas leur vie avec ça quoi. Et donc, ils sont en permanence en train de devoir prendre d'autres trucs [...] il y a en effet beaucoup de bookers que je connais [qui] n'en vivent pas, jamais ou presque pas. C'est-à-dire que du coup, ils sont entre quinze réalités. (membre 2 - FBMU)

Et en fait, c'est un cercle vicieux parce qu'au plus tu offres des services, [plus] ça diminue la valeur de ton travail à toi. C'est logique, au plus tu multiplies tes tâches [alors] que ton budget, il reste le même. En tant qu'attaché de presse, on est payé 500€ par mois. Mais si on est attaché de presse, qu'on fait en plus les réseaux sociaux, qu'on donne en plus des conseils en consulting marketing, de stratégie et qu'on fait du make-up... forcément, si tu divises ce budget par toutes ces tâches, le rôle d'attaché de presse est de 150€ par mois. Et donc, on se décrédibilise nous-mêmes en fait, en faisant ça. Par la force des choses, on s'adapte mais on se tire des balles dans le pied. Parce qu'on n'est pas valorisé derrière. (membre 1 – UAPI).

Nous sommes donc face à un secteur où ces métiers dits « de l'ombre » n'ont pas de statut, ou sont mal reconnus. Une illisibilité accrue par le fait que ces mêmes travailleur·euses sont souvent amené·es à exercer sans structure fixe, avec des rétributions faibles ou de l'ordre du symbolique quand il n'est pas directement question de bénévolat. La fragilité économique de tout un secteur, qui appelle à beaucoup d'urgence individuelle, beaucoup de survie aussi²⁹, n'est alors pas anodin sur la difficulté à se coaliser. Comme on a pu nous l'expliquer, il est laborieux de trouver un commun dénominateur dès qu'il s'agit de fédérer autour d'enjeux collectifs :

C'est très compliqué. Je sais qu'il y a énormément d'acteurs, que c'est compliqué de mettre ensemble des gens qui font des concerts de métal et des organisateurs de mariage, parce qu'on [est] là-dedans aussi. Des gens qui font des foires et des gens qui font des concerts de musique complètement underground pour une niche, qui font des concerts devant cent personnes et qui sont très contents. Et des gens qui organisent *Tomorrow Land*. Ça a vraiment été ça, l'espèce de grand écart. (membre 2 - UAPI)

Cette première thématique a ainsi pu mettre en lumière les conditions concrètes d'emploi de l'ensemble des acteur·rices qui composent la chaîne de valeur de la musique enregistrée. Notre étude menée auprès des structures affiliées aux fédérations du CCMA ainsi que de la FFMWB a donc pu observer que les sources d'emploi stables sont rares et que les conditions d'emploi de ces différents métiers se font sous des statuts souvent précaires. Le corollaire de cette précarité impose à la quasi-totalité de nos répondant·es de multiplier leurs activités. Cette pluriactivité est une réalité prégnante dans le secteur, ce qui amène l'ensemble de ces

²⁹ BUJIRIRI Nicolas, « Les contours de la mobilisation collective au sein du secteur culturel : le poids des revendications féministes », Mémoire, Université libre de Bruxelles, 2019.

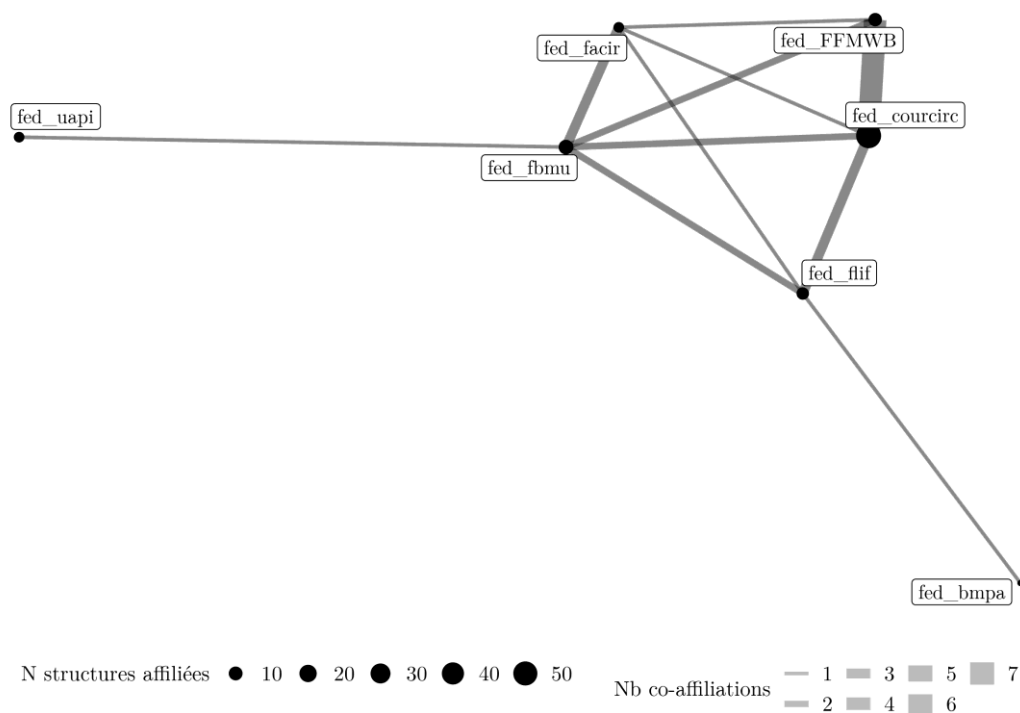
professionnel·les à devoir collaborer entre elleux. En effet, dans un secteur qui appelle à la collaboration de chacun·e, lorsqu'un chainon est touché, c'est tout le secteur qui en ressent les effets. Ce constat nous amène dès à présent à nous intéresser plus amplement aux enjeux engendrés par une des spécificités du secteur étudié : l'interdépendance des métiers.

2. L'interdépendance des métiers du secteur des musiques actuelles

2.1 Un espace interconnecté

Malgré les disparités sur le plan de la situation de l'emploi et les situations de précarité qu'elles peuvent générer, un des traits marquants du secteur des musiques actuelles, en Wallonie et à Bruxelles, est son niveau d'interconnexion. En témoigne la **Figure 1**, qui représente les liens entre les différentes fédérations à l'aune des co-affiliations des structures auprès desquelles nous avons recueilli des informations. Ici, chaque point représente une fédération et chaque trait représente une co-affiliation d'au moins une structure. L'épaisseur des traits est proportionnelle au nombre de co-affiliation. La taille des points est proportionnelle au nombre de structures affiliées à la fédération.

Figure 1: Co-affiliations des structures et interconnexion des acteurs de la filière



Basé sur ce critère de co-affiliation, on voit ici qu'il n'existe pas d'ensemble de structure complètement isolée. Toutes les fédérations partagent au moins une connexion avec l'ensemble des autres. Il existe des fédérations plus proches de ce point de vue – comme la FFMWB et Court-Circuit, qui entretiennent des liens forts du fait de la proximité de leur champ d'activité principal (le soutien à l'organisation de concerts et le soutien à l'organisation de festivals). Néanmoins, on observe que les impératifs de collaborations l'emportent sur la spécificité des

« métiers » a priori. Le niveau d'interconnexion dont témoigne la **Figure 1** valide l'hypothèse structurant ce rapport et le projet de recherche dans lequel il s'inscrit, à savoir une approche à l'échelle de la filière, problématisée comme une chaîne de production de valeur autour d'un objet commun : la production et la diffusion de la musique de création enregistrée.

2.2 L'interconnexion comme condition de la professionnalité ?

Au détour de nos entretiens, nous avons pu comprendre que le cumul des activités pour les travailleur·euses du secteur des musiques actuelles pouvait, en partie, s'expliquer par l'absence d'un entourage professionnel autour d'un·e artiste, une configuration pourtant reconnue comme porteuse et plus rentable pour les différents maillons de la filière. En effet, la présence de cet entourage semble jouer en faveur de l'artiste, notamment sur son degré de professionnalisation. Ce constat rejoint des éléments observés dans la littérature scientifique présentant les intermédiaires du travail artistique comme des acteur·rices important·es dans la carrière des artistes. Se situant entre le monde de l'art et celui du commerce, ces intermédiaires tendent à favoriser la montée des intérêts économiques au sein des champs artistiques, « en intériorisant les nouvelles rationalités marchandes et en incitant les artistes à s'y conformer »³⁰. Ces professionnel·les de l'intermédiation apparaissent ainsi comme une plus-value dans la professionnalisation des artistes :

[...] Je n'ai pas le carnet d'adresses d'un booker dont lui c'est le métier et qui [...] a un réseau d'organisateurs de salles de concert énorme, que moi je n'ai pas, et qui va pouvoir [...] nous organiser une tournée digne de ce nom. Et moi, je ne pourrais pas le faire parce que je n'ai pas autant de réseau que lui, ce n'est pas mon métier. Et en plus, il me faudrait des semaines de huit jours pour y arriver si pas neuf. Donc oui, on en a besoin pour se développer, on a besoin d'eux, même pour à un moment donné sous-traiter. A un moment donné [...] plus le truc marche, plus on doit commencer à déléguer en fait parce que ça devient une micro-entreprise finalement. (membre 3 - FACIR)

Cette nécessité pour les artistes d'être soutenu·es professionnellement rejoint les propos de Pierre Schweitzer avançant que les médias de masse continuent à conserver un impact culturel important et que « l'accès à ces médias dépend encore largement des relations professionnelles et personnelles que les amateurs ne possèdent pas, au contraire des maisons de disques »³¹. Ces

³⁰ LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et ROUEFF Olivier, *Op. cit.*, p. 238.

³¹ SCHWEITZER Pierre, « L'analyse économique de l'industrie de la musique et les conséquences du numérique sur la création et le transfert de valeur », *Droit, musique et numérique - Considérations croisées*, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2019, p. 39.

métiers peuvent aussi apparaître aux yeux des artistes comme un palier, une sorte de jalon validant le passage d'un·e artiste dans son degré de professionnalisation :

C'est moi qui me suis dit semi-pro[fessionnelle] parce que je me forme, je continue à me former, je prends des cours de chant, de pratiques vocales. Je reste éveillée sur ce qui se fait dans l'industrie musicale et je suis capable de pouvoir faire des spectacles. Et donc [...] j'ai déjà eu des contrats. Voilà, j'ai un projet qui est visible, où j'en parle, où je mets des infos, des dates. Ma musique est en accès en téléchargement, je suis membre de la SACEM, je perçois de l'argent de mes productions. Donc c'est en ça que je suis semi-pro[fessionnelle], parce que j'ai ça qui est mis en place mais je ne suis pas allée plus loin. C'est-à-dire, essayer de trouver quelqu'un qui pourrait être mon agent et défendre ma musique, et essayer de m'accompagner pour trouver des financements pour ce projet de troisième album, pour le faire naître [...]

(membre 4 - FACIR)

Nous avons également appris que pour les artistes, être représenté·es par un ou plusieurs intermédiaires pouvait conditionner leur octroi à des aides publiques. En raison des demandes d'aide nombreuses et de la Fédération Wallonie-Bruxelles de plus en plus sélective, nous comprenons qu'un·e artiste qui n'a pas une très grande notoriété, sans la présence de ces intermédiaires, va se retrouver doublement pénalisé·e dans ses démarches pour obtenir l'une ou l'autre aide des pouvoirs publics :

Je sais qu'il y a des bourses, [...] il y a une bourse que j'avais demandée à la Fédération Wallonie-Bruxelles en musiques actuelles pour justement participer au financement de mon deuxième album : Les aides à la création. Mais j'ai eu un retour négatif parce que je ne m'entourais pas de professionnels musiciens. Il aurait fallu, comme c'était un deuxième album, [...] que je réfléchisse autrement à mon projet, que je j'adopte une démarche professionnalisante [...] aller vers des musiciens qui ont déjà vraiment une pratique professionnelle validée par le secteur. (membre 1 - FACIR)

Cependant, bien que le souhait d'avoir la présence d'un maximum de partenaires professionnel·les autour d'un projet musical est partagé par une large partie de nos répondant·es, la réalité de notre terrain d'investigation donne à voir une situation plus disparate. Créer des interstices entre chacun des métiers n'est pas systématique et certain·es préfèrent donc aller droit vers leurs objectifs sans nécessairement tenir compte des un·es et des autres. Une urgence individuelle qui peut s'expliquer par les impératifs qui régissent les différents métiers du secteur :

Parce qu'en tant que label, la durée de vie d'un disque est limitée à six mois quand tout va bien, et parfois c'est trois mois. Mais les concerts n'ont pas lieu dans les trois mois de sortie d'un single ou d'un album, c'est sur une période beaucoup plus longue, tu vois. Et donc, il y a parfois des gaps comme ça. Et la promo parfois est lancée par le label, puis elle est reprise par [les salles de concert], et puis elle est reprise par les festivals. Et donc, tu as trois intervenants différents ou quatre sur un même projet. Ce qui n'est pas

cohérent parce que tous ces intervenants ne se parlent pas forcément, et ils ne sont pas au courant des partenariats qui ont été mis en place dès le début du projet. (membre 1 - UAPI)

Ces propos nous indiquent bien que tous ces métiers peuvent connaître des temporalités différentes. Un·e autre de nos répondant·es nous a également fait part de son expérience quant au manque de compréhension des besoins et des demandes entre chacun des maillons de la filière :

Dans la réalité wallonne, tu joues parfois dans des belles salles et puis le lendemain, tu vas jouer dans un truc d'étudiants. Et très clairement, il faut que j'appelle, que je trouve de solutions pour que techniquement, les artistes soient dans de bonnes conditions malgré le fait que l'organisateur n'y met pas les moyens qu'on aurait voulus. (membre 1 - ATPS)

Ce témoignage met en lumière la position complexe du secteur des musiques actuelles, à savoir celle d'un secteur du non marchand en tension entre, d'une part, la production de valeurs immatérielles – celles des œuvres musicales et de la culture plus globalement – et, d'autre part, son insertion dans une économie néolibérale qui exerce de fortes pressions pour capitaliser ces valeurs immatérielles et les faire entrer dans le circuit habituel de l'économie de marché³². Ce qui conduit alors à toujours plus de compétitivité en raison d'une précarité économique structurant le secteur, réduisant par là même les espaces de dialogue entre les acteur·rices dudit secteur :

Il y a un peu, en effet, un manque de coordination entre les différentes salles, et parfois un peu de compétition mais j'ai envie de dire, même pas voulue [...] Par exemple, il est très difficile d'avoir le calendrier des autres salles pour essayer de ne pas mettre deux grosses têtes d'affiche en même temps. Parce que Namur est une très petite ville. C'est difficile de faire bouger le public et si on a deux événements qui rentrent de plein front en concurrence, ça n'a aucun sens [...] Mais c'est très difficile de connaître à l'avance leur programmation. (membre 2 – Court-Circuit)

Sous la pression économique du marché, entretenir une dynamique de collaboration entre tous ces métiers est également rendu délicat en raison d'un secteur faisant primer des logiques professionnelles s'éloignant des motivations marchandes. Pour les structures interrogées, il s'agit davantage de privilégier le rapport affinitaire, la passion du métier et de la musique. Elles nous expliquent donc travailler le plus souvent au coup de cœur artistique ou humain, avec une attention particulière portée à l'ancrage territorial, plutôt que de fonctionner selon des considérations d'ordre économique :

³² LAGEIRA Jacinto, « Transvaluation et invaluation », *Marges*, n°. 11, 2010, p. 68.

On veut toujours conserver au minimum 50% à 60% d'artistes d'ici par soirée, parce que pour nous c'est important de défendre les gens d'ici. Parce qu'en fait, il n'y a pas beaucoup de salles donc [...] ils ne sont pas forcément reconnus et comme ils ne sont pas forcément reconnus, ils n'ont pas d'expérience sur scène. Donc malheureusement, quand ils vont ailleurs et qu'on leur demande où ils ont été jouer, [c'est] dans un café ou [...] dans des petites soirées étudiantes et donc malheureusement, ça ne leur donne pas un crédit. Et donc nous, on essaie vraiment de faire ce suivi-là. On les rencontre. Si on peut leur offrir un ou deux jours de résidences en amont du concert, [...] on leur offre parce qu'on sait que c'est important. Mais oui, la question du territoire était importante dès le départ [...] (membre 1 – Court-Circuit)

Du point de vue des artistes, à nouveau, ce sont les réalités économiques précaires du secteur qui ne leur permettent pas de bénéficier d'un accompagnement professionnel optimal. Cette configuration idéale ne s'avère être le fait que d'une minorité d'artistes, qui se voient reconnus pour leur expression artistique par le public, par les pairs, les intermédiaires culturels et par les critiques, leur permettant ainsi de développer un niveau de réputation élevé³³. En ce qui concerne les artistes de notre échantillon, nous pouvons davantage les caractériser comme des « artistes modestes », au sens où leur reconnaissance publique est faible, où elles doivent trouver d'autres modes de subsistance que la création. Ces artistes n'ont donc pas abandonné la création devant les difficultés expérimentées en raison d'un sentiment profond que telle est leur vocation personnelle³⁴. Ces profils se révèlent être ainsi majoritaires dans le secteur des musiques actuelles, et ce sont également ceux qui sont le plus confrontés aux inégalités de revenus au sein des milieux artistiques³⁵ :

Pour avoir un manager, tu dois déjà pouvoir ramasser du fric tous les mois. Mais si tu n'as pas de manager, c'est quasi impossible d'y arriver. Et un manager va t'ouvrir la porte pour toutes les professions autour, que ce soit le label, [le] booker, [l']attaché de presse [...] Et donc dans la réalité, avoir cet entourage-là, c'est ceux qui réussissent. (membre 1 - FACIR)

Au sortir de cette seconde thématique, il apparaît assez nettement que le secteur des musiques actuelles se définit comme un écosystème global. Un secteur interconnecté traversé par une précarité économique et au sein duquel les différents intermédiaires du travail artistique jouent un rôle déterminant, notamment en facilitant la transaction des œuvres musicales, mais aussi en organisant et en structurant un secteur nébuleux et hétérogène³⁶. En effet, nos répondants reconnaissent en majeure partie que la présence d'un maximum d'intermédiaires

³³ BUSCATTO Marie, *Loc. cit.*, p. 10.

³⁴ *Ibid.*, p. 12.

³⁵ MENER Pierre-Michel, « 30. Les professions artistiques et leurs inégalités », dans DEMAZIÈRE Didier (éd.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009, pp. 355-366.

³⁶ LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et ROUEFF Olivier, *Op. cit.*, p. 10.

autour d'un·e artiste est une configuration idéale, à laquelle ielles aspirent à tendre, mais difficilement atteignable en raison d'une précarité structurant le secteur des musiques actuelles.

3. L'économie d'un secteur subventionné

3.1 Billetterie, catering, subventions et vente de services : quatre principales sources de recettes

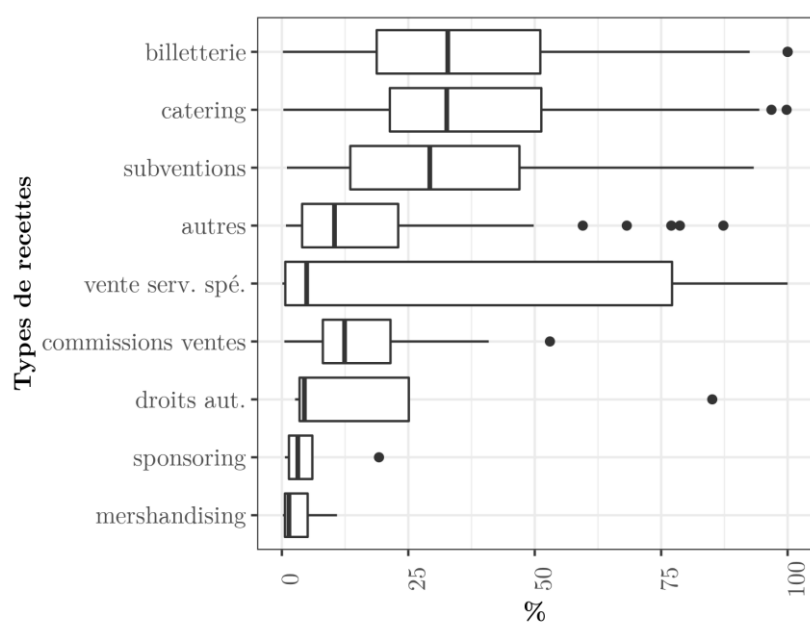
Le cadre de la présente recherche ne nous a pas permis d'effectuer d'analyse précise des revenus des musicien·nes évoluant en régions Wallonne et de Bruxelles-Capitale. Cependant, des travaux menés sur des aires culturelles et politiques comparables, comme la Suisse romande³⁷ ainsi que certaines analyses plus générales sur les prestations facturées par les musicien·nes membres de la coopérative Smart³⁸ nous portent à penser que la structure des revenus tirés de la musique par les musicien·nes s'organise autour de trois pôles principaux : les cachets, l'enseignement et – pour une partie plus réduite des professionnel·les – les revenus de « création » (droits d'auteur·rice et vente de disques).

La structuration des recettes des autres acteur·rices de la filière sont, quant à elles, moins connues. Ici aussi, grâce aux données recueillies auprès des membres des fédérations issues du CCMA ainsi que des membres de la FFMWB, le présent rapport permet de dresser un aperçu inédit sur l'économie du secteur. La **Figure 2** représente la dispersion de la part de neuf sources de financement : la billetterie ; le catering/bar ; les subventions ; les ventes de services spécialisés (c'est-à-dire les activités de booking, de management, de label et d'attaché·e de presse) ; les commissions ventes/les royalties sur les ventes de production (disques, merchandising, etc.) ; les droits d'auteur·rice ; le sponsoring ; et les revenus tirés de la vente directe de merchandising pour l'ensemble des structures ayant répondu à l'enquête. Les revenus non catégorisables à l'aune de cette typologie ont été classés dans la catégorie « autres ». Cette dernière catégorie n'a cependant pas été prise en compte dans les calculs finaux. Dans les schémas ci-après appelés « boîtes à moustache », l'étendue de la boîte représente la zone où se situent les 50 % des structures les plus centrales de la distribution. La ligne verticale au milieu de la boîte représente la médiane. Les points aux extrémités représentent les valeurs aberrantes (c'est-à-dire qui dévient de manière trop importante par rapport à l'ensemble de la distribution).

³⁷ PERRENOUD Marc et BATAILLE Pierre, « Être musicien·ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi », *Revue suisse de sociologie*, vol. 43, n°. 2, 2017, pp. 309-334.

³⁸ BATAILLE Pierre et DE BRABANDÈRE Louise, *Loc. cit.*

Figure 2: Composition des recettes des structures composant la filière



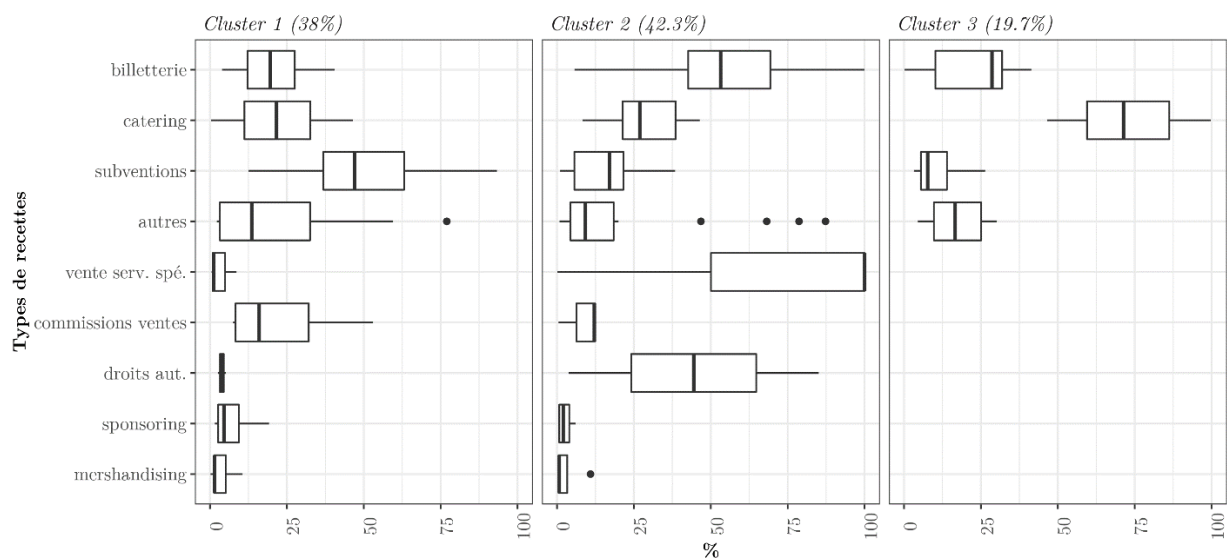
Source: enquête CCMA

On voit ici que les recettes de billetterie, les recettes de catering (principalement du bar) et les subventions représentent les trois sources principales de financement des structures. Pour plus de la moitié d'entre elles, ces trois sources de financement représentent plus de 30 % de leurs recettes – ce qui est cohérent avec le constat du nombre important de structure gérant des salles parmi les répondant·es. Les ventes de services spécialisés – c'est-à-dire les activités de booking, de management, de label et d'attaché·e de presse – constituent également une source non négligeable de revenus pour de nombreuses structures, mais comme en témoigne la taille de la boîte, la place de ces services diffère grandement d'un cas à l'autre.

En faisant appel à des outils d'analyse multivariés et des algorithmes de partitionnement³⁹, on peut déterminer les sous-groupes homogènes que comprend notre échantillon de structures. On distingue dans notre cas 3 sous-groupes (ou « clusters ») relativement homogènes. La **Figure 3** représente la dispersion des différents types de revenus pour chacun de ces trois sous-groupes identifiés.

³⁹ Une analyse de composantes principales et la combinaison de deux algorithmes de partitionnement (méthode de Ward et méthode partitionnement autour des médoïds).

Figure 3: Dispersion des différentes sources de revenus au sein des trois clusters

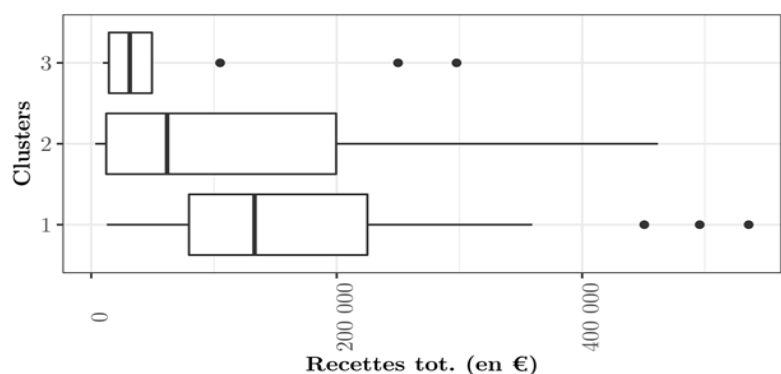


Source: enquête CCMA

Le Cluster 1 regroupe 38 % des structures. Dans ce premier ensemble de structures, ce sont les subventions qui constituent la source de revenu principale. La moitié des structures de ce premier sous-groupe tirent au moins 50 % de leurs revenus des subsides. Dans le Cluster 2, qui regroupe 42.3 % des structures contactées, c'est la billetterie et la vente de services spécialisés qui sont les principales sources de revenus. Dans le Cluster 3, le plus petit en taille (19.7 % des structures), ce sont les recettes liées au catering / bar qui constituent très majoritairement la principale – sinon la seule – source de rentrée d'argent.

Quand on analyse la dispersion du montant des recettes par année au sein de ces trois clusters (**Figure 4**), on voit que la partition reflète également des variations en termes de volume des flux économiques qui transitent dans les structures de ces différents sous-groupes. Le Cluster 1 est celui où les structures ont les niveaux de recettes les plus importants : pour plus de la moitié des structures, le volume des recettes est supérieur à 125 000 euros. Les structures du Cluster 3 ont très peu de rentrées d'argent avec un volume de recettes se situant aux alentours de 25 000 euros. Les structures du Cluster 2 occupent une place intermédiaire ici : 50 % d'entre elles ont perçu au moins 75 000 euros au cours de l'année écoulée.

Figure 4: Dispersion du volume total des recettes sur l'année écoulée en fonction du cluster

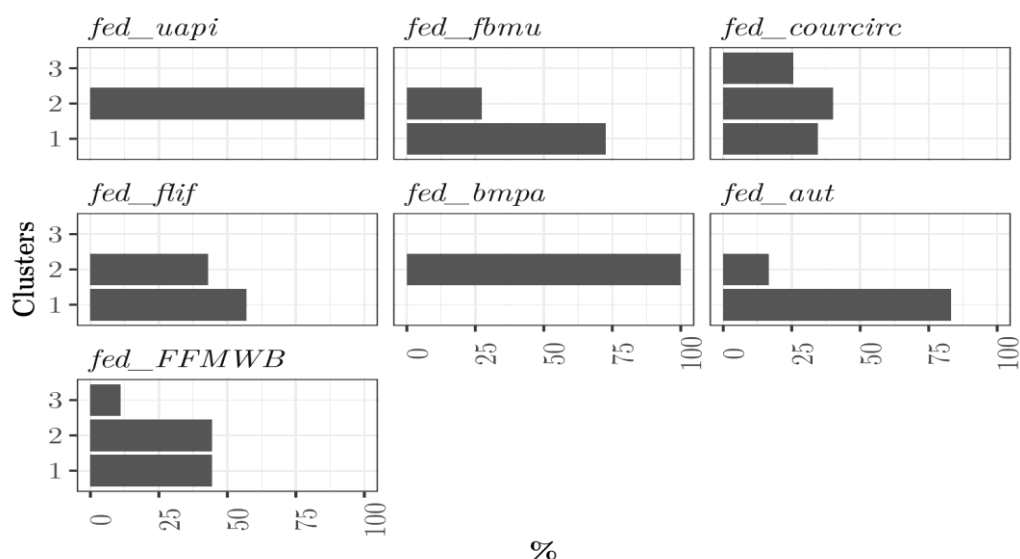


Source: enquête CCMA

On voit ici se dégager trois réalités socio-économiques différentes : premièrement (Cluster 1), un ensemble d'acteur·rices dont l'activité dépend en grande partie de l'implication de la puissance publique, qui gèrent des sommes d'argent importantes ; deuxièmement (Cluster 2), un ensemble de structures plus dépendantes d'une logique économique, dont l'activité dépend de la vente en billetterie ou en services spécialisés ; troisièmement (Cluster 3), un ensemble de structures plus éloignées des logiques de professionnalisation et reposant essentiellement sur le bénévolat.

On peut également évaluer pour chaque fédération de rattachement, la présence des structures dans les trois clusters (**Figure 5**). Les structures membres des fédérations plutôt tournées vers l'organisation/production de concerts (Court-Circuit ; FFMWB) sont sur-représentées dans le Cluster 2. Nous attirons ici l'attention sur la présence de la FFMWB qui, pour rappel, ne fait pas partie du CCMA, bien que certaines structures organisatrices de festivals ont tout de même répondu au questionnaire en ligne. Quant aux chiffres récoltés auprès des structures de cette

Figure 5: Appartenance aux différents clusters en fonction de la fédération de rattachement



%

Source: enquête CCMA 31

fédération, nous soulignons également la prudence et toute la nuance à l'égard de leur interprétation. Plus précisément, ces données ne peuvent pas être considérées comme représentatives de l'économie globale du secteur des festivals en raison, d'une part, du faible nombre de structures organisatrices de festivals ayant répondu à notre questionnaire en ligne et, d'autre part, en raison de leur petite taille ainsi que de leur poids économique limité. En effet, leur chiffre d'affaires s'éloigne de ce que génèrent de plus gros festivals dont les recettes peuvent dépasser plusieurs millions d'euros et qui reçoivent également des subsides parfois conséquents. Enfin, les structures membres de fédérations plutôt tournées vers l'intermédiation culturelle ou le service aux artistes (FBMU, FLIF, UAPI) sont plus souvent situées dans le Cluster 1. Le Cluster 3 rassemble presque uniquement des structures liées à des fédérations tournées vers l'organisation de concerts.

Il apparaît ici que, suivant le segment de la chaîne de valeur où l'on se situe, la logique commerciale pèse donc plus ou moins fortement. La diffusion et la production de concerts sont tendanciellement plus dépendantes de la vente de billets ou de services. Parallèlement, les subventions sont particulièrement importantes plus on se rapproche des activités d'intermédiation culturelle (booking, management, services de label et d'attaché-e de presse). Par ailleurs, comme cela apparaît dans la **Figure 4**, l'accès aux subventions semble garantir une situation économique moins précaire.

3.2 Subsides et stabilisation professionnelle

Comme nous avons pu le relever au cours du point 1.2. *Multipositionnalité et brouillage des frontières*, le caractère discontinu du travail artistique témoigne d'un marché fonctionnant selon une organisation par projets. Cette organisation typique a pour conséquence d'augmenter le nombre, la fréquence et la complexité des transactions d'emploi. Cette configuration du secteur culturel tend alors à favoriser l'application de « dispositifs spécifiques de production étatique du marché », notamment l'assurance-chômage des artistes, les droits de propriété artistique ainsi qu'une importante économie subventionnée ⁴⁰.

3.2.1 Le cas des structures

Dans le contexte socio-économique du secteur des musiques actuelles que nous avons pu esquisser, où les structures étudiées obéissent à l'instabilité et l'importance de la précarité, il

⁴⁰ LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et ROUEFF Olivier, *Op. cit.*, p. 14.

n'est donc pas étonnant que la demande sociale d'outils permettant de réduire cette imprévisibilité structurelle soit formulée par ses acteur·rices. Ici, l'accès aux subsides publics peut dès lors se présenter comme un principe de différenciation des structures, celles y ayant accès peuvent attester d'une situation économique relativement plus favorable. Auprès de notre échantillon, nous avons donc tenté de cerner comment ces dispositifs fournis par les pouvoirs publics, en soutien aux travailleur·euses des musiques actuelles, pouvaient conditionner leur développement professionnel au sein du secteur.

En termes de structuration, nous avons pu constater que sur les 13 structures interrogées, 9 d'entre elles sont de nature associative, à savoir des ASBL⁴¹. Parmi les arguments souvent avancés par ces structures, nous avons pu relever la simplicité d'organisation que demande une ASBL, ainsi que l'autorisation légale pour ces structures sans but lucratif d'avoir accès au régime du volontariat, au sein d'un secteur largement porté par des personnes bénévoles (cf. **Tableau 1**). Enfin, nos répondant·es ont unanimement souligné le faible coût que la création d'une ASBL requiert. En effet, une ASBL se crée plus facilement du fait que ce type de structure ne demande pas à constituer de capitaux financiers auprès d'investisseur·euses. Qui plus est, la précarité économique du secteur est telle que les structures interrogées ne pourraient de toute façon pas assurer la gestion financière de structures à but lucratif telles qu'une coopérative, une SRL (Société à Responsabilité Limitée) ou une SA (Société Anonyme). Par conséquent, il nous apparaît logique que la majorité des structures de notre échantillon soient des ASBL, comme en témoigne l'un·e de nos répondant·es :

Parce qu'on a un objectif sans but lucratif. Et aussi parce que ce n'est pas possible de rémunérer toutes les personnes qui organisent. L'économie ne permet pas de rémunérer les organisateurs. On est quand même dans des économies qui sont assez justes en termes de rentrées et de sorties ; elles correspondent. Souvent, il n'y a pas beaucoup de bénéfices qui est produit et qui permettrait de payer des organisateurs. Et donc, l'ASBL permet par contre de faire appel à des subsides qui sont indispensables à la vie du festival. On parlait de programmation, d'affiches éclectiques et de découvertes, donc ça implique aussi de demander un prix de billet qui soit peu élevé : 25€ pour une journée avec 15 groupes. C'est quand même pas cher du tout mais si on devait mettre un prix où le public paie ce que ça nous coûte, personne ne viendrait. On a besoin de ces subsides pour organiser ce festival et proposer un prix qui soit juste pour que les gens soient intéressés. (membre 1 – Court-Circuit/FFMWB)

⁴¹ Quant aux quatre autres structures, trois d'entre elles sont des agences d'attaché·e de presse (rassemblement des indépendants personnes physiques) et la quatrième exerce des activités d'édition phonographique hébergées par une société. Ces structures se retrouvent toutes au sein du même cluster, le Cluster 2, caractérisé notamment par des structures indépendantes avec des activités majoritairement tournées vers les services spécialisés.

Des propos qui viennent recouper un autre témoignage expliquant que l'obtention de subsides publics est nécessaire pour soutenir la part déficitaire occasionnée par la billetterie ou l'insuffisance des rentrées propres à une structure sans but lucratif :

C'est aussi notre volonté de faire connaître des artistes émergents et des artistes qui n'ont pas nécessairement un grand public. On fait régulièrement des concerts qui attirent très peu de monde mais dont l'objectif est vraiment de faire connaître les choses, et là c'est vraiment notre statut non lucratif qui est important. Notre objectif n'est clairement pas de faire du bénéfice et donc on accepte clairement de faire des dates à perte en sachant que c'est compensé par les subsides qu'on reçoit de la FWB [...] (membre 2 – Court-Circuit)

Nous pouvons donc saisir le rôle essentiel que joue l'octroi des subventions publiques dans la professionnalisation de l'ensemble des structures étudiées. En effet, ces subventions conditionnent l'existence de leurs activités économiques (ventes de disques, de tickets, de prestations, etc.). Des activités qui génèrent également des retombées économiques indirectes (fournisseurs bar, matériel technologique, etc.) en plus de constituer un important vecteur d'emploi. L'accès aux subsides apparaît donc comme essentiel pour aider les structures interrogées, elles-mêmes garantes de la bonne conduite des missions de développement culturel incombant aux pouvoirs publics. Ces missions concernent notamment la garantie de la diversité culturelle ainsi qu'un accès plus démocratique à la culture pour des publics fragilisés et, par là même, tendent à contribuer au rayonnement culturel et musical de l'ensemble du territoire francophone belge.

3.2.2 Le cas des artistes

Pour les artistes eux-mêmes, des aides publiques existent pour venir en soutien à des projets émergents. Cependant, nous avons pu apprendre que ces aides s'amenuisaient voire disparaissaient dès lors qu'il était question de soutenir les carrières artistiques sur le moyen et long terme. Continuer à se professionnaliser est alors rendu compliqué pour le secteur, comme nous le témoigne un·e artiste :

Et [donc] là justement, il y a un moment où il y a une zone d'ombre, entre le fait que tu sois subsidié au début pour être lancé, [et] à un moment on te lâche et si tu as de la chance, peut-être que tu seras dans ceux qui vont arriver à la fin et qui vont avoir des subsides parce qu'ils seront bien installés... Et cette zone d'ombre, c'est là où on ne t'aide plus. On considère que tu es lancé et donc tu te débrouilles. (membre 1 - FACIR)

Ces propos illustrent l'instabilité financière que peuvent rencontrer les artistes au début – et parfois même pendant une bonne partie – de leur carrière. Pour ceux qui le peuvent, elles iront puiser dans leurs propres économies ou pourront bénéficier d'un soutien familial en vue

de se concentrer pleinement sur leur carrière. Mais pour une majorité de nos enquêté·es, c'est une tout autre réalité qui est vécue :

Il y en a qui ont le statut d'artiste, ils sont sur la bonne voie et ils continuent. Ça leur garantit un certain revenu mensuel mais d'autres n'ont pas cette chance. Et donc, ils sont obligés d'accepter un job de bureau ou autre pour pouvoir payer leurs factures parce que le métier d'artiste n'est pas rentable du tout. Et donc forcément, le métier de manager l'est encore moins. Et le métier d'attaché de presse [...] s'il n'y a pas de sous dans les caisses de l'artiste, [...] pas moyen de le payer non plus. Et donc souvent, on va être payé sur des périodes très courtes qui ne sont pas rentables pour le projet parce que ça va demander plus de temps. (membre 1 - UAPI)

Cette incertitude, qui jalonne les carrières artistiques ainsi que celles des professionnel·les les encadrant, est un des traits caractéristiques du secteur culturel, mais également un trait économique contraignant et durable. Ce qui amène l'organisation du travail culturel à appliquer tous les principes de la flexibilité pour contrôler les risques. De plus, cette caractéristique est un énième facteur qui enjoint les travailleur·euses intermittent·es à faire l'expérience de la pluriactivité pour subvenir à leurs besoins matériels⁴² :

Mais il y a une part d'obligation qui est qu'il faut générer des revenus. Les concerts se font principalement le weekend, l'économie du disque s'est effondrée et donc les budgets pour enregistrer des albums sont devenus riquiquis. Et donc avoir des activités diurnes en semaine qui permettent de compléter les revenus, ça a parfois été nécessaire. (membre 1 - ATPS)

La pratique courante de la pluriactivité au sein du secteur des musiques actuelles, afin de compenser les revenus insuffisants générés par la musique, est également attestée par un·e des musicien·nes interviewé·es :

Mais après, j'ai voulu continuer à faire de la musique. Et donc, j'ai enchaîné les boulots alimentaires, des boulots de merde mais vraiment [...] A l'époque, j'ouvrais le journal papier pour des annonces, des offres d'emploi. Et donc voilà, je ne suis jamais restée au chômage plus d'un mois parce que j'enchaînais le secrétariat médical, le magasin de fringues, même dans une académie de temps en temps. Et donc c'est bien, c'est pour manger. Et donc je faisais ça à mi-temps pour pouvoir continuer à faire de la musique [...] (membre 2 - FACIR)

A l'instar des structures interrogées, les artistes ont donc tout autant besoin du soutien économique des pouvoirs publics, non seulement pour débiter leur carrière mais également

⁴² DUPUY Raymond et THI-HONG-THAI Bui, « Multi-activité : modes renouvelés de socialisation professionnelle. L'exemple de jeunes diplômées vietnamiennes », *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. 22, n° 2, 2016, p. 72.

pour la soutenir sur le long terme, notamment en raison de l’intermittence – génératrice d’instabilité financière – qui scande leurs activités professionnelles.

3.2.3 Une méconnaissance des réalités professionnelles du secteur des musiques actuelles

L’octroi de subsides pour les professionnel·les de notre étude se présente donc comme un soutien indispensable. Néanmoins, en approfondissant notre analyse sur les conditions d’accès à ces subsides, nos enquêtes de terrain ont pu nous en apprendre davantage sur le manque de ces aides publiques à répondre adéquatement aux réalités professionnelles et économiques du secteur, comme expliqué ici :

Pour moi, il y aussi une difficulté par rapport aux demandes de subside [...] quand je vois ce qu'on nous demande en termes de *reporting* pour justifier les subsides, on se rend compte que c'est parfois très loin de notre métier de tous les jours. Par exemple, on nous demande des chiffres par rapport à l'emploi, ce que je comprends tout à fait. Mais à partir du moment où nous sommes une association qui est principalement gérée par du volontariat et par des bénévoles, c'est difficile de montrer quel est l'impact économique de tout ça. Et quand on emploie un artiste pour un concert, en tant que programmeur, on paie un cachet mais on ne sait pas quelles sont les retombées derrière au niveau du label, et du groupe.
(membre 2 – Court-Circuit)

Et lorsque ce ne sont pas les conditions d’accès qui posent problème, ce sont davantage les montants des subsides qui ne semblent pas tenir compte des réels besoins des travailleur·euses du secteur, ce qui peut porter atteinte à la professionnalisation de ces dernier·ères :

Accepter ce projet-là, en disant qu'on voit le professionnalisme dans lequel vous êtes, on va vous soutenir, on a confiance... et filer 4.000 balles, c'est malheureux. Parce qu'avec 4.000 balles, tu as payé ton studio mais tu ne payes pas d'attaché de presse, de graphiste, de photographe, pas d'ingénieur etc. Donc tu n'es pas professionnel, ça ne t'aide pas à te professionnaliser... Où est-ce que je vais professionnellement avec ça ? (membre 2 - FBMU)

Les conditions d’octroi de subsides ainsi que leurs montants semblent donc traduire une certaine incompréhension de la part des pouvoirs publics concernant les réalités économiques de tout un secteur ainsi que de ses besoins. Des réalités marquées, entre autres, par l’absence de barèmes claires et fixes, ce qui complexifie toujours plus les transactions et les rémunérations des travailleur·euses :

Après, d'un point de vue des pouvoirs publics, c'est à ce niveau-là que cette histoire de barème devrait être conscientisée et mise en œuvre. C'est accepté qu'un spectacle où il y a six personnes, ça vaut 2000€. [...] ce n'est pas du tout évident. [...] Dans les centres culturels, il y a des appels à faire jouer les groupes pour 500 balles alors qu'il y a six personnes sur la route. C'est des jeunes projets qui travaillent beaucoup justement sur la création et donc il y a beaucoup d'heures de travail derrière les premières dates. Donc,

d'un point de vue des pouvoirs publics, il devrait y avoir une normalisation des cachets à la hausse.
(membre 1 - ATPS)

Cette absence de barèmes dans l'économie des groupes de musique impose donc à chacun·e de négocier difficilement des cachets où il sera le plus souvent question d'un rapport de force explicite ou euphémisé entre les différentes parties. En raison d'une relative pression du marché à laquelle sont directement exposées les artistes, la connaissance des pratiques et des prix du marché en fonction des projets précédents ou en cours autorise des accommodements entre les parties. Ainsi « chacun établit implicitement jusqu'où son partenaire commercial peut « descendre » ou « monter » sans franchir la ligne qui ferait échouer la transaction » ⁴³. Une situation qui peut s'avérer complexe à gérer :

Je pense que parfois, c'est compliqué quand on est indépendant et qu'on travaille comme attaché de presse, de faire valoir pour l'extérieur la somme qu'on demande. Ça c'est plus une question de perception et à un certain moment, il y en a marre que notre boulot ne soit pas rémunéré à sa juste valeur. Parce qu'on bosse pendant des mois pour un projet et quand on regarde le ratio par mois de ce qu'on demande, on est quasi même pas à 500€ brut [...] Oui, ce n'est pas un projet où pendant six mois, tous les jours ouvrables des six mois, on va bosser sur ce projet-là, mais on doit être hyper réactif dès qu'on nous demande. On doit faire six ou sept relances à l'égard des médias, faire tout le suivi... Et en fait c'est un peu continu quoi.
(membre 2 - UAPI)

Un témoignage qui met également en lumière l'ensemble du travail invisibilisé, ne connaissant pas ou peu de rétribution, que peut demander, à titre d'exemple, l'organisation d'un concert :

[...] les gens, quand ils vont à un concert, ils imaginent que la salle prête le matériel et que t'arrives avec ta guitare, que tu te branches et que tu joues quoi. Mais en réalité non. C'est rentrer chez toi à 5h du mat', décharger les frigos [*argot pour désigner les amplis*] et des batteries et ensuite, il y a encore quelqu'un qui doit avoir le courage de ramener le van à Zaventem et rentrer à 6h du mat' chez lui. Et ça, c'est une réalité et c'est, je pense, de loin le travail le plus dur parce que c'est physique, t'en peux plus, t'as joué, t'as conduit, tu dois encore décharger et reconduire pour rapporter le van. (membre 3 - FACIR)

Analyser le secteur des musiques actuelles en portant la focale sur la structuration des recettes a permis de faire émerger des tendances quant à son fonctionnement économique. A partir des données récoltées auprès des structures répondantes, nous avons pu construire une typologie mettant en lumière trois sous-groupes, appelés « cluster », correspondant à trois réalités socio-économiques différentes. Cette typologie a également pu faire état d'une importante dépendance des structures étudiées vis-à-vis des subsides publics. Pour une majorité des

⁴³ LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et ROUEFF Olivier, *Op. cit.*, p. 231.

acteur·rices, l'accès à ces subsides va agir telle une lame de fond et conditionner la manière dont ielles vont se structurer et se professionnaliser au sein du secteur. En raison des conditions d'emploi précaires, ce sont aussi bien les artistes, les technicien·nes ainsi que l'ensemble des intermédiaires du secteur qui ont besoin d'être soutenu·es par les pouvoirs publics afin de se maintenir professionnellement dans le secteur.

Mobiliser la thématique des subsides nous a aussi donné à voir la méconnaissance des pouvoirs publics à l'égard de l'ensemble du secteur. Une méconnaissance marquée par une gestion des subventions publiques ainsi qu'une distribution pas toujours au fait des réalités professionnelles de chacun·e, de leur fonctionnement ainsi que de leurs besoins. En effet, nos témoignages ont pu souligner l'insuffisance des montants, leur mauvaise distribution ou leur accès rendu complexe du fait de l'urgence d'un secteur qui doit déjà gérer la concurrence des activités exercée par la pluriactivité. Par conséquent, ces travailleur·euses soumis·es à une certaine urgence individuelle ne peuvent pas répondre aux appels correctement, soit par manque de temps, soit par manque de compétences.

4. L'employabilité d'un secteur précaire

Nous avons pu observer, par le biais des structures auprès desquelles nous avons mené notre étude, que l'économie du secteur des musiques actuelles est traversée par une multitude de contraintes budgétaires. Une précarité qui a ainsi pu mettre en lumière les faiblesses structurelles du secteur, notamment la discontinuité des contrats, le travail invisibilisé et non-rémunéré ainsi que la non reconnaissance de plusieurs métiers œuvrant dans le secteur⁴⁴. Ces différents éléments rendent dès lors difficile la pratique professionnelle des travailleur·euses :

Là, ça fait quand même quatre ans que je n'ai pas de stabilité financière et là, ça commence à peser... Parce qu'évidemment, tous les métiers de la musique, les artistes en premier lieu, tu ne comptes pas tes heures. Je veux dire, ça n'existe pas un temps plein. On est donc tous des énormes bosseurs, et donc si on devait mettre une valeur au niveau monétaire, on serait riches ! Si on devait être payé à l'heure, on gagnerait vraiment bien notre vie. (membre 1 - FBMU)

Cette fragilité économique a donc un impact certain sur l'organisation du travail dans le secteur, ce qui peut conduire les professionnel·les dans des situations d'intermittence parfois intenses, à devoir négocier l'incertitude des contrats :

Et forcément, vu qu'on est intermittent, on n'est pas payé au premier du mois comme tout le monde. Donc il y a des fois ça se passe et des fois où on est payé le quinze, et puis c'est plein de petits cachets. Ce n'est pas une grosse paie qui arrive d'un coup [...] C'est un petit peu plus complexe niveau gestion. (membre 2 - ATPS)

En termes d'employabilité, les contraintes économiques jouent également sur l'incapacité des structures interrogées à embaucher du personnel nécessaire à la bonne conduite de leurs activités :

Mais clairement, on aurait besoin d'une personne en plus et là, ce n'est pas possible d'employer quelqu'un. Moi je sais que je bosse plus que je ne devrais. A la fin de la saison, j'étais crevée, à la limite de tout jeter. Clairement, on a quand même des contraintes en termes d'employabilité. Je pense qu'on ne peut pas se permettre d'employer plus de gens, et je serais pour qu'ils embauchent plus mais bon [...] Voilà, on est sur de petites économies et tu vois que même pour un projet auquel on croit, bah on ne va pas pouvoir se permettre de faire des avances aux artistes comme dans une major. Là oui, je sais qu'on est quand même limités en termes économiques. (membre 1 - FLIF)

⁴⁴ Contribution externe, « Plus de 300 artistes belges s'adressent à la classe politique : "Pour que le secteur culturel survive, il vous faut mettre en place avant l'été un état d'exception" », dans La Libre, en ligne : <https://uniondesartistes.be/document/plus-de-300-artistes-belges-sadressent-a-la-classe-politique-pour-que-le-secteur-culturel-survive-il-vous-faut-mettre-en-place-avant-lete-un-etat-dexception/>, publié le 11/05/2020, consulté le 01/12/2021.

Le motif récurrent avancé par nos enquêté·es pour engager du personnel supplémentaire est l'importance du travail administratif ou de comptabilité auquel ielles doivent faire face. Des tâches souvent sous-estimées qui nécessitent pourtant l'appui d'un·e employé·e formé·e pour les accomplir. Car les petites structures composant notre échantillon ne peuvent réellement s'engager dans un travail administratif, qui requiert non seulement du temps, mais sollicite également des compétences que les professionnel·les desdites structures n'ont pas spécialement :

On réfléchit à la question d'avoir une deuxième personne [...] Parce que je crois aussi que c'est quelque chose [l'administratif] pour laquelle on n'est pas du tout formé et qui manque très fort chez nous. Mais le problème c'est que c'est une personne qui a déjà une multitude de choses à faire et donc c'est quelque chose qui s'ajoute à ses autres tâches. Et donc on pense depuis quelques années à [...] peut-être engager une personne à temps partiel ou temps plein mais pour l'instant, on n'a pas la possibilité financière pour le faire. Il faudrait qu'on trouve des solutions pour dégager du budget d'une manière ou d'une autre. (membre 2 - Court-Circuit)

En termes de déclaration de contrats, la plupart des artistes et des technicien·nes nous disent passer par la Smart qui permet de facturer les contrats, de gérer les frais et les investissements. L'usage des RPI (Régime des Petites Indemnités⁴⁵) est également revenu à plusieurs reprises, mais est fortement décrié par nos interviewé·es :

J'essaie de plus trop en faire parce que le RPI, ça ne viendrait jamais à être reconnu comme professionnel, à partir du moment où ça ne rentre pas en compte dans la comptabilisation des recettes qui te permettent d'obtenir ton statut d'artiste, tu vois. Du coup, tu peux faire des RPI toute la life mais tu n'auras jamais ton statut d'artiste à coup de RPI. (membre 3 - FACIR)

Un constat similaire partagé par un·e autre de nos répondant·es :

Le RPI, c'est comme du black déguisé. On [ne] cotise rien du tout, ça [ne] sert à rien. En fait, [il] vaut mieux faire un contrat au ras des pâquerettes et puis se dire, la fois d'après, [qu'] on essaye de construire un peu le budget plus tôt [...] Pour moi, tant que ça dépasse le prix de ma journée au chômage, moi je veux bien me déplacer. Mais voilà après, s'il y a moins que ça comme budget, [...] en fait ça fait partie du professionnalisme de dire "vaut mieux peut-être faire sans moi" et puis la prochaine fois, y réfléchir et faire un plus gros budget. (membre 3 - ATPS)

Nous pouvons enfin mentionner l'importance d'une économie marginale du fait que les structures émergentes – sous la forme d'association de fait et indépendantes pour la plupart –

⁴⁵ Voir : <https://www.artistatwork.be/fr/faq/carte-artiste>

que nous avons interrogées, attestent d'un fonctionnement fortement marqué par la règle du cachet « au black » :

Quand je fais des concerts avec des projets solo ou des trucs un peu plus petits, plus discrets, c'est direct des petites salles oui des bars et là, c'est encore la règle du cachet au black parce qu'ils n'ont pas beaucoup d'argent à sortir, ça existe encore. Il y a encore de ça. Et je fais un peu avec aussi. (membre 3 - FACIR)

Les artistes elleux-mêmes trouvent qu'administrativement, notamment les modalités d'obtention du statut d'artiste, mais plus globalement l'organisation du travail au sein du secteur, les oblige à devoir bricoler :

Je trouve ça dommage que cette organisation, cette manière de fonctionner, oblige les artistes à faire des trucs comme ça [...] Si on pouvait avoir un cadre, être payé par l'employeur réellement et ne pas passer par Smart. Et de devoir faire une ASBL, parce que c'est une obligation... Et c'est [aussi] parce que tu vas dans des salles et qui ne veulent pas s'embêter avec de l'administratif [...] Si, par exemple, le gars doit choisir entre deux artistes pour remplir la salle, il va prendre celui avec qui c'est le plus facile quoi. Le truc [l'artiste] où tu as des papiers à remplir pour Smart, pour machin, non [...] Il va choisir le plus facile pour lui. C'est une réalité, c'est comme ça. (membre 1 - FACIR)

Un témoignage qui met une nouvelle fois en lumière le fonctionnement du secteur des musiques actuelles imbriqué dans une économie fragile, où le cachet des artistes passe par des contrats souvent précaires, quand il n'est pas directement question du travail au noir⁴⁶. En raison de la lourdeur administrative qui incombe aux petites salles, fragiles économiquement pour payer un·e artiste, ces dernières vont par conséquent être amenées à privilégier une rétribution en cash. Les contraintes budgétaires, du fait d'une marge de bénéfices limitée, s'expliquent aussi par la capacité assez restreinte des lieux de concert pour une large partie des structures interrogées. Des jauges restreintes qui peuvent donc limiter la venue d'artistes de moyenne ou grande notoriété, en raison des cachets bien plus onéreux à négocier, ce que la plupart des salles de notre échantillon ne peuvent se permettre.

⁴⁶ MEUNIER Clémence, « Travail au noir dans les musiques actuelles : on en parle ? », *Sourdoreille*, publié le 08 juillet 2020, consulté le 23 novembre 2021. URL : <https://sourdoreille.net/travail-au-noir-dans-les-musiques-actuelles-on-en-parle/>

5. Pour une meilleure valorisation du secteur des musiques actuelles

Outre les résultats présentés précédemment, qui permettent d'avoir un aperçu socio-économique du secteur des musiques actuelles en Wallonie et à Bruxelles, certains thèmes ont été abordés à plusieurs reprises par les enquêtés au cours de nos interviews. Ces thèmes sont utiles pour rendre compte des demandes émanant du secteur en vue de se structurer. Il en est ainsi d'une meilleure valorisation du secteur des musiques actuelles au sein des régions wallonne et bruxelloise, ainsi que l'urgence de repenser les politiques culturelles adressées au sein du secteur. La problématique de la sous-représentation des femmes dans le secteur constitue également une revendication formulée par les répondant·es de l'étude.

5.1 Le soutien des pouvoirs publics

Au cours de notre étude, nous avons pu constater que les structures affiliées aux fédérations du CCMA ainsi que celles issues de la FFMWB sont en majeure partie de petites tailles et fonctionnent de manière indépendante. Le recueil de témoignages a pu faire état d'un sentiment partagé quant au manque de reconnaissance des autorités publiques à l'égard des professionnel·les, ainsi qu'une incompréhension des logiques de travail, de temporalités et de rémunération qui dépassent le cadre de professions dites « normales ». En effet, ces professionnel·les présentent des modalités de socialisation professionnelle, notamment de recherche d'emploi et d'insertion professionnelle, en rupture avec le contrat de travail unique et pérenne qui tendait à être le plus recherché et qui caractérisait, dans la plupart des secteurs d'activité, « le lien travailleur / organisation employeuse, au cours du dernier siècle⁴⁷. » Le soutien des pouvoirs publics, jugé insuffisant ou pour le moins inadapté, serait donc le corolaire de ce manque de considération, ce qui n'est pas sans incidence sur le maintien des travailleur·euses dans le métier, comme le soulignent ces deux témoignages :

Après, les métiers de la musique sont des métiers qui ne sont absolument pas reconnus auprès des autorités, mais même auprès des gens de manière générale. Ce sont des métiers que les gens ne comprennent pas. Les gens ne se disent même pas que ça existe... Moi j'ai failli tout arrêter cet été parce qu'il y avait un manque de reconnaissance et de soutien, et j'avais l'impression que je n'allais pas m'en sortir. (membre 1 - FBMU)

⁴⁷ DUPUY Raymond et THI-HONG-THAI Bui, *Loc. cit.*, p. 70.

[...] On n'a aucune écoute au niveau du monde politique. Et là, je crois qu'on a fait un pas dans la bonne direction mais que la route est encore longue. On est vraiment un milieu, le milieu des musiques actuelles, [...] un des milieux qui avait très peu de portes d'entrée au niveau des ministères et qui était très peu écouté par rapport aux gros acteurs. (membre 2 – Court-Circuit)

5.2 Le soutien des médias

La question du soutien des médias traditionnels aux artistes locaux·les de la Fédération Wallonie-Bruxelles a déjà fait l'objet d'une étude menée par la FACIR. Les conclusions de son enquête se sont notamment portées sur l'établissement d'un quota de diffusion d'œuvres d'artistes de la FWB à 25%, une transparence des chiffres de diffusion de la RTBF, la mise en place d'une plateforme de concertation régulière entre la RTBF et le secteur musical, ainsi que l'élaboration de nouveaux barèmes et directives concernant le contenu éditorial mettant en avant les artistes et créateur·rices de la FWB⁴⁸. Par le biais de nos entretiens, nous avons pu observer que le sentiment d'un manque de soutien médiatique était également partagé :

Là où est le vrai problème, c'est le relais médiatique qu'on peut avoir. Souvent les médias sont quand même très frileux à passer du belge, à soutenir les groupes belges. Ils le font du bout des doigts ou ils le font pour un premier album, et [pour] le deuxième, ils sont déjà un peu plus réticents. (membre 1 - BMPA)

Les médias peuvent et doivent jouer un rôle de partenaire, nous dit-on, mais il semble davantage être question d'un sentiment « d'être tenu·es à l'écart » ressenti par l'ensemble des acteur·rices du secteur. A ce manque de soutien médiatique, certain·es de nos répondant·es pointent le rôle relativement important que peut jouer la France en termes de visibilité médiatique pour les artistes locaux·ales. Une hégémonie française qui pour conséquence qu'en Belgique francophone, un·e artiste n'est reconnu·e localement que si ielle reçoit une validation de la France :

Il faut toujours passer par la France [...] oui, un artiste est quand même consacré en Belgique francophone à partir du moment où il est passé en France, en tout cas les artistes grand publics. (membre 1 - BMPA)

Et ici on est tourné vers la France, il y a une validation culturelle de la France, parce qu'on regarde les médias français, on écoute les média français. (membre 2 – Court-Circuit/FFMWB)

Cette nécessité, pour les artistes, d'une reconnaissance à l'international afin de bénéficier d'une consécration dans leur pays renvoie aux logiques d'exportation étudiées à partir de données quantitatives dans d'autres enquêtes belges et suisses. La particularité de ces territoires

⁴⁸ Voir : <http://facir.be/quotas-diffusion-rtbf/>

nationaux sont leur taille restreinte et leur division en aires linguistico-culturelles relativement étanches, notamment du fait de la fédéralisation de leurs Etats. S'exporter pour faire vivre – et vivre de – ses activités musicales semble donc nécessaire dans ces territoires. Les résultats pour le cas des musicien·nes suisses romand·es montrent une exportation limitée des activités musicales dans les pays voisins, notamment du fait des standards de vie élevés⁴⁹. Le cas belge, analysé à partir des déclarations de travail de musicien·nes passant par la Smart, souligne l'importance de l'exportation de la musique produite en Belgique. Deux logiques principales d'exportation ont été identifiées. D'une part, la logique de proximité géographique, puisque les pays de facturation sont principalement les pays limitrophes (France, Luxembourg, Pays-Bas, Allemagne). D'autre part, la logique de proximité linguistique, les pays dans lesquels les musicien·nes de la Smart exportant le plus leurs activités étant la France et le Canada⁵⁰.

Nous comprenons donc que les médias dits « mainstream » prennent très peu de risque. Leur manque d'implication peine ainsi à stimuler la découverte auprès du public francophone, ce qui engendre, par là même, un manque diversité dans la programmation et la diffusion :

Il y a un gros défaut, c'est que les radios commerciales vont se baser à nouveau sur les mêmes têtes de gondoles qu'elles vont faire tourner en boucle. Il y a peu de place qui est donné à la prise de risque [...] même à la RTBF, qui est un média de service public [et] qui devrait être beaucoup plus proactif à ce niveau-là. Il y eu de temps en temps quelques essais, quelques programmes. Il y a eu notamment le programme « Restart » où ils se sont associés à Court-Circuit et à différentes petites salles pour faire des vidéos. Mais ce sont des vidéos qui ont été passées en fin de soirée ou sur *Auvio*, avec très peu de publicité et très peu de visibilité, et donc avec un public très limité [...] La place aux artistes émergents, elle est de moins en moins présente. Et oui, je pense qu'il y a des impératifs en termes d'audience et de demande des publicitaires, et c'est le nerf de la guerre pour eux. (membre 2 - Court-Circuit)

Mais les radios au niveau national, au niveau découverte, elles sont nulle part. Et ça, je trouve ça scandaleux. Et là, je parle [...] au niveau des artistes de la Fédération Wallonie-Bruxelles. En termes de visibilité, ils n'ont aucun tremplin et je trouve ça vraiment dommage que la RTBF ne fasse pas un plus à ce niveau-là [...] J'ai l'impression qu'on a toujours cette timidité en Wallonie d'être fier un peu de ce qu'offrent nos talents. (membre 3 - FLIF/Court-Circuit)

⁴⁹ PERRENOUD Marc et BATAILLE Pierre, « Comment vivre de la musique à l'heure de la crise du disque ? Le cas des musicien·nes ordinaires de Suisse romande », *Smart*, Publié sous licence Creative Commons - Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles ; 2017, « Being a Music Performer in French Speaking Switzerland: Relationships to Work and Employment », *Swiss Journal of Sociology*, vol. 42, n°. 2, pp. 309-334.

⁵⁰ BATAILLE Pierre et DE BRABANDÈRE Louise, « S'exporter en musique », in *Musicien·ne: quelques réalités du métier*, Bruxelles, Smart, 2018, pp. 64-67.

5.3 Investir dans la médiation culturelle

Nous pouvons aussi relever un manque de travail de fond en matière de politiques culturelles, notamment dans la sensibilisation des publics wallon et bruxellois à ce que peuvent produire les artistes locaux·ales. La sensibilisation culturelle et musicale dès l'école est un point récurrent dans les témoignages récoltés :

Mais j'ai l'impression qu'aller plus faire des visites des théâtres, des salles [de concert], faire connaître aux jeunes l'existence de tout ce milieu pourrait être intéressant, même dans les écoles. Parce que la Belgique, en termes de salles, il y en a beaucoup mais les grandes sont concentrées à Bruxelles et à Anvers. Et donc en fait, en tant que Namurois, les concerts c'est loin. Prendre les tickets à l'avance, aller jusque-là... Mais en fait, il y a plein de concerts qui se passent près de chez nous mais on n'est pas assez mis au courant [...] voilà chacun doit faire son travail de promotion dans son ancrage local. Mais je pense que si on crée une habitude de curiosité chez les jeunes, ça pourrait vraiment être utile pour le secteur. (membre 1 – Court-Circuit/FFMWB)

Pour un·e autre de nos répondant·es, l'investissement des pouvoirs publics dans l'éducation permanente ainsi que dans l'éveil à la culture, dès le plus jeune âge, officierait comme une plus-value à l'échelle de la Belgique francophone, aussi bien culturellement qu'économiquement :

Parce que ça prend du temps d'éduquer les gens, de changer les mentalités [...] Donc la musique à l'école, c'est important. Si les petits Wallons écoutent de la musique locale, il y a peut-être une chance qu'après, ils aient pris l'habitude d'aller voir des spectacles. Et puis quand tu as plus de publics, tu peux avoir plus de moyen et du coup le niveau des spectacles monte. Et donc le rôle des pouvoirs publics, c'est d'investir là-dedans, c'est d'amorcer le mouvement. C'est en espérant qu'à un moment, le cercle vertueux, effectivement, s'auto-entretienne. (membre 1 - ATPS)

Un problème qui trouverait notamment une explication dans le manque d'investissement identitaire au niveau des politiques culturelles en Wallonie et à Bruxelles, a contrario de la Flandre qui serait davantage encline à promouvoir le secteur musical flamand⁵¹ :

Pour moi, c'est un problème culturel qui n'est pas nouveau et qui, effectivement, vient du fait qu'il y a un vrai investissement identitaire au niveau de la politique culturelle en Flandre. Un groupe flamand, il fait une petite [salle], deux petites salles et puis il fait trois Lotto Arena... puis trois *Sportpaleis*, avec uniquement des Flamands dans la salle et c'est énorme [...] on voit bien que derrière les artistes flamands, il y a un vrai support, un vrai soutien [...] Et tu ne dois pas être reconnu en Hollande pour marcher en Flandre. (membre 2 - FFMWB)

⁵¹ « Musique belge : L'oreille cassée », *Médor*, n°. 21, Hiver 2020-2021 ; cf. https://medor.coop/magazines/medor-n21-hiver-2020-2021/loreille-cassee/?full=1&fbclid=IwAR2yowJKRB124Dvb_DYKXUfKqUalKvdw4rw241R66lNLuG-L7LWDM8r9AjQ#continuer-a-lire

5.4 Perspective genrée⁵²

Enfin, la dernière revendication importante au sein de notre échantillon porte sur les appuis stratégiques à développer pour une meilleure représentation des femmes dans le secteur des musiques actuelles. La problématique du déséquilibre dans la représentation des hommes et des femmes au sein de toutes les couches du secteur musical a pu être analysée par plusieurs études⁵³. Cette problématique a également impulsé l'émergence du projet SCIVIAS⁵⁴ qui œuvre à documenter et à objectiver ce phénomène. Au sein de notre corpus, les témoignages auprès de nos interviewé·es convergent vers ce même constat. A titre d'exemple, les femmes officiant dans les professions d'attaché·e de presse et de booker·euse connaissent les mêmes difficultés à s'imposer dans des milieux fortement masculins et où les discriminations de genre ne font pas exception :

Par contre, ça reste un milieu très masculin et dans lequel, en tant que femme attachée de presse, c'est très compliqué [...] Moi avec du recul, je me rends compte de beaucoup de situations où on reste quand même des... fin il y a quand même une part de commerciale dans notre travail et donc, on doit parler de nos artistes, les vendre au mieux pour que ce soit ceux-là qui passent au-dessus des autres. Et quand tu te retrouves avec des remarques et des situations quand même vraiment malaisantes, [...] c'est très compliqué à gérer en fait, c'est vraiment très compliqué. (membre 1 - UAPI)

Les personnes qui sont en face de moi, et donc les potentiels clients qui sont les organisateurs sur toute la Belgique, il n'y a que trois femmes dans les programmatrices... De tous les programmeurs en Belgique, tu as trois femmes. Ce ne sont que des hommes qui programment, sur toute la Belgique, y compris les festivals. Tu es tout le temps face à des hommes non-stop. Et pourtant, des femmes talentueuses dans la musique, il y en a plein. C'est que les programmeurs, ils ne font pas les démarches en fait, ils ne prennent pas le temps ni la peine de faire des recherches. Et donc, ils tournent tout le temps avec les mêmes. Ce sont tout le temps les mêmes. (membre 1 - FBMU)

D'après les propos de nos intervenant·es, le maintien d'un certain entre soi masculin semble être aussi motivé par l'impératif d'être rentable. Par conséquent, les différentes programmations

⁵² Nous employons le genre comme un outil d'analyse selon la définition de Joan W. Scott : « Le genre est un élément constitutif des rapports sociaux fondé sur des différences perçues entre les sexes, et le genre est une façon première de signifier des rapports de pouvoir. » ; cf. SCOTT W. Joan, « Le genre, une catégorie utile à l'analyse histoire », dans *American Historical Review* (1986), *Les cahiers du GRIF*, n° 37-38, 1988, p. 141. Il sera donc question d'un outil servant à interroger le principe de partition entre les rôles sexués en tant que lieu d'un rapport de pouvoir ; un instrument heuristique incluant une dimension politique.

⁵³ BUJIRIRI Nicolas, « Les contours de la mobilisation collective au sein du secteur culturel : le poids des revendications féministes. », Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Mémoire de maîtrise, 2019 ; « Enquête sur la pratique professionnelle des musiques actuelles : Le cas des transgressions de genre par les musiciennes », Bruxelles, Université Catholique de Louvain, Mémoire de maîtrise, 2020.

GRANDY Charles, « La présence des femmes dans le champ des Arts de la scène », Université de Liège, Rapport de recherche externe, 2020.

⁵⁴ Voir : <https://scivias.be/rapport>

d'artistes se retrouvent à proposer au public « ce qu'il connaît », c'est-à-dire des groupes principalement masculins. Le manque de diversité dont font preuve ces programmations n'est donc pas anodin quant à la sous-représentation des femmes dans le secteur des musiques actuelles :

Ça reste une industrie, une industrie qui doit générer un certain revenu et donc, effectivement, on va s'appuyer sur ce qu'on a l'habitude proposer et vu que ça marche, on ne prend pas trop de risque. (membre 4 - FACIR)

Souvent, j'ai l'impression que c'est dans une logique de qui ramène du monde. C'est plus ça qui détermine un éventuel critère excluant parce que je ne pense pas que les programmeurs se disent « ah non je ne veux pas de femmes. » Je pense pas qu'ils excluent des femmes par principes antiféministes. (membre 1 - FACIR)

Nous sommes donc face à un manque de visibilité des femmes à l'échelle sectorielle, ce qui peut aussi avoir un impact sur la motivation de ces dernières à investir ces milieux. Ce constat peut se vérifier dans certaines formations, notamment celles des métiers techniques, comme le relève un·e de nos interviewé·es :

Souvent, il y a juste une femme dans la formation. Et tu sais, pour moi, j'ai [eu] la chance parce que quand j'ai fait ma formation, j'ai [eu] un professeur qui m'a dit « Je sais que c'est horrible mais tu es la seule femme dans cette salle... tu [vas devoir te mettre en avant des] hommes et manipuler les matériaux parce que personne ne va te [proposer de le faire]. Et quand tu es une femme [...] si tu veux travailler dans une industrie où il n'y a pas beaucoup de femmes, tu as besoin de faire la part des choses [...] (membre 3 - ATPS)

Le faible nombre de femmes au sein de certaines formations, telles que les métiers techniques, peut alors se répercuter sur l'entrée de nouveaux effectifs sur le marché du travail culturel. En ce qui concerne les formations artistiques – académie et conservatoire –, bien que différentes études ont pu attester d'une plus grande présence des femmes par rapport aux hommes au sein de ces formations, la tendance s'inverse considérablement dès que l'on s'intéresse à leur insertion professionnelle⁵⁵. L'expérience d'une artiste interrogée vient d'ailleurs appuyer ce phénomène :

Et rien qu'aussi pour moi, qui ai cherché des musiciens aussi, j'ai très peu trouvé de femmes pour m'entourer de musiciennes. Donc, il y a peut-être aussi mentalement quelque chose qui se fait moins spontanément chez les filles d'aller vers un instrument de musique qu'un garçon. Mais voilà, c'est en tout cas ce

⁵⁵ BUJIRI Nicolas, *Loc. cit.*, 2019

que je vois autour de moi. Et il y a beaucoup de musiciens mais pas beaucoup de musiciennes [...] Et donc ça doit aussi jouer dans le fait de se déforer en tant que femme artiste dans un projet. (membre 4 - FACIR)

6. Former pour mieux fonctionner

Pour terminer la présentation des résultats de nos enquêtes, et plus particulièrement des demandes émanant du secteur des musiques actuelles, c'est la problématique des formations qui est apparue prépondérante. L'analyse du travail des artistes et de leurs intermédiaires a pu montrer que les marchés du travail culturel sont relativement ouverts et dénués de convention consensuelle sur l'évaluation de la qualité et l'insertion de nouveaux « effectifs » au sein de ces marchés. A titre d'exemple, le faible poids des instances de qualification académique ne joue que très peu sur l'accès au marché du travail artistique⁵⁶. Ce constat est assez bien partagé dans l'ensemble des entretiens que nous avons menés :

[...] la plupart des gens viennent de milieux divers, soit des gens qui avaient déjà des contacts dans le milieu de la musique, et qui avaient déjà programmé des festivals par ailleurs et avaient déjà des contacts avec des bookers. Ou bien simplement des passionnés qui venaient comme bénévoles, c'est un peu mon cas [...] pour donner un coup de main au bar et qui, petit à petit, se sont investis de plus en plus dans l'association. Et donc là, on apprend sur le tas, on se fait un réseau de contacts et on suit un peu l'actualité pour booker les groupes [...] Mais il y a plus, de notre côté, une entraide mutuelle et un apprentissage sur le terrain qu'une véritable formation de programmateur. (membre 1 - Court-Circuit)

Bon maintenant voilà, il y a plein de gens qui construisent ça sur le tas. Il n'y a pas de spécialisation là-dedans, il n'y a même pas de formation, il n'y a pas d'atelier ni rien. Après une fois que tu es dans le bain, il existe des workshops proposés par Court-Circuit, ou par WBI. Il y a des projets mais au niveau études proposées par des écoles ou quoi, non il n'y en a pas. (membre 1 - FBMU)

Un autre des témoignages recueillis argue dans ce sens en avançant que la défense d'un accès à la profession pourrait être intéressant tout en précisant ceci :

Moi je trouve qu'il y a beaucoup de gâchis dans le secteur, des trucs qui pourraient être mieux [...] s'informer les uns et les autres sur nos réalités professionnelles. Et voilà, au niveau des formations, puisqu'il en existe, au moins là où il en existe, que ces choses-là soient dites parce qu'au niveau des conservatoires, on ne parle pas de ça, du tout. Mais là où les formations existent déjà, qu'on parle aussi plus des autres métiers, des réalités des uns et des autres, et des éléments qui vont permettre de former un bon microcosme. (membre 2 - FBMU)

Un constat également partagé par les artistes interviewés, et qui souligne les lacunes des formations existantes qui ne répondent pas de manière optimale aux besoins réels de leur futur métier :

⁵⁶ BUREAU Marie-Christine et MARCHAL Emmanuelle, « Pluralité des marchés du travail et qualités des intermédiaires », Paris, *Document de travail du Centre d'études de l'emploi*, 2005, n°. 48, p. 7.

Rien n'est fait pour t'apprendre comment fonctionne l'industrie musicale, toute cette partie management. Et ça, je pense que c'est indispensable d'avoir quelques connaissances là-dedans [...] au début, tu es quand même tout seul et je pense qu'avoir une stratégie, c'est obligatoire. Tu dois avoir une stratégie, pas juste faire ta musique. (membre 1 - FACIR)

Ce n'est pas dans les écoles qu'on est préparés. Fin les programmeurs etc., ne sont pas plus préparés que nous. Ils veulent la même chose. Ils veulent aussi être connus quelque part, ramener du monde, soit dans leur salle, dans leur café, ou avoir une certaine image de marque à défendre, etc. Donc quelque part, on est tous un peu là-dedans. (membre 2 - FACIR)

Le peu de formations proposées dans la plupart des métiers artistiques et d'intermédiaires culturels semble alors conduire certains·es de nos répondant·es à mobiliser l'autodidactie ou à invoquer la « passion du métier ». Des formes de stratégies pour justifier la débrouille qui caractérise l'organisation du travail au sein du secteur des musiques actuelles ainsi que les difficultés rencontrées par les un·es et les autres pour se professionnaliser :

C'est vrai que tous les gens qui constituent le secteur, à la base on est des passionnés parce qu'on a tous des formations totalement différentes en fonction des âges, des gens. Certains viennent de formations qui n'ont rien à voir avec la musique pour des raisons qui leur sont propres. (membre 1 - Court-Circuit/FFMWB)

Je pense qu'avant tout, il faut être passionné de musique. Je crois que le fait de découvrir des musiciens, de comprendre leur univers, et limite de partager des moments avec eux, je crois c'est difficile de remplacer ça par une formation, en tout cas quand on est mélomane. (membre 1 - Court-Circuit)

Le marché du travail culturel laisse donc apparaître une régulation de son offre et de sa demande régie par l'élaboration d'un réseau privilégiant la logique des canaux informels et des recommandations interpersonnelles. On peut également parler « d'une mosaïque de marchés-réseaux plus ou moins cloisonnés »⁵⁷. Cela corrobore les observations que nous avons pu mener dans le cadre de nos enquêtes, attestant ainsi d'un secteur peu structuré, aux formations disparates, sans réseaux d'emploi bien discernables, ce qui impose à ses travailleur·euses de faire l'usage du réseau interpersonnel pour pouvoir évoluer professionnellement :

Ça dépend vraiment. Ça prend du temps, tu sais. Parce que c'est une industrie qui marche au bouche-à-oreille. A l'intérieur de la formation, tu vois tes futurs collègues et c'est vraiment la base. Tous mes jobs ont commencé ou viennent de mes collègues universitaires et de ma formation, parce que tous les jobs sont du bouche-à-oreille. Je crois que j'ai jamais trouvé un job [d'ingénierie son] qui n'était pas juste parce que [j'étais à] la bonne place au bon moment. (membre 3 - ATPS)

⁵⁷ BUREAU Marie-Christine et MARCHAL Emmanuelle, *Loc. cit.*, p. 6.

Je remarque que ceux qui ont fait une école de musique, ce qui est important, c'est garder un réseau. Parce que ce qui est important, c'est le réseautage, beaucoup plus important que la musique, beaucoup plus important que ce que l'on sait faire, la compétence. C'est qui est-ce que l'on connaît, surtout dans le rock. Et donc du coup, les gens ne sont pas spécialement formés à ça, c'est vraiment un truc de réseau. (membre 1 - FACIR)

De ce fait, même pour les métiers pourvus de formations telles que l'académie ou le conservatoire, le fait d'avoir suivi ce type de parcours n'est pas suffisant :

En fait, il faut te créer un réseau, même avant de sortir de l'école, surtout d'ailleurs [...] Déjà voir avec quel futur partenaire tu pourrais être en relation pour ta carrière d'artiste, de musicien. Voilà, il ne suffit pas forcément d'être passé par un conservatoire pour que ça roule. Donc, c'est vraiment être au bon endroit, au bon moment. Rencontrer les bonnes personnes, je trouve que c'est vraiment ça quoi. (membre 4 - FACIR)

Nous comprenons dès lors qu'une bonne connaissance du secteur et de ses professionnel·les est primordiale, et peut fonctionner comme un gage d'opportunités pour la carrière de nos enquêté·es :

Le problème du milieu artistique est tellement atypique qu'il faut avoir plus une meilleure connaissance du milieu que du métier en lui-même, pour pouvoir se dépatouiller là-dedans et pouvoir un peu créer des contacts. (membre 3 - FBMU)

La manière dont moi je pratique le métier, de travailler avec les groupes et d'être intermittent, clairement, il faut réseauter. Il faut rencontrer les gens, il faut proposer son travail, il faut se montrer ou se faire entendre. Donc oui, il y a du démarchage à faire. (membre 1 - ATPS)

De toute façon, ce n'est que du réseautage. C'est rarement un groupe qui poste une annonce. Pour moi, c'est beaucoup par le bouche à oreille, en général. [...] dans le côté interdépendant, c'est quelqu'un qui bosse en son, qui fait la régie d'un groupe, et le groupe se dit qu'il trouverait bien quelqu'un pour faire la lumière. Et [comme] c'est un collègue, du coup il pense à moi et puis le groupe m'appelle. Ça, ça m'arrive très souvent. (membre 2 - ATPS)

Enfin, l'absence de formations clairement établies peut également amener à un sentiment de manque de professionnalisme pour les acteur·rices du secteur :

On est très mal servi côté francophone parce qu'en Flandre, il y a plusieurs écoles dont PXL à Hasselt. Chaque année, tu as des nouveaux managers qui sortent, des nouveaux organisateurs, de nouveaux agents, des nouvelles personnes qui travaillent dans des salles de concert etc. Les personnes qui sortent de ces écoles sont excessivement qualifiées et ils voient vraiment ça comme des métiers d'avenir côté Flandre. Côté francophone, pas du tout. On est très mal servi [...] Oui, il faudrait une école comme ça côté francophone. Il n'y a rien à faire. Et puis voilà, le niveau est totalement supérieur et après tu te retrouves toi, en tant qu'agent francophone, face à eux qui se professionnalisent [...] tu te retrouves avec plein de

petits jeunes qui sont déjà incroyables, qui ont déjà fort avancé, qui ont déjà de la bouteille et qui ont déjà de l'expérience. (membre 1 - FBMU)

Conclusion

L'écriture de ce rapport de recherche fut le fruit d'un travail de longue haleine, entrepris dans un laps de temps assez restreint : du 1^{er} février 2021 pour une clôture le 28 décembre de la même année. Commanditée par le CCMA (Comité de Concertation des Musiques Actuelles) et financée par le fonds d'investissement St'Art Invest « Rayonnement Wallonie », l'étude a été impulsée par la volonté de réaliser un véritable état des lieux des métiers du secteur des musiques actuelles à l'échelle de la Wallonie et de Bruxelles-Capitale. Ce qui a donc amené à circonscrire notre terrain de recherche aux structures affiliés aux fédérations membres du CCMA ainsi qu'aux structures affiliées à la FFMWB. Cette entreprise ambitieuse constitue dès lors un premier pas vers une plus grande lisibilité et une meilleure reconnaissance de l'ensemble des métiers de la chaîne de production et de diffusion de la musique de création enregistrée.

Pour atteindre cet objectif, nous sommes parties du postulat que tous ces métiers étaient engagés dans la « musique de création enregistrée », cet objet-frontière autour duquel l'ensemble des professionnel·les du secteur vont graviter, agir et collaborer. Mobiliser ce concept nous a donné l'opportunité de saisir le degré d'interconnexion au sein de la filière étudiée, notamment les liens d'affiliation entre les différentes fédérations qui regroupent les différents métiers du secteur. Ce constat a ainsi permis de valider notre problématique caractérisant la filière « métiers du secteur des musiques actuelles » comme une chaîne de production de valeur autour d'un objet commun : la production et la diffusion de la musique de création enregistrée.

En vue de mener à bien notre travail, nous avons eu recours à une méthodologie plurielle, combinant une approche qualitative conduite par la réalisation d'entretiens semi-directifs – eux-mêmes complétés par les comptes-rendus des tables rondes auxquelles ont été convié·es les acteur·rices du secteur – avec une approche quantitative, conduite par le biais de questionnaires en ligne. Nous avons complété ces deux approches en mobilisant une multitude de ressources provenant de la littérature scientifique. Grâce à ces différentes formes de production de données, nous avons pu structurer notre travail en l'articulant autour de six thématiques majeures.

Premièrement, en étudiant les régimes de travail ayant cours dans le secteur des musiques actuelles, nous avons pu relever que les conditions d'emploi précaires imposaient la pratique de la pluriactivité à l'ensemble de nos répondant·es. En raison de cette même précarité sectorielle, les travailleur·euses du secteur se voient confronté·es à d'importantes difficultés

pour constituer un entourage professionnel autour d'un projet artistique, ce qui les enjoint à multiplier les sources d'activités. Cette incapacité du secteur à fédérer un maximum d'intermédiaires n'est dès lors pas sans incidence sur le degré de professionnalisation des acteur·rices du secteur.

Notre seconde thématique s'est intéressée à l'interdépendance entre tous les métiers gravitant au sein du secteur des musiques actuelles. Bien que cette collaboration est reconnue comme une nécessité par l'ensemble des professionnel·les interrogées, elle se voit souvent contrevenue par des impératifs inhérents à chacun des métiers. Elles sont effectivement amené·es à devoir faire prévaloir leurs intérêts au détriment d'une collaboration soucieuse des besoins des un·es et des autres. Cette urgence professionnelle est nourrie par la précarité d'un secteur notamment marqué par la disparité de statuts et la discontinuité des contrats. Des difficultés d'emploi qui concernent aussi bien les intermédiaires que les artistes elleux-mêmes. Ces dernier·ères, du fait de leur caractère « modestes », sont alors plus enclin·es à faire face aux inégalités de revenus, ce qui réduit toujours plus les opportunités pour s'entourer d'intermédiaires culturel·les.

La troisième thématique s'est concentrée sur les dimensions économiques du secteur, notamment sur la structuration des recettes générées par les structures interrogées. Ce faisant, nous avons pu dessiner une typologie, entendue ici comme la production d'une description ordonnée des phénomènes sociaux⁵⁸, de laquelle a émergé trois sous-groupes appelés « clusters ». Nous avons produit cette typologie en vue de comprendre le fonctionnement des professionnelles du secteur des musiques actuelles et de les situer dans leur dimension socio-économique. Ces trois clusters se sont articulés autour des trois sources principales de recettes engrangées par nos répondant·es (billetterie, catering / bar, subventions publiques). Cette modélisation sous forme de clusters nous a également permis d'observer trois réalités socio-économiques différentes et, par là même, de constater l'importante dépendance des structures étudiées vis-à-vis des subsides publics. En effet, ce soutien étatique s'est révélé indispensable à l'égard de ces structures qui, pour la majorité d'entre elles, sont organisées sous la forme d'une ASBL, un type de structure qui fonctionne le plus souvent selon une économie limitée et qui le plus souvent ne peut pas se permettre de salarier du personnel. Etant également aux prises avec une forte précarité sectorielle, ces structures sans but lucratif sont donc dépendantes des subsides pour se maintenir professionnellement dans le secteur, assurer leurs activités et

⁵⁸ DEMAZIÈRE Didier, « Typologie et description. À propos de l'intelligibilité des expériences vécues », *Sociologie*, vol. 4, n°. 3, 2013, p. 335.

remplir, en conséquence, les missions qui incombent aux pouvoirs publics. Cette dépendance aux subventions publiques concerne également les artistes dont leur accès est nécessaire pour qu'ielles puissent développer leur carrière et se professionnaliser. Néanmoins, en enquêtant auprès de notre échantillon, nous avons pu comprendre que les conditions d'octroi ainsi que les montants souvent insuffisants des aides publiques pouvaient attester d'une certaine méconnaissance des autorités publiques à l'égard des besoins du secteur ainsi que des réalités professionnelles de ses travailleur·euses. Un secteur également marqué par une absence de barèmes fixes pour réguler et homogénéiser la rémunération des un·es et des autres, sans oublier une grande part du travail invisibilisé – et donc non rémunéré – qui concerne une large partie des activités de nos enquêté·es.

Notre quatrième thématique s'est intéressée à l'employabilité au sein du secteur des musiques actuelles. Nous avons alors pu mettre en exergue ses faiblesses structurelles, notamment l'intermittence marquée par une discontinuité des contrats ainsi que la pluriactivité, ce qui tend à rendre difficile la pratique professionnelle de ses travailleur·euses. Des difficultés d'emploi qui se répercutent également sur l'employabilité. En effet, du fait d'une fragilité économique à l'échelle sectorielle, les structures interrogées ne peuvent pas engager du personnel supplémentaire, pourtant nécessaire à réduire l'accumulation de tâches, notamment administratives ou de comptabilité, au sein d'un secteur déjà fort contraint à gérer l'incertitude qui jalonne les différents métiers.

Enfin, les deux dernières thématiques ont davantage été formulées sous forme de revendications. La première concerne la valorisation globale du secteur des musiques actuelles appelant à un soutien plus proactif des pouvoirs publics. Nos témoignages convergent également pour une meilleure diffusion des artistes locaux·ales par les médias traditionnels. L'investissement dans la médiation culturelle et l'éducation permanente à la musique a aussi été souligné à plusieurs reprises par nos enquêtées. Enfin, nous avons pu relever l'importance de sensibiliser à la problématique de la sous-représentation des femmes dans le secteur des musiques actuelles, et d'y développer des politiques concrètes soucieuses d'une plus grande visibilité ainsi qu'une meilleure valorisation des femmes dans le secteur en question.

La seconde revendication a davantage trait à la formation des différents métiers œuvrant au sein du secteur. En effet, nous avons pu saisir auprès de nos répondant·es que l'absence de formations concernait une majeure partie des professionnel·les, enjoignant dès lors ces dernier·ères à la débrouille, à l'autodidactie et à l'apprentissage sur le terrain. Ces conditions d'apprentissage ne sont alors pas sans incidence sur le manque de professionnalisation de

chacun·e dans l'exercice de leur métier. Une nébulosité qui, par conséquent, fait primer la faculté et, surtout, la nécessité aux acteur·rices du terrain étudié à élaborer un réseau professionnel informel et solide afin de pouvoir évoluer dans le secteur. En effet, le réseautage s'avère primordial pour se maintenir professionnellement en raison du manque de régulation sectorielle et d'un marché du travail artistique peu contrôlé, ce qui peut conduire, en dernier lieu, à une inégale distribution des compétences ainsi que des opportunités professionnelles pourtant nécessaires à la bonne conduite d'une carrière.

Grâce à notre analyse des différents mécanismes qui régissent le secteur des musiques actuelles, à l'échelle des fédérations professionnelles composant le CCMA ainsi que la FFMWB, nous avons pu saisir l'identification des futurs enjeux qui importent à l'ensemble du secteur. Ce premier état des lieux du secteur rend désormais envisageable la volonté d'entreprendre l'adoption de bonnes pratiques. Un travail qui pourra également faciliter l'élaboration d'outils et de structures permettant de garantir un environnement professionnel stable et performant pour l'ensemble des musiques actuelles en Wallonie et à Bruxelles, mais aussi pour leurs interlocuteur·rices, public·ques comme privé·es sur ces deux régions.

Bibliographie

- BATAILLE Pierre et DE BRABANDÈRE Louise, « S'exporter en musique », dans *Musicien·ne: quelques réalités du métier*, Bruxelles, Smart, 2018, pp. 64-67.
- BATAILLE Pierre et DE BRABANDÈRE Louise, « La musique de Smart », dans VIRONE Carmelo (éd.), *Musicien·ne : quelques réalités du métier*, Bruxelles, Smart, 2019, pp. 21-40.
- BATAILLE Pierre et DE BRABANDÈRE Louise, *Smart au miroir de ses membres - Une approche par les déclarations de travail*, Bruxelles, Smart, 2021, 13 p.
- BATAILLE Pierre et PERRENOUD Marc, « “One for the money”? The impact of the “disk crisis” on “ordinary musicians” income: The case of French speaking Switzerland », *Poetics*, 2021, 86 p. URL : <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101552>
- BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 379 p.
- BECQ Cathy et BRAHY Rachel, *L'artiste et ses intermédiaires: manager, agent, administrateur*, Bruxelles, Mardaga ; SmartBe, 2010, 462 p.
- BUJIRIRI Nicolas, « Les contours de la mobilisation collective au sein du secteur culturel : le poids des revendications féministes », Mémoire, Université libre de Bruxelles, 2019.
- BUJIRIRI Nicolas, « Enquête sur la pratique professionnelle des musiques actuelles : Le cas des transgressions de genre par les musiciennes », Bruxelles, Université Catholique de Louvain, Mémoire de maîtrise, 2020.
- BUREAU Marie-Christine et MARCHAL Emmanuelle, « Pluralité des marchés du travail et qualités des intermédiaires », Paris, *Document de travail du Centre d'études de l'emploi*, 2005, n°. 48, 25 p.
- BUSCATTO Marie, « Présentation. Les artistes “modestes” à l'épreuve du temps. La “vocation” artistique, oui... mais pas seulement ! » *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 50, n°. 2, 2019, pp. 9-26.
- CARDON Vincent et PILMIS Olivier, « Des projets à la carrière », *Sociétés contemporaines*, vol. 3, n°. 91, 2013, pp. 43-65.
- COLLARD Fabienne, GOETHALS Christophe et WUNDERLE Marcus, « Les festivals et autres événements culturels », *Dossiers du CRISP*, 2014, 115 p.
- DEMAZIÈRE Didier, « Typologie et description. À propos de l'intelligibilité des expériences vécues », *Sociologie*, vol. 4, n°. 3, 2013, pp. 333-347.

- DUPUY Raymond et THI-HONG-THAI Bui, « Multi-activité : modes renouvelés de socialisation professionnelle. L'exemple de jeunes diplômées vietnamiennes », *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. 22, n°. 2, 2016, pp. 69-94.
- GRANDY Charles, « La présence des femmes dans le champ des Arts de la scène », Université de Liège, Rapport de recherche externe, 2020.
- JOUVENET Morgan, « La carrière des artistes et les transformations de la production musicale, Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques », *Sociologie du Travail*, vol. 2, n°. 49, 2007, pp. 145-161.
- LAGEIRA Jacinto, « Transvaluation et invaluation », *Marges*, n°. 11, 2010, pp. 57-70.
- LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et ROUEFF Olivier, *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Paris, La Documentation française, 2011, 264 p.
- MENDER Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, 2009, 667 p.
- MENDER Pierre-Michel, « 30. Les professions artistiques et leurs inégalités », dans DEMAZIÈRE Didier (éd.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009, pp. 355-366.
- MEUNIER Clémence, *Travail au noir dans les musiques actuelles : on en parle ?*, Sourdoreille, publié le 08 juillet 2020. URL : <https://sourdoreille.net/travail-au-noir-dans-les-musiques-actuelles-on-en-parle/>
- MOURIAUX Marie-Françoise, « La qualité des emplois au prisme de la pluriactivité », dans L'HORTY Yannick (dir.), *La qualité de l'emploi*, Paris, La Découverte, pp. 54-63.
- PERRENOUD Marc et BATAILLE Pierre, « Comment vivre de la musique à l'heure de la crise du disque ? Le cas des musicien·nes ordinaires de Suisse romande », *Smart*, Publié sous licence Creative Commons - Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles ; 2017, « Being a Music Performer in French Speaking Switzerland: Relationships to Work and Employment », *Swiss Journal of Sociology*, vol. 42, n°. 2, 2016, pp. 309-334.
- PERRENOUD Marc et BATAILLE Pierre, « Être musicien·ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi », *Revue suisse de sociologie*, vol. 43, n°. 2, 2017, pp. 309-334.
- PERRENOUD Marc et BOIS Géraldine, « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? Variations autour d'un concept et de ses prolongements », *Biens Symboliques/Symbolic Goods*, n°. 1, 2017. URL: <http://revue.biens-symboliques.net/88>

- PEREZ-ROUX Thérèse, « Enjeux de professionnalisation et rapport à la formation des artistes équestres : approche d'un objet « complexe » soutenue par deux niveaux d'analyse », *Éducation et socialisation* [En ligne], vol. 61, 2021, mis en ligne le 17 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/edso/15204>
- SCHWEITZER Pierre, « L'analyse économique de l'industrie de la musique et les conséquences du numérique sur la création et le transfert de valeur. », *Droit, musique et numérique - Considérations croisées*, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2019, pp. 31-48.
- SCOTT W. Joan, « Le genre, une catégorie utile à l'analyse histoire », dans *American Historical Review* (1986), *Les cahiers du GRIF*, n° 37-38, 1988, p. 141.
- SINIGAGLIA Jérémy, « De la bohème à l'organisation scientifique du travail : la diffusion des pratiques néo-managériales chez les musiciens », *Volume*, vol. 18:1, n° 1, 2021, pp. 67-79.
- TROMPETTE Pascale et VINCK Dominique, « Retour sur la notion d'objet-frontière », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 3-1, n°1, 2009, pp. 5-27.
- VÉZINAT Nadège, « Une nouvelle étape dans la sociologie des professions en France », *Sociologie* [En ligne], vol. 1, n° 3, 2010, mis en ligne le 28 octobre 2010. URL : <http://journals.openedition.org/sociologie/517>
- WAIGNIER Christophe, « Blockchains et smart contracts : premiers retours d'expérience dans l'industrie musicale », *Annales des Mines - Réalités industrielles*, vol. 2017, n° 3, 2017, pp. 46-49.

Annexe

Grille d'entretien – Personnes morales :

La structure de travail :

- Quel est le nom de votre structure ?
- Quel a été votre parcours pour arriver à la pratique de votre profession actuelle ? Votre parcours est-il similaire à celui d'autres personnes ? Connaissez-vous d'autres parcours différents du vôtre ?
- Avez-vous suivi une ou des formations en parallèle de votre activité ? Est-ce le cas de beaucoup de monde dans votre profession ? Est-ce que cela a un réel impact dans votre profession ?
 - ⇒ En relance, existent-ils d'autres types de formation plus informels ?
- Quel type de structure êtes-vous (ASBL/SRL/SA) et quelles activités sont recouvertes par l'un ou l'autre type ? Qu'est-ce que l'un ou l'autre type de structure permet (avantages et inconvénients) ?
- Le type de structure a-t-il un impact sur le choix des subsides ? Si oui, quel(s) type(s) de subsides ? Quelles sont les démarches à entreprendre pour les obtenir ?

La localisation :

- Où est-ce que se trouve votre structure en terme de siège social ?
- Pourquoi vous y êtes-vous installé ?
 - ⇒ En relance, dans le cadre d'un choix motivé par l'obtention de subsides, est-il question de stratégies opérées pour obtenir l'une ou l'autre aide des pouvoirs publics selon le territoire ?
- Dans le futur, songez-vous à déménager de votre siège ? Si oui, où et pourquoi ?
- Dans le cadre de votre profession, vos projets étaient-ils uniquement portés par des artistes wallon.es ou était-il question de collaboration avec des artistes d'autres régions / pays ?
- Est-ce que cela résulte de choix volontaires ou contraints ? Stratégies d'expansion, par exemple ?

L'interdépendance entre les métiers du secteur des musiques actuelles :

- Lors de votre dernier projet – de musique enregistrée – sur lequel vous avez travaillé, à quel moment du processus êtes-vous intervenu ?
- Est-ce que votre intervention est-elle dépendante d'autres professions de la filière ?
- Si oui, percevez-vous cette dépendance comme un avantage ou une contrainte (comme un poids ou plutôt une ressource) ? Qu'est-ce que vous changeriez dans votre situation actuelle ?
- Cette relation d'interdépendance est-elle structurée ou s'opère-t-elle de manière plus informelle ? Quels sont les autres professions avec qui vous interagissez quotidiennement ? Selon vous, quelles sont celles dont vous pourriez vous passer ? Quels effets ont ces professions sur votre propre pratique ? Est-elle rendue plus difficile ou non ?
- A quel point s'étend la polyvalence de vos activités ? Est-elle subie ou choisie ?

L'impact économique :

- Quelles sont vos sources de revenus au sein de votre structure ? Faites-vous face à des contraintes budgétaires ? Si oui lesquelles ?
- En matière d'employabilité, combien de personnes travaillent dans votre structure ? Engagez-vous des travailleur·euses à temps plein ou temps partiel ? Qu'en est-il des bénévoles ?
- Quelles sont les motivations à engager des personnes salarié.es et pour quel type d'activité ?
- Dépendance des subsides => Avez-vous déjà considéré du mécénat ou des sponsoring. Considérez-vous d'autres sources de financements ?

Le sentiment de professionnalisme :

- Avez-vous le sentiment d'appartenir à un groupe professionnel reconnu ?
- Considérez-vous que le sentiment de professionnalisme est partagé au sein de votre métier ?
- Si non, quels seraient les moyens à mettre en place en vue d'améliorer le sentiment de professionnalisme à des fins de défense d'intérêts collectifs, par exemple ?

Grille d'entretien – Personnes physiques :

- Quelle est votre activité principale au sein du secteur musical ?
- Pratiquez-vous d'autres activités en parallèle de celle-ci ? La (ou les) considérez-vous comme étant une (ou des) activité(s) secondaire(s) ?
- Et parmi toutes les activités dont vous m'avez parlées, sont-elles toutes rémunérées ?
- Comment déclarez-vous vos différentes activités. Sous quel tel type de contrat (Quels sont les avantages et les inconvénients) ? Quelle est la part de vos activités qui se trouve invisibilisée / non rémunérée ? (pluriactivité)
- D'autres activités viennent-elles compléter votre activité artistique (multi-activité).

- Au sein du secteur des Musiques Actuelles, pratiquez-vous également un ou plusieurs métiers techniques ?
- Si oui, comment s'organise la gestion de ces deux casquettes professionnelles ?
- Est-elle marquée par une forme de concurrence ou cela fonctionne-t-il comme une valeur ajoutée ?
 - ⇒ Dans le cadre de votre profession technico-créative, comment se répartissent vos prestations entre le secteur culturel et celui plus spécifique des musiques actuelles ? (Aspect de la rentabilité d'un secteur générateur ou non d'emploi, de revenus, etc.). Est-ce que cela génère une tension ou ielle y voit une continuité ?

- Quel a été votre parcours pour arriver à la pratique de votre profession actuelle ? Votre parcours est-il similaire à celui d'autres personnes ? Connaissez-vous d'autres parcours différents du vôtre ?
- Avez-vous suivi une ou des formations en parallèle de votre activité ? Est-ce le cas de beaucoup de monde dans votre profession ? Est-ce que cela a un réel impact dans votre profession ?
 - ⇒ En relance, existent-ils d'autres types de formation plus informelles ?

- En tant qu'artiste (Auteur·rice et/ou Interprète et/ou Compositeur·rice), quelles sont les personnes qui vous entourent ? Quels sont les moments où vous êtes le plus en lien avec tel·le ou tel·le professionnel·le ?
- Dans le cadre de vos activités artistiques, avez-vous été encadré·e par des métiers de l'intermédiation ou des partenaires professionnel·les ? Oui ou non et pourquoi ?
- Considérez-vous que ces professionnel·les se présentent comme des acteur·rices obligé·es ?
- Pour chaque interactions avec ces différent.es acteur·rices ? Quelles sont les facilités ou contraintes que cela amène pour vous dans votre métier ?
- Êtes-vous un·e artiste en auto-production ? Quelles difficultés/enjeux que cela engendre ? (cf. gestion de compétences administratives, notamment)

- Selon vous, qu'est-ce qu'il y aurait à améliorer dans votre profession ? Imaginez-vous en tant que ministre en charge de la culture, quelles seraient les premières mesures politiques que vous prendriez pour améliorer le secteur des musiques actuelles ?