

Quentin Anciaux, Pierre Bataille, Thomas Blondeel, Sébastien Bours, Louise de Brabandère, Solange De Mesmaeker, Carmelo Virone (dir.)

Musicien·ne : quelques réalités du métier

.SMart

2018



Gravure d'Olivier Depez, collection SMart.

Table des matières

INTRODUCTION (Carmelo Virone)	P. 4
1 — GAGNER SA VIE	P. 6
Les rémunérations des musicien·ne·s : un barème salarial minimum ? (Louise de Brabandère)	P. 7
La musique de SMart (Pierre Bataille et Louise de Brabandère)	P. 19
Revenus de la musique : des milliards ou des cacahuètes ? (Quentin Anciaux)	P. 38
Sources et ressources partie 1	P. 45
2 — S'EXPORTER	P. 48
Quand la musique tourne. Rencontre avec un pro de la mob (B. Moisse et C. Virone)	P. 49
La lutte administrative du musicien pour une musique sans frontière (Sébastien Bours)	P. 52
S'exporter en musique (Pierre Bataille)	P. 58
3 — SE FÉDÉRER, SE DÉFENDRE	P. 62
Le FACIR, quand le secteur de la musique se fédère (S. De Mesmaecker)	P. 63
GALM : la musique se paie, comme le pain (Thomas Blondeel)	P. 69
Sources et ressources partie 3	P. 72
4 — CONTACTER	P. 73
Adresses utiles	P. 74

INTRODUCTION

Gagner sa vie, séduire le public hors frontière, conquérir ses droits

Carmelo Virone

Les musiciens et interprètes représentent l'une des premières professions qui aient justifié la création de SMart, en 1998. Il fallait des solutions pratiques pour les aider à gérer leurs contrats et à développer leur carrière, à trouver le temps de répéter ou de composer plutôt que de le perdre en s'embrouillant dans les paperasses. Aujourd'hui encore, ils et elles représentent une part significative de nos sociétaires, même si la palette de nos métiers s'est considérablement élargie. Pourtant nous ne leur avons pas encore consacré d'étude un tant soit peu développée. Les pages qui suivent entendent combler cette lacune, au moins partiellement.

La première partie de notre étude porte sur la rémunération des musicien·ne·s. Comment gagnent-ils leur vie ? Qu'est-ce qui détermine les montants qu'ils touchent pour leur travail ? L'enquête menée par la sociologue Louise de Brabandère montre que les cachets ne dépendent pas tant pas des barèmes fixés par les Commissions paritaires, en pratique très peu respectés, que des deux facteurs clés qu'elle met en évidence : la situation de jeu (plutôt orientée « commercial » ou « artistique ») et l'identité professionnelle de musicien·ne. En collaboration avec la même Louise de Brabandère, Pierre Bataille, sociologue lui aussi, nous propose pour sa part une analyse de l'activité des musicien·ne·s facturant leurs prestations via SMart. Ce faisant, il nous donne « quelques éléments de compréhension sur ce que *vivre de la musique* veut dire dans le contexte belge ». S'il ne fallait retenir qu'un point saillant dans ce qu'il met en évidence, c'est « la dépendance de l'activité des musicien·ne·s de SMart à l'activité des salles, cafés et autre lieux de diffusions réguliers » - constat qui nous rappelle, si besoin en était, à quel point la vie culturelle est liée aux conditions matérielles de production et de diffusion des œuvres. Enfin, dans son article sur le marché de la musique, Quentin Anciaux s'intéresse à la manière dont internet a changé la donne en matière de consommation musicale. Au moment où le Parlement européen se penchait sur une nouvelle réglementation liée aux droits d'auteurs à l'heure du numérique, il était nécessaire de mieux cerner les enjeux de cette évolution.

Le marché belge est exigü et, pour ne rien arranger, les frontières linguistiques ne facilitent pas la circulation des artistes entre les différentes régions du pays. Il est dès lors normal que, pour assurer le développement de leur carrière, les musiciens cherchent à se produire hors de nos frontières. D'où la deuxième partie de ce cahier, consacrée à la problématique du développement des carrières des musicien·ne·s au plan international.

Bernard Moisse est un homme de terrain. Il nous explique dans un entretien quels problèmes rencontrent, en matière de mobilité internationale, ceux qui, comme lui, exercent le métier de tourneur. Sébastien Bours examine en juriste les différentes démarches administratives à accomplir si l'on veut travailler à l'étranger. Son vade-mecum s'avérera indispensable aux aspirants voyageurs. Enfin, nous avons cherché à déterminer de manière chiffrée ce que représentaient pour nos sociétaires leurs activités musicales à l'étranger. Les données relatives aux contrats SMart pour les prestations hors de nos frontières ont permis à Pierre Bataille et Louise de Brabandère de donner un aperçu « des logiques structurant l'exportation de la musique produite en Belgique ».

Les musiciens sont des travailleurs intermittents, trop souvent précaires et mal armés pour défendre leurs intérêts les plus élémentaires, que ce soit en matière de rémunération ou de droits sociaux. Il en va pour eux comme pour la plupart des autres artistes, et pour les travailleurs freelances en général : les conditions dans lesquelles ils et elles sont amenés à exercer leur métier, dans un contexte où la concurrence est la règle, ne favorisent pas l'action collective. Néanmoins, des initiatives émergent çà et là, qui visent à faire entendre leurs revendications. Dans la troisième partie de cette étude, Solange De Mesmaeker et Thomas Blondeel en épinglent deux : FACIR et GALM. S'ils concernent des publics différents, ces groupements professionnels ont en commun la volonté de miser sur la solidarité pour tenter de créer un rapport de force qui soit plus favorable à tous ceux et celles qui tentent, bon an, mal an, de vivre de la musique.

Notre exploration de quelques réalités du métier de musicien s'achève sur un répertoire d'adresses utiles : associations professionnelles, sociétés d'auteurs, pouvoirs publics, associations diverses... Pour chacun·e, la nécessité d'agir s'ajoute au besoin de comprendre. Notre souhait est que ce nouveau cahier d'éducation permanente puisse répondre à la fois à ces deux impératifs.

1 — GAGNER SA VIE

Les rémunérations des musicien·ne·s : un barème salarial minimum ?

Louise de Brabandère

Parmi les systèmes imaginés pour préserver les droits des travailleurs figurent les barèmes salariaux, que les employeurs sont censés respecter. Une bonne idée, qui devrait garantir à chacun une rémunération minimale, mais qui ne semble guère praticable aux yeux des musiciens et musiciennes. Barème, moi non plus, comme disait l'autre. Mais sur quelle base alors sont fixés les paiements des prestations ? Enquête en compagnie de quelques praticien·ne·s.

En se référant au numéro de Commission Paritaire inscrit sur sa fiche de paie, un travailleur salarié peut vérifier si le salaire brut minimum auquel il a droit est respecté. Ce barème est le résultat d'une négociation entre les organisations syndicales des patrons et des travailleurs d'un secteur d'activité ou d'une entreprise. Il est ensuite inscrit dans des Conventions Collectives de Travail (CCT) sectorielle ou d'entreprise(s). Chaque employeur lié à l'une ou l'autre CCT¹ est tenu de respecter les conditions de salaires prévues, sous peine de sanction pénale.

Les conversations avec plusieurs musicien·ne·s² montrent une autre réalité. Aucun·e des musicien·ne·s rencontré·e·s n'a recours aux barèmes : « *personne ne sait que ça existe, personne ne sait que ça devrait être la norme donc chacun négocie un peu son cachet au cas par cas* ». Comment expliquer cette grande disparité des pratiques et revenus des musicien·ne·s belges ?

Nous proposons dans cet article quelques pistes de réponse. Dans un premier temps, nous exposons les éléments contextuels qui renseignent la question des rémunérations (éléments légaux, contexte institutionnel belge, statuts sociaux et aménagements prévus pour les artistes). Dans un deuxième temps, nous relevons deux facteurs déterminant le montant des cachets chez les musicien·ne·s rencontré·e·s : la situation de jeu (plutôt orientée « commercial » ou « artistique ») et l'identité professionnelle de musicien. Plus qu'une norme unique, c'est l'ajustement entre ces deux éléments qui semble déterminer la rémunération que le ou la musicienne osera réclamer. De ce fait, il existe une multiplicité de façons de « vivre de la musique » selon la situation sociale et professionnelle des individus.

¹ Soit parce qu'il ressortit de la Commission Paritaire concernée et du champ d'application de la CCT, soit parce qu'il l'a conclue ou y a adhéré individuellement (CCT d'entreprise(s)).

² Un musicien et chanteur jeune public, une musicienne multi-instrumentaliste, un rapeur/beatmaker/hip-hop, un musicien animateur, un musicien indépendant. Nous ne transcrivons pas toute la diversité des profils de musiciens. Ceci dit, les différences observées entre ces musicien·ne·s soulignent déjà l'hétérogénéité de ce groupe professionnel.

L'encadrement légal des rémunérations

On retrouve le détail des [salaires minimaux pour les musicien·ne·s](#) sur la page du SPF concertation sociale³. Deux cas de figure sont prévus : le premier concerne le musicien engagé pour un « service concert » qui doit en théorie⁴ être rémunéré au moins 108 € 90. Le service répétition doit quant à lui être rémunéré 72 € 15. L'autre cas concerne le musicien salarié qui devra se référer à une grille des salaires mensuels évoluant selon sa fonction et son ancienneté.

Une vieille histoire

La défense collective des musiciens commence déjà en 1893, avec la fondation du Syndicat des Artistes Musiciens de Bruxelles. Les tracts et carnets portent la trace d'une défense déterminée des droits des travailleurs, « avec la recommandation en fin de carnet « ne jamais rien signer avant de le montrer à ton secrétaire syndical ». Et je me dis, on en était là à ce moment-là. Quand je montre ça à de jeunes musiciens ils n'en croient pas leurs yeux ! ».



Carnets d'affiliation au syndicat des Musiciens, Bruxelles et Liège

Sources : Archives de la CGSP Culture, Région Wallonne

Cette défense s'organise autour des musiciens classiques. En 1909, les musiciens du Théâtre Royal de la Monnaie dénoncent les pratiques du chef d'orchestre les traitant de « biesse, triple biesse, imbéciles, tas d'accessits et déchets de conservatoire »⁵. Ils réclament l'instauration d'un contrat collectif, la hausse des salaires et le paiement des répétitions. En 1945, le syndicat fonde la Fédération belge du Spectacle aux côtés d'autres professions. En

³ Voir : <https://www.salairesminimums.be/document.html?jclId=cf2e07ee4d322a17014d7bbdd3aa44eb>

⁴ Comme le notait comiquement (et assez justement !) Claude Semal, « Un jour, j'irai habiter en Théorie, parce qu'en théorie, tout va bien »

⁵ Cette citation est issue du travail d'Alexandre von Sivers, disponible en partie sur le site de l'Union des Artistes : « [Chronique spectaculaire d'une convention collective](#) ».

1972, la Fédération jusqu'alors indépendante se joint à la Centrale Générale des Services Publics : « notre secteur est confronté avec un problème de limitation du nombre de ses affiliés car il ne connaît pas de grandes Entreprises comme c'est le cas pour les Centrales des Métallurgistes (...) » (Rapport moral du sous-secteur « Spectacle », CGSP).

Les conventions collectives

L'année 1947 marque l'installation de la Commission Paritaire du Spectacle (CP 304), l'actuelle structure de dialogue social entre chambres syndicales et patronales des arts de la scène. Ce sont désormais des réalités de travail différentes - le théâtre, la musique, la danse - qu'il faut défendre. Des conventions de deux types sont négociées, une « arts de la scène » et une autre spécifique aux musiciens. La première convention sectorielle contraignante date de 1999, elle concerne [les rémunérations des musiciens et des chanteurs](#). En 2005, une [nouvelle version de cette « CCT Musique »](#) est négociée. Ces deux versions sont rendues obligatoires par Arrêté royal. Entre-temps, la Belgique est devenue un Etat fédéral. La culture est une compétence communautaire, c'est à l'échelle des Communautés que se définissent les conditions de salaire. C'est plus tard, en 2016, que des [barèmes spécifiques à la zone néerlandophone](#)⁶ sont prévus.

Habituellement, les barèmes salariaux dépendent du secteur d'activité de l'employeur, identifié par la Commission Paritaire dont il relève. Difficile à appliquer pour certain·e·s musicien·ne·s dont le travail « par projet » et même « par prestation » les mène à changer d'employeur fréquemment : un bar, un centre culturel, un mariage, une publicité, ... Ainsi, les barèmes prévus pour les musicien·ne·s leur sont directement liés, sauf s'ils sont employés par l'Opéra Royal de Wallonie (qui dispose d'une CCT d'entreprise depuis 1994), par des structures subventionnées par la Communauté française ou qui relèvent de la convention « arts de la scène » qu'elles doivent dès lors respecter. Aujourd'hui, des dispositions propres aux musicien·ne·s sont intégrées aux conventions « arts de la scène ». Elles concernent les entreprises qui sont exclues du champ d'application de la CCT « Musique » (principalement des entreprises subsidiées d'art dramatique).

Complexité institutionnelle

La défense des travailleurs de la culture est déforcée par la complexité institutionnelle propre à ce secteur. L'emploi est une compétence fédérale tandis que la culture est une compétence communautaire. Il s'agit donc d'arbitrer entre plusieurs niveaux et entre plusieurs instances fédérées, chaque communauté ayant sa propre gestion politique des affaires culturelles. Cette complexité institutionnelle ne favorise pas la négociation des conditions de salaire qui implique dès lors trois acteurs : les représentants patronaux,

⁶ Voir <http://www.emploi.belgique.be/CAO/304/304-1999-002973.pdf>, <http://www.emploi.belgique.be/CAO/304/304-2005-000630.pdf> et <http://www.emploi.belgique.be/CAO/304/304-2017-000293.pdf>

syndicaux et les gouvernements des Communautés⁷. Ceci autorise une déresponsabilisation des parties, chacune se renvoyant la balle. Un directeur de théâtre déclarant « nous ne sommes pas les véritables patrons, nous dépendons des pouvoirs public »⁸. De plus, des épisodes de scission au sein des syndicats des travailleurs – entre le Setca Culture et la CGSP Culture & Média – et des patrons morcellent encore aujourd’hui le paysage syndical. Enfin, le secteur culturel comprend des professions aux réalités de travail trop différentes pour que des mesures normatives uniques soient efficaces. Ainsi, il existe plusieurs Commissions Paritaires liées à la culture : la 304 pour le spectacle, la 227 pour l’audiovisuel et la 329 pour le socio-culturel. La diversification des activités rémunératrices des artistes intensifie cet aspect : de plus en plus d’artistes travaillent aussi dans des secteurs comme la publicité.

Le « statut » d’artiste

Les conditions d’accès au « statut » d’artiste jouent également un rôle dans la rémunération des musicien·ne·s. Il n’existe pas en Belgique de statut légal⁹ lié à un travail par intermittence, auprès d’employeurs multiples et occasionnels. Les artistes du spectacle sont présumés salariés¹⁰ : ils cotisent à ce système de sécurité sociale¹¹ et bénéficient dès lors de la protection sociale (chômage, pécule de vacance, congé parental, etc.). Le contrat 1^{er} bis (en référence à l’article 1bis inséré dans l’AR du 28 novembre 1969) permet aux artistes d’êtres des « salariés assimilés » sans être subordonnés à leur employeur occasionnel. Ces contrats « d’engagement » ne sont pas soumis aux conventions collectives et donc aux barèmes salariaux qu’elles prévoient. Cette situation, entre salariat et indépendance, décharge certains employeurs de leurs obligations sociales et traduit le mode de régulation original de ce segment du marché de l’emploi. De nouvelles structures – les [Bureaux Sociaux pour Artistes](#)¹² (BSA)- répondirent à cette situation d’entre-deux en prenant en charge l’administration contre un pourcentage des gains des artistes. Dans ce cadre, les relations de travail triangulent entre l’employeur (le BSA), le travailleur (l’artiste) et le commanditaire. En outre, les artistes qui le souhaitent peuvent être assujettis à la sécurité sociale des indépendants, ce qui est plus souvent le cas en Flandre qu’en Wallonie¹³.

⁷ C’est la Fédération Wallonie Bruxelles qui subventionne le secteur culturel francophone via des [contrats programmes](#) pour une durée de 5 ans.

⁸ Cette citation est également issue du travail d’Alexandre von Sivers.

⁹ Seuls les statuts de salarié, d’indépendant et de fonctionnaire de l’Etat existent au sein de la sécurité sociale belge. [Cet article](#) rédigé par la SMART apporte plus d’informations sur les différents statuts sociaux et les articles de lois relatifs au « statut » d’artiste.

¹⁰ Présomption de salariat avec l’article 3, 2° de l’arrêté royal du 28 novembre 1969 devenue réfragable avec l’article 170 de la loi-programme du 24 décembre 2002.

¹¹ Plusieurs aménagements prenant compte des réalités du travail artistique sont prévus. Par exemple, la règle du cachet permet aux artistes engagés pour un service (comme c’est le cas des musiciens engagés pour des prestations ponctuelles) de convertir le montant du cachet perçu en un nombre de jours valorisables pour l’ouverture des droits au chômage. Lisa Cogniaux explique ces aménagements dans son article « [Le statut d’artiste : clarification d’un débat qui dure](#) ».

¹² Voir notamment Alexandre Pintiaux, Les bureaux sociaux pour artistes en Belgique, Le Soir 2/05/2018. (<https://www.lesoir.be/154397/article/2018-05-02/les-bureaux-sociaux-pour-artistes-en-belgique>)

¹³ C’est ce que montrent les [rapports d’activité](#) de la (récente) Commission d’artistes, les [travaux de Jean-Gilles Lowies et Christophe Levaux](#) (« Salariat et chômage des artistes en Belgique », annexe 2 page 33) et ceux de [Filière de Gestion culturelle de l’ULB](#) (page 28 à 35). Voir plus loin : sources et ressources.

L'expression « statut d'artiste », largement répandue, désigne plus l'ouverture des droits aux allocations de chômage sans dégressivité qu'un statut social particulier. En outre, ce « statut » est remis en question par des réformes législatives (dernière en date, celle de la réglementation chômage de 2014) ainsi que par des pratiques et interprétations administratives (notes interprétatives de l'ONEM en 2017, blocage du paiement des allocations en période estivale).

Les multiples manières de « vivre de son art »

Ce contexte juridique et institutionnel structure un marché de l'emploi artistique qui est, par ailleurs, particulièrement inégalitaire et concurrentiel. En son sein s'organisent des pratiques musicales pour le moins hétérogènes. Les revenus des musicien·ne·s peuvent ainsi provenir de prestations, de l'enseignement, de la vente de *merchandising*, de droits d'auteurs et de droits voisins, des allocations de chômage ou encore d'un travail non musical¹⁴. C'est par exemple le cas d'un musicien évoluant principalement dans la scène hip hop belge qui, pour vivre de la musique et sans allocations de chômage, cumule plusieurs activités en rapport à la musique : « *Quand j'ai choisi d'arrêter de travailler, j'étais très conscient que je ne pouvais pas juste faire du rap et vivre. Là je vis de mon art, de mes arts, parce qu'au final je suis un peu touche à tout. Chaque mois j'ai des concerts, ça me ramène du cash, chaque mois je fais du graphisme j'ai quelques contrats par-ci, par-là dont certains fixes. Je m'occupe de faire les flyers pour certains bars à Bruxelles. Et puis je suis DJ, j'organise trois soirées par mois. Tout ça réuni fait que je survis, tu vois, sans avoir besoin de bosser pour un patron* ».

Les déterminants de la rémunération

Loin de se limiter aux barèmes, la rémunération est le fruit d'un ajustement propre à chaque musicien·ne, selon sa situation de travail. Parmi les multiples manières de « vivre de la musique », nous relevons deux facteurs principaux qui déterminent la rémunération: la valeur accordée à la situation de jeu et l'image que l'on a de soi en tant que musicien·ne.

La situation de jeu : entre valeur commerciale et valeur artistique

La situation de jeu – ou « dispositif de jeu » (Perrenoud, 2006) – désigne la configuration dans laquelle se produit le ou la musicien·ne. Elle renvoie tant au lieu (mise en forme de l'espace, attentes sociales concernant ce lieu) qu'au type de prestation attendue et aux acteurs impliqués.

Dans un bar, un restaurant ou un évènement privé – des lieux peu distinctifs, informels, non régulés et ne bénéficiant pas de subventions – la rémunération est davantage dépendante de mécanismes du « marché » :

¹⁴Pour une présentation en détail des sources de revenus générés par l'activité musicale, voir plus loin l'article de Quentin Anciaux.

« Il y a beaucoup d'offres pour peu de demandes. Les gens sortent par dizaine des conservatoires chaque année et puis il y a tous les gens qui ne passent même pas par les conservatoires, qui sont autodidactes. Et du coup il y a énormément d'offre de musique (...) Et c'est bien, moi je suis pour que beaucoup de gens fassent de l'art, que ce soit théâtre musique ou autre. C'est juste que, du coup, le rapport de force est difficile. Quand on doit aller négocier avec un cachet plus important, c'est souvent ça qu'ils vont nous dire : "ouais je ne peux pas te payer 300 euros pour le groupe parce que d'habitude je paie 100" Et si on continue en disant "ben non c'est 300 ou pas" et ben c'est pas, on joue pas. C'est comme je disais tout à l'heure, on perd l'expérience scénique, la visibilité, le réseau qu'on peut faire, etc. » (membre du FACIR, la Fédération des Auteurs, Compositeurs et Interprètes Réunis).

Pour le ou la musicien·ne, il s'agit de vendre un service, de se plier aux contraintes de la concurrence, des besoins des clients/consommateurs et de leurs moyens. Les collectifs de travail sont aménagés en fonction de la demande, proposant des « formules » différentes en fonction du budget du client. Dans ce contexte, la prestation musicale répond à une vocation commerciale plus qu'artistique. Un jeune musicien explique qu'il n'interprète pas ses compositions personnelles dans les bars et les restaurants: « le truc c'est que tu es dans ce bar et tu dois jouer pour les gens et qu'en fait ils en ont rien à foutre ils viennent juste manger. Ils ne sont pas venus à un concert pour écouter. Du coup, aller donner vraiment de ta personne... Je faisais un peu le truc à moitié en mode « ah ils m'enterrent quoi » ». Dans le contexte « marchand », la prestation musicale est davantage vécue comme un travail salarié standard, avec un cachet et un horaire fixe ainsi qu'une relation de dépendance à la demande du client.

Cette soumission au marché tend à s'étendre aux lieux subventionnés, amenant certaines salles de concert à chercher la rentabilité: « Ils commencent vraiment à se poser la question comme ça, ça fait un petit temps maintenant. En gros, ils évaluent le cachet en faisant une espèce de somme entre les places qu'ils vont vendre et ce que leur coûte la soirée en termes de promo, etc. Le Botanique a envie de fonctionner pour ce qui est des concerts sur une opération blanche » (musicien et chanteur jeune public, 41 ans, diplôme master universitaire).

Pour certain·e·s musicien·ne·s, jouer dans des dispositifs de jeu principalement travaillé par des logiques « commerciales » se cantonne au début de carrière, passage obligé pour ouvrir ses droits aux allocations de chômage. Ceux-ci sont par ailleurs dévalorisés car ils ne mettent pas en jeu une figure de l'artiste créateur, singulier, habité par la vocation, la passion (et matérialisé par la séparation symbolique que représente la scène). C'est ce que souligne un batteur formé au Conservatoire Royal de Bruxelles : « tous les contrats qu'on faisait pour les mariages, les trucs d'animation... Ce n'est pas du tout le truc le plus créatif du monde hein. La première chose qu'on vient te dire c'est "vous pouvez jouer un peu moins fort?" Ce n'est pas de l'art, c'est du meuble. C'est de la décoration. Donc c'est un peu paradoxal ». On peut

imaginer que, pour les musicien·ne·s se produisant principalement dans ces lieux, la prestation musicale mette en jeu d'autres formes de valorisation (assurer une ambiance festive et la cohésion de groupe).

Les *petites salles underground* et du *réseau alternatif*, nécessaires à la majorité des musicien·ne·s « ordinaires » (Perrenoud, 2007), sont, pour leur part, souvent valorisées par les musicien·ne·s rencontré·e·s. Un musicien-batteur manifeste son empathie envers ces structures qu'il qualifie, comme lui, de « porteur de projets » : « *Il y a beaucoup de programmeurs qu'on pourrait aussi appeler porteurs de projets. Ils défendent une petite salle où ils savent qu'il n'y a pas une grande capacité, ils savent que leur public ne va pas dépenser 35 euros pour aller à un concert, qui fonctionne avec le bar. Ils ont envie de faire vivre ce lieu et ce lieu est important aussi pour nous musiciens parce que, s'il n'existait pas, on aurait encore moins de possibilités de jouer* ».

Plus généralement, dans les dispositifs intégrant une plus forte dimension artistique, c'est l'opportunité de jouer, les relations interpersonnelles ou encore la valeur symbolique accordée au lieu qui est présentée comme plus fondamentale que le montant du cachet : « *En fait ça m'arrive et ça m'arrivera encore de faire des concerts où je ne suis même pas payé. Je paie mes musiciens mais c'est juste parce que j'ai envie de le faire. Pour deux raisons, soit parce que je trouve le truc vachement sympa ou l'association pour laquelle on joue. Soit parce que je me dis que c'est une opportunité. Typiquement une chouette première partie, Dominique A, Jean-Louis Murat qui jouent à tel endroit, il y a une place en première partie* » (musicien et chanteur jeune public, 41 ans, diplôme master universitaire). Les relations de travail sont ici généralement présentées en dehors de rapports strictement marchands. La question des rémunérations s'inscrit dans une économie symbolique particulières des échanges, mettant au centre de la relation de travail la connivence et l'informalité. C'est par exemple le cas d'une musicienne multi-instrumentiste qui explique : « *Ça ne m'embête pas de jouer avec des gens avec lesquels je ne suis pas super amie si alors je suis relativement bien payée. Et elle ce n'était pas ça son truc, son truc c'était plutôt ben je vous paie un petit sauna et on fait le concert* ». Le type de rétribution (symbolique ou marchande) dépend ainsi du type de rapports entre partenaires de travail, s'ils se choisissent ou ne se choisissent pas.

Enfin, on peut distinguer le festival comme un dispositif de jeu mêlant propriétés commerciales et artistiques. Ceux de grande envergure – une « *autre plaine de jeu* » – légitiment la demande d'une meilleure rémunération : « *on sait que pour des festivals on peut demander vachement plus parce qu'ils ont des subsides, ils ont des aides* ». Toutefois, il s'agit d'un lieu où se côtoient des artistes bénéficiant de cachets différents : « *le festival de Dour, ils t'appellent, ils peuvent payer Kendrick Lamar 300 000 euros pour une exclusivité, qu'il ne joue que dans leur festival cet été-là ... Il y a un moment je peux te demander 2000 euros. Ça va, je ne suis pas le plus gros des enfoirés, je suis sans doute un des plus petits! C'est rien 2000 euros pour eux, c'est des poussières* » (musicien, 37 ans, CEB). Toutefois, ce dispositif de jeu permet aussi à l'artiste d'exprimer sa singularité, son projet musical devant

un public « total ». On rejoint ici l'aspect artistico-symbolique justifiant, pour les artistes moins réputés, l'acceptation de cachet moins élevés : *« les têtes d'affiches demandent des cachets de plus en plus gros et font jouer la concurrence pour faire monter les enchères. Un des effets directs est évidemment l'augmentation du prix des entrées. Un effet indirect est qu'il y a moins de budget pour les autres artistes. On arrive donc à une sorte de disparition de la classe moyenne des musiciens: les artistes à succès gagnent beaucoup pour un concert (cachets à 5 ou 6 chiffres), tandis que les "petits" se bradent pour pouvoir jouer »* (membre du FACIR).

Ainsi, la rémunération demandée varie selon le type de dispositif de jeu aux logiques (concurrence du marché / subventions publiques) et finalités (commerciale / artistique, symbolique) différentes.

L'identité professionnelle du musicien

La rémunération évolue aussi en fonction de la représentation que se fait le musicien de son activité musicale, de ce qu'il ose demander. Notre enquêté, présent depuis 20 ans sur la scène « hip-hop » belge, souligne la nécessité de s'affirmer et fait référence à ses années d'expérience: *« Je t'avoue que je suis un peu moins sur les petits bars, maisons de jeunes, petits centres culturels et tout. Ce n'est pas ça, on l'a fait blindé. Franchement, j'ai fait 18 fois le tour de la Belgique, de la moindre bourgade à la plus grosse ville (...) Je fais peut-être moins de concerts maintenant, mais j'en fais des plus... j'en sors grand, j'en sors content. Je sélectionne un peu plus »*.

La construction et l'affirmation de cette « identité » dépendent du parcours biographique de chacun·e, de ses activités personnelles et professionnelles, des réseaux dans lesquels il est inséré par ce biais mais aussi des normes genrées qui ont structuré son expérience personnelle. Dans les espaces professionnels les moins hiérarchisés et institutionnalisés, la fin de formation ne marque pas automatiquement le début de la carrière professionnelle. Un batteur nous explique qu'« *une fois qu'on sort d'un conservatoire ou même si on est autodidacte, on a tout un réseau à construire, à réfléchir à ce qu'on veut faire comme projet. (...) On doit réapprendre un nouveau métier qui est de faire un réseau, porter un projet, aller demander des subsides, démarcher les programmeurs »*. Affirmer son identité de musicien·ne, c'est donc aussi s'intégrer dans un réseau et développer une aisance sociale dans ce milieu. Cette intégration est facilitée lorsque l'activité musicale constitue le métier principal. C'est par exemple le cas d'un musicien qui, grâce au succès de son deuxième groupe, décide d'arrêter de donner des cours de français langue étrangère pour se consacrer pleinement à la musique. Par ailleurs, son activité musicale décolle réellement lorsqu'il commence ses projets musicaux jeune public, un secteur musical plus prospère : *« A un moment, le jeune public a fort absorbé presque toute mon activité parce qu'on jouait tellement. Je dois avouer, c'était très gratifiant, tu vois, parce que j'avais plus ou moins une vie, enfin, si je me compare à plein d'autres musiciens, c'était quand même déjà très bien, mais où ça n'avait jamais vraiment décollé. Et là j'étais dans un projet où ça roulait tout seul,*

je ne devais même pas chercher, si tu veux. Tout tournait sur base de "on me demande de jouer" donc c'était hyper gratifiant et je me disais "est-ce que j'ai encore envie de me confronter à la difficulté d'un truc qui est un peu entre-deux" ».

Pour certain-e-s, il est nécessaire de proclamer cette identité d'autant plus fortement face à la précarité et à la non reconnaissance de l'activité de musicien comme travail. Une musicienne multi-instrumentiste revient à plusieurs reprises sur le lien entre plaisir et travail : *« Parce que moi, on va considérer que ce n'est pas un travail parce que je m'amuse. Mais c'est du travail, je passe du temps, je réfléchis, j'efface, je recommence, je me prends la tête, je lis, je consulte. Ça, c'est pour tout ce qui est création. Et puis quand je vais faire un concert, ben, j'ai répété en amont, j'ai mon matériel, je sais ce que je veux techniquement, je propose un spectacle. C'est du travail même s'il y a du plaisir. Mais j'ai vraiment eu du mal à passer au-dessus, hein »* ; *« En fait c'est important pour tout le monde d'être bien payé parce que ça nous donne du crédit, ça nous cadre aussi. C'est un travail, on est payés pour notre travail et, bon, on a besoin d'assurance pour notre concert, on ne peut pas travailler au noir parce que sinon on risque d'être exclus du chômage ».*

Déclarer son travail, se déclarer musicien·ne

Les allocations de chômage sont une part essentielle du revenu des musicien·ne·s. [Une étude](#) montre d'ailleurs la corrélation entre le travail artistique et le chômage artiste : *« lorsque le travail est exercé sous le régime de l'intermittence, plus l'emploi artistique augmente et plus le chômage artistique augmente »* (Levaux & Lowies, 2014 : p. 30). Le discours des musicien·ne·s tend à montrer la nécessité de ces allocations, tant sur le plan économique-professionnel que sur le plan symbolique.

Les allocations de chômage sont une sécurité financière, permettant de combler le manque d'opportunités d'emploi. D'autant plus lorsqu'il s'agit de « tourner » sur ce territoire relativement restreint qu'est la Belgique (nécessité de « s'exporter » pour « percer »). Une sécurité jouant dans la négociation de la rémunération : on peut refuser des conditions de travail et de salaire abusives en fonction du montant de nos allocations de chômage par jour. C'est ce que souligne ce chanteur de chanson française, dont le succès sur la scène jeune public influence aussi la négociation d'un cachet relativement élevé et stable (ce musicien se rémunère, pour toute prestation, le même cachet via son « Activité SMart) : *« Je te disais moi, j'ai un chômage complet, le maximum, donc ça revient à plus ou moins 50 euros par jour. 300 euros facturés, ça devient en salaire net poche quelque chose comme 130 euros. Donc, voilà ça me semble une différence correcte. Si je joue par exemple pour 200 euros, ça va donner 90 euros. La différence entre le chômage et ce que je suis payé pour faire un concert devient moins grande ».*

Ces allocations sous-tendent aussi une sécurité identitaire, la stabilité financière permettant d'oser se déclarer musicien·ne, au sens socialement reconnu, légitime et légitimé : créatif, singulier, indépendant. *« Sans le statut d'artiste je n'en serais pas à faire autant de projets, très clairement. Parce qu'ici, dans les projets que je fais, il y en a qui sont en développement,*

en devenir, qui ne rapportent pas d'argent immédiatement. Je ne pense pas que je le ferais si je n'avais pas cette sécurité financière ; du jour où je n'ai pas un contrat d'artiste, ben j'ai quand même 44 euros » (musicienne, 40 ans, études supérieures cycle court). Dans le cas contraire, il faut « cachetonner », faire « *les foires au boudin, les mariages, tous les remplacements qu'on peut* » et être donc tenu en dehors des sphères légitimes de l'espace professionnel musical.

Pourtant, les musicien·ne·s ont un rapport ambivalent aux allocations de chômage. En bénéficiaire, c'est aussi pâtir d'une image aujourd'hui socialement dévalorisée, celle du chômeur avant celle de l'artiste. Une musicienne explique que ses allocations de chômage lui permettent de continuer à travailler dans huit projets dont certains n'ont pas une viabilité économique stable. Cependant, elle poursuit : « *On se sent fort coupable en fait. Quand on a un contrôle, il faut prouver qu'on cherche du travail les jours où on n'a pas de contrat. Alors on a beau leur expliquer comment ça fonctionne et qu'on n'est pas des gros glandeurs, que notre but ce n'est pas de vivre sur leurs caisses mais de vivre de notre art/artisanat... En fonction de la personne que l'on a devant nous, ça passe ou ça casse. C'est un côté un peu infantilisant, c'est un côté aussi vivre aux crochets de la société* ». Ainsi, même si la réalité du travail musical le nécessite, plusieurs musicien·ne·s s'accommodent d'autres solutions (multi ou pluri-activité, abandon d'une carrière musicale, mener une carrière selon des principes plus commerciaux, etc.) : « *J'en connais beaucoup qui veulent absolument arrêter d'avoir ce statut pour se sentir justement beaucoup plus libres, beaucoup plus autonomes* ».

La complexité (juridique, administrative) propre aux réalités du travail musical entraîne une logique inégalitaire, renvoyant les individus à une prise en charge individuelle de leur sort professionnel. En effet, elle nécessite certaines compétences dont les individus ne sont pas également pourvus selon leurs capitaux social, économique et culturel. Nombreuses sont les règles avec lesquelles il faut pouvoir jongler, comprendre comment elles s'appliquent à chacune des situations de travail¹⁵. Face à cette complexité, les musicien·ne·s rencontré·e·s soit sont à l'aise avec cet aspect qui fait désormais partie intégrante du « boulot de musicien », soit s'entourent de personnes disposant de ces compétences spécifiques, soit s'adressent à un BSA. Le durcissement des règles d'accès au « statut », notamment en 2014, marque une nouvelle scission vectrice d'inégalités entre les musicien·ne·s d'âges différents. Pour un jeune musicien, l'obtenir semble être devenu impossible : « *J'ai toujours plutôt trouvé un taff, savoir où je mets les pieds plutôt que... Je ne sais pas, la manière dont les gens m'en parlaient ça me stressait déjà, ça m'avait déjà l'air insurmontable, tu vois (...)* C'est ça aussi le truc, je pourrais gagner 1000 euros en retournant au [nom d'un restaurant organisant des concerts les jeudis, vendredis et samedis soirs] et en démarchant dans tous les bars et en faisant je ne sais pas quoi. Mais, des contrats déclarés pour que je gagne 10 000 balles, parce que je crois

¹⁵ C'est par exemple le cas avec le type de contrat adopté pour telle ou telle prestation. Depuis 2014 et l'article 48bis, il est nécessaire d'y faire attention pour ne pas perdre de jour d'allocation de chômage. Les musiciens disposant du statut d'artiste préféreront un contrat à la journée tandis que ceux essayant d'ouvrir leurs droits aux allocations de chômage se verront obligés de faire des contrats à la tâche, leur permettant de convertir leur rémunération pour une prestation en un certain nombre de jours de travail.

que c'est quand même 10 000 que tu dois prouver sur un an de revenus ... Moi je n'ai aucune idée de comment je toucherais ça » (musicien, 27 ans, diplôme CESS).

Ce durcissement des règles tend à limiter cette mesure collective et de soutien aux artistes plus privilégiés. C'est ce que souligne un de nos enquêtés: *« Il y en a qui l'ont parce qu'ils ont percé et au final ils s'en battent les couilles d'avoir ce statut d'artiste. Parce que voilà, aujourd'hui, ils touchent de l'argent. Ça n'a pas beaucoup de sens ce truc, quand tu en as besoin tu ne l'as pas, et quand tu peux l'avoir ben tu n'en as pas besoin ».*

L'idée répandue du travail « au black », de l'optimisation fiscale ou encore de la génération de frais tend à masquer le contexte structurel qui explique en partie ces illégalités : *« C'est un discours qu'on entend et c'est vrai pour certaines personnes, parfois ceux qui ont déjà le statut vont plus facilement faire du noir parce qu'ils peuvent garder leurs allocations et avoir plus d'argent en direct. C'est une minorité, en tout cas, dans ceux que je connais. J'en connais très peu qui font ça et pourtant c'est souvent ça qu'on met en avant. Pour taper sur le statut de privilégié » (batteur, 35 ans, études supérieures cycle long).*

On voit ainsi l'importance que revêt ce dispositif légal dans l'organisation du travail et des carrières des musicien·ne·s. Mal défini, difficile d'accès, il participe à l'individualisation du rapport au travail propre à l'espace professionnel musical *« chacun défendant son église »*, sa place de « porteur de projet ». Ce contexte impacte les collectifs de travail, qui ont tendance à se restreindre à une ou deux musicien·ne·s : *« Je parle plus de projets que de groupe justement parce qu'on le voit hein, il y a de plus en plus de projets qui sont des spin off d'un groupe avec d'autres musiciens » (membre du FACIR).*

Cette tension entre individu et collectif est d'ailleurs tout l'enjeu des professions artistiques : leur exercice implique une action collective, alors que vocation, singularité et individualité sont au cœur du métier. Comment affirmer ces aspects identitaires sans perdre le collectif de vue ? Ceci vaut même pour l'artiste solo : *« Tu vois ce n'est pas un groupe à proprement parler parce qu'on n'a pas un nom, on n'a pas machin ... Mais [son nom de scène] c'est pas une personne, aujourd'hui ce n'est plus une personne tu vois. Ça a mis 30 ans pour trouver des gens avec qui on est synchros, sur la même longueur d'onde, mais c'est faisable ».*

Conclusion : Comment revaloriser le travail musical en Belgique ?

A travers les rémunérations, nous avons abordé un enjeu caractéristique de l'espace professionnel musical : sa gestion collective (s'accorder sur un barème salarial) alors même qu'il est caractérisé par une hétérogénéité de pratiques. C'est en ce sens que nous parlons d'espace plus que de groupe professionnel: en son sein coexistent des situations d'emploi des plus classiques (être musicien salarié à l'Opéra Royal de Wallonie) aux plus atypiques (par exemple, le cumul d'activités musicales rémunérées au cachet – qui diffèrent dès lors d'un mois à l'autre – avec un travail « alimentaire » et « stable » de serveur dans un bar). En décrivant le contexte institutionnel dans lequel se négocient et s'encadrent légalement ces

rémunérations, nous avons pu souligner la particularité du cas belge (aménagements aux statuts sociaux) et sa complexité (acteurs syndicaux et politiques à des niveaux de pouvoirs différents). Ensuite, en nous intéressant aux pratiques professionnelles, nous avons identifié deux facteurs principaux déterminant la rémunération des musiciens : la valeur accordée au dispositif de jeu et « l'identité professionnelle » de musicien (dont la construction est fortement dépendante de l'origine sociale, de l'âge ou encore du genre).

La question des rémunérations – et plus largement de la précarisation du travail artistique – ne pose-t-elle pas celle de l'organisation d'un groupe professionnel dans un contexte particulier ?

Pour en débattre ...

« C'est très facile de dire "il faut revaloriser la musique" mais concrètement, on fait comment? »

Cette (bonne) question entraîne d'autres. Faut-il augmenter les subsides de l'Etat ? Définir des directives européennes pour défendre les droits d'auteur face aux GAFAM ?¹⁶ Promouvoir la visibilité des musicien·ne·s belges via des quotas plus élevés pour les radios publiques (et privées), comme le réclame le FACIR ?¹⁷ Encourager le mécénat ? « Conscientiser » le consommateur habitué à écouter de la musique gratuitement ?

La manière dont on répond à ces questions a des implications sur les articulations – et les arbitrages – entre individu et collectif. En abordant les rémunérations par le discours des concernés, on voit les effets d'un cadre législatif qui participe à la régulation ou à la dérégulation des pratiques. Aujourd'hui, certain·e·s musicien·ne·s recourent par exemple aux financements participatifs. Est-ce l'indice d'une individualisation du rapport au travail qui tendra à se renforcer ?

¹⁶ Voir Playright, Un droit voisin pour le streaming ?, 11 septembre 2018, <http://playright.be/fr/un-droit-voisin-pour-le-streaming/>

¹⁷ Voir plus loin : « Le FACIR, quand le secteur de la musique se fédère ».

La musique de SMart

Pierre Bataille & Louise de Brabandère

Aux yeux d'un public non-averti, l'expression « vivre de la musique » peut sembler limpide: il s'agit de désigner le fait de tirer sinon la totalité – au moins la grande majorité – de ses revenus mensuels de son activité musicale. Pour qui s'intéresse de plus près à ce que « vivre de la musique » veut dire ou – plus encore – pour qui expérimente concrètement au jour le jour cette réalité, force est de constater que l'expression perd en clarté ce qu'elle gagne en complexité.

Dans ce chapitre, nous explorons certains aspects de cette réalité complexe. A partir des informations sur les personnes déclarant des prestations « musicales » auprès de SMart, nous allons essayer de donner quelques éléments de compréhension sur ce que « vivre de la musique » veut dire dans le contexte belge, tout en pointant également les usages sociaux des outils de SMart par les musicien·ne·s qui y ont recours.

Quelle musique chez SMart?

Créer, enseigner, jouer sur demande: trois manières « ordinaires » de gagner sa vie avec la musique

Dès que l'on analyse de près les carrières et stratégies professionnelles de la majeure partie des personnes qui vivent ou essaient de vivre de la musique – les musicien·ne·s « ordinaires », ni riches ni célèbres, qui occupent les niveaux inférieurs ou intermédiaires de la hiérarchie professionnelle (Perrenoud 2007) – il apparaît que le fait de gagner sa vie en ayant une activité musicale rémunérée renvoie à des réalités professionnelles, économiques et sociales très disparates. Plusieurs enquêtes récentes sur les rémunérations des musicien·ne·s ordinaires (Throsby et Hollister 2003; Perrenoud 2007; DiCola 2013; Perrenoud et Bataille 2017a; Webster et al. 2018) montrent que l'on peut schématiquement distinguer trois grandes manières de « vivre » ordinairement de la musique dans les sociétés industrialisées capitalistes contemporaines.

La musique peut tout d'abord être un vecteur de **création**. Dans ce cas, les principales sources de revenus sont les droits d'auteur, la vente sur supports matériels ou digitaux, la création pour le spectacle vivant et l'audio-visuel ou encore la production sur scène de ses propres compositions. C'est peut-être cet exemple qui vient le premier en tête pour les personnes les moins familières du métier, puisque ce sont en premier lieu les musiciens et musiciennes créateurs et créatrices qui sont mis en avant dans les médias. Mais, selon les différentes

études précitées, la création musicale ne constitue que très rarement la principale source de revenu.

C'est surtout la production de musique **sur demande** qui constitue le lot commun de nombreux musicien·ne·s. Qu'il s'agisse de proposer un fond sonore agréable pour une soirée dans un restaurant/bar ou encore d'assurer l'animation musicale d'un stand vantant les bienfaits de tel ou tel produit dans les allées d'un supermarché, les situations où la musique constitue un « supplément d'âme » sont nombreuses. Cet ensemble de configurations couvre un espace de pratiques professionnelles assez large – du *gig* sur le carrelage d'un café à la production de *jingles* entre les sessions d'une remise de prix – qui partagent néanmoins une caractéristique commune: dans ces situations, la production de musique est mise au service d'un autre événement (non-artistique et souvent marchand) dont le bon déroulement prime sur la possible volonté d'expression artistique des musiciens et musiciennes.

C'est à ce type de situations que sont *a priori* confronté·e·s les musicien·ne·s ordinaires dès lors qu'ils envisagent de jouer en public – les dispositifs de soutien et de diffusion de la musique de création étant relativement rares et inégalement accessibles. La performance en tant que musicien·ne studio ou de *sideman* au sein du *backing band* d'une vedette plus connue – situation au final assez rare au regard de l'ensemble de la population – constitue un cas limite. Bien qu'il s'agisse, dans certains cas, de jouer dans le cadre d'une création émanant d'un·e autre musicien·ne, ces situations d'emploi constituent également une prestation de service dans la mesure où c'est également le fait de mettre ses savoir-faire musicaux à disposition d'un donneur d'ordre qui constitue la trame principale de la relation de travail.

Parmi les autres sources de revenus musicaux plus courantes, l'**enseignement de la musique** occupe également une place importante. Son développement et sa structuration sont très dépendants du contexte socio-politique dans lequel s'inscrit l'activité musicale et de l'histoire particulière de cet enseignement au sein de l'espace géographique où il s'inscrit.

Ces trois manières de « gagner sa vie » en musique induisent chacune l'adoption de postures socio-professionnelles différentes, voir opposées. D'un côté, envisager la musique sous l'angle de la **création** nécessite d'endosser le costume de l'artiste créateur, pourvoyeur de « propositions » représentant autant d'expressions supposées irréductibles de son intériorité – au risque de ne pas intéresser assez de monde pour pouvoir vivre intégralement de son activité. A l'autre opposé, jouer la carte de la musique **sur demande** pour multiplier les occasions de jouer contre rémunération, c'est accepter de n'être « qu'un » prestataire de service et se placer dans une relation de subordination symbolique et économique avec son employeur. La figure professionnelle incarnée relève ici bien souvent de « l'artisanat musical » (Perrenoud 2007). Être **enseignant**, enfin, c'est jouir d'une certaine liberté dans le choix de ses supports de cours et d'une relative sécurité de l'emploi au risque de s'écarter du cœur de l'activité musicale professionnelle – la production de musique en public.

Le poids des contextes politico-économique nationaux sur le déploiement de l'activité musicale: quelles spécificités de la Belgique?

En fonction des contextes politiques dans lesquels s'inscrit l'activité musicale « ordinaire » – et des cadres légaux par lesquels ils se matérialisent –, l'articulation entre ces trois pôles varie fortement. L'absence d'encadrement de l'emploi artistique semble par exemple favoriser une porosité entre ces différents espaces de pratique alors que l'existence d'un régime spécifique aux salariés intermittents du secteur artistique semble être davantage un facteur de segmentation matérielle et symbolique entre professionnels situés à l'un ou l'autre de ces trois pôles (Umney 2016; Perrenoud 2007).

A l'instar d'autres pays, la Belgique se singularise par l'existence d'une voie d'accès au régime général d'indemnisation des salarié·e·s censément aménagée pour les travailleurs et travailleuses artistiques intermittent·e·s – règle du “cachet”, qui permet de convertir des cachets en déclaration de jours travaillés. Dans le cas belge, cette règle se double d'une modalité de calcul des indemnités chômage propre à ceux et celles s'étant vu reconnaître la qualité “d'artiste” – règle dite de la “neutralisation”, qui met en place une non-dégressivité des allocations chômeurs au-delà de la première année de chômage si l'on fait montre d'une activité minimale dans le secteur artistique¹⁸. Même si de tels dispositifs restent hors de portée de nombreuses personnes travaillant dans le secteur culturel (d'autant plus qu'ils ne cessent d'être remis en question), on peut se demander dans quelle mesure ils participent à l'orientation des stratégies professionnelles et des carrières.

Par ailleurs, le cas belge se singularise par un territoire national relativement petit et divisé en aires linguistico-culturelles relativement étanches les unes des autres. Comme cela a été également analysé dans d'autres pays à cheval sur plusieurs aires linguistico-culturelles (Perrenoud et Bataille 2017b), on peut penser que cette partition oriente également les stratégies professionnelles dans le sens d'une exportation nécessaire de l'activité musicale au-delà des frontières nationales, souvent dans les pays limitrophes avec lesquels on partage la même langue¹⁹.

L'activité musicale belge au miroir de SMart

Dans le cadre de ce chapitre, nous travaillerons uniquement à partir des données administratives des personnes adhérentes à SMart. L'aperçu qu'elles permettent d'établir est donc circonscrit aux musiciens et musiciennes membres de SMart et aux seules informations qu'ils et elles déclarent auprès de la coopérative. Aussi, les données de SMart renseignent autant, sinon plus, sur la place de la coopérative dans l'espace institutionnel de la gestion de l'emploi atypique en Belgique ou sur les usages sociaux du portage salarial que sur la réalité du travail musical dans le contexte belge.

¹⁸ Pour plus d'informations sur ces deux règles et leur évolution depuis les années 2000 à aujourd'hui, voir https://SMartbe.be/wp-content/uploads/2013/10/le_statut_social_de_l_artiste.pdf

¹⁹ Cette dimension géographique de l'activité musicale des membres de SMart est analysée en détail dans la deuxième partie de ce cahier.

Néanmoins, elles constituent une source d'information d'une rare finesse sur les conditions concrètes d'emploi et de travail des musicien·ne·s peu ou pas reconnu·e·s. Aussi, malgré les limites d'interprétation et de généralisation qu'elles imposent, elles permettent d'avancer quelques premiers éléments d'analyse sur ce qu'être musicien.ne « veut dire » dans le contexte belge.

Nos analyses seront donc travaillées par ces deux perspectives:

1/ Qu'est-ce que les traces administratives laissées par cette activité nous permettent de dire sur le travail musical dans le contexte belge?

2/ Qu'est-ce que l'activité musicale telle qu'elle apparaît dans les activités des membres de SMart nous dit du fonctionnement de la coopérative et de sa place dans le paysage institutionnel belge?

Les données mobilisées dans les analyses qui vont suivre sont tirées des informations relatives à l'ensemble des prestations déclarées *via* SMart par les membres ayant à leur actif au moins une prestation de type "musicale" au cours d'une année de références (2013 mais surtout 2016). Pour chacune des prestations concernées, nous disposons d'indication sur la nature "musicale" ou pas de la prestation, la durée de l'engagement, le mois au cours duquel il a commencé, le montant imposable facturé, le pays de facturation et – pour à peu près la moitié des cas – le(s) secteur(s) d'activité dans lesquels évolue le donneur d'ordre (DO) de ladite prestation.

Concernant les membres prestataires, nous disposons principalement de trois éléments: leur ville de résidence, leur âge et leur sexe. Les deux années de référence ont été choisies car elles se situent chronologiquement de part et d'autre de l'importante réforme des modalités d'accès des travailleur·e·s artistiques intermittent·e·s au régime général des salariés entrée en vigueur en 2014, qui a eu comme conséquence principale de durcir l'accès aux quelques aménagements mis en place pour les personnes travaillant dans le secteur artistique. Notre principal objectif étant de décrire la situation actuelle, nous nous focaliserons en particulier sur les données de l'année 2016 – tout en proposant quelques commentaires sur les possibles changements induits par les réformes de 2014.

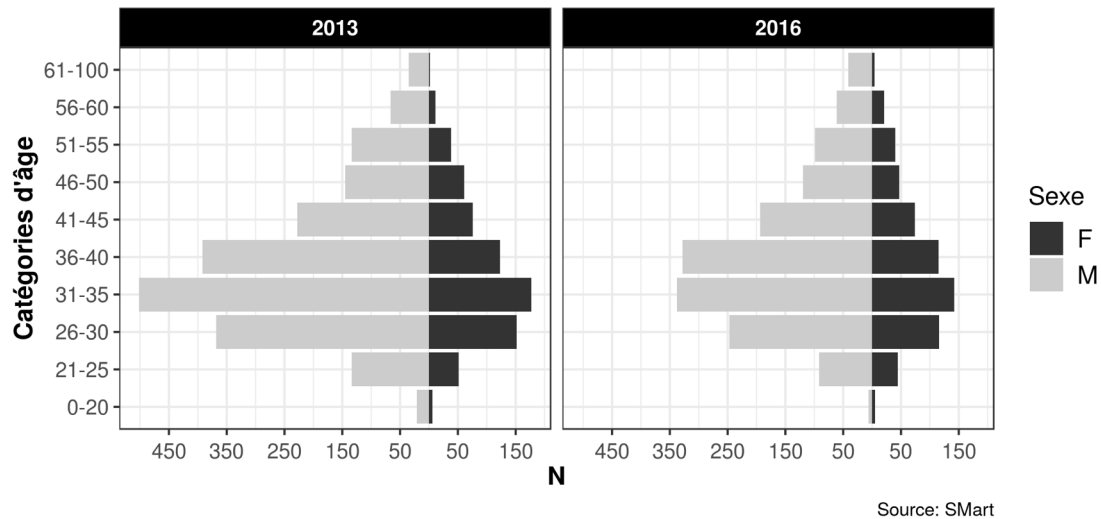
Les musicien·ne·s de SMart

Une population masculine et urbaine

Quelques figures et tableaux récapitulatifs très généraux sur les membres identifié·e·s comme musicien·ne·s et leur prestations permettent de se faire une première idée des contours de la population étudiée ici.

La Figure 1 ci-dessous – qui représente la pyramide des âges des musicien·ne·s de SMart en 2013 et en 2016 – montre ainsi très nettement que les chances de s’établir dans l’espace professionnel musical pour les femmes sont moindres.

Figure 1: Pyramide des âges des musicien.ne.s de SMart (2013 et 2016)



Dans cette figure, la longueur de chaque barre est proportionnelle au nombre de membres de SMart ayant déclaré une prestation “musicale” en 2013 ou en 2016 dans l’une ou l’autre des classes d’âge identifiées. Les hommes sont représentés en gris et les femmes en noir. On voit ici que, premièrement, que la classe d’âge majoritaire – quel que soit le sexe des membres – est celle des 30-35 ans. En écho à d’autres travaux (Coulangeon 2004; Perrenoud et Bataille 2017b) cette première observation porte à penser que la stabilisation sur le marché du travail musical intervient après la vingtaine, après une période d’insertion et de renforcement des réseaux professionnels de plus ou moins dix années.

En 2013 comme en 2016, on voit surtout ici que les femmes sont largement minoritaires parmi les musicien·ne·s de SMart. Ce constat est aujourd’hui largement documenté dans nombre d’études portant sur des contextes nationaux différents (Buscatto 2007; Ravet 2011; Perrenoud et Chapuis 2016 ; Reddington 2016), qui pointent notamment les difficultés d’accès aux ressources permettant la stabilisation durable sur l’espace professionnel pour nombre de femmes. Les quelques éléments dont nous disposons concernant le vécu des musiciennes dans le milieu musical belge²⁰ confirment en grande partie la validité de cette grille de lecture de la sous-représentation féminine au sein de notre population.

²⁰ Un article récemment paru sur le site de la RTBF revient, à travers de nombreux témoignages de musicien.ne.s et de personnes en charge de la diffusion/promotion des musiques dites “actuelles” sur les possibles causes de la moindre féminisation de l’espace professionnel musical belge https://www.rtbf.be/info/societe/detail_musiques-alternatives-en-federation-wallonie-bruxelles-ou-sont-les-femmes?id=10033596. Sur ce même sujet, voir aussi: Adrien de Fraipont, Identité de genre et

Tableau 1: Structure sexuée de l'échantillon de musicien·nes (en % colonnes)

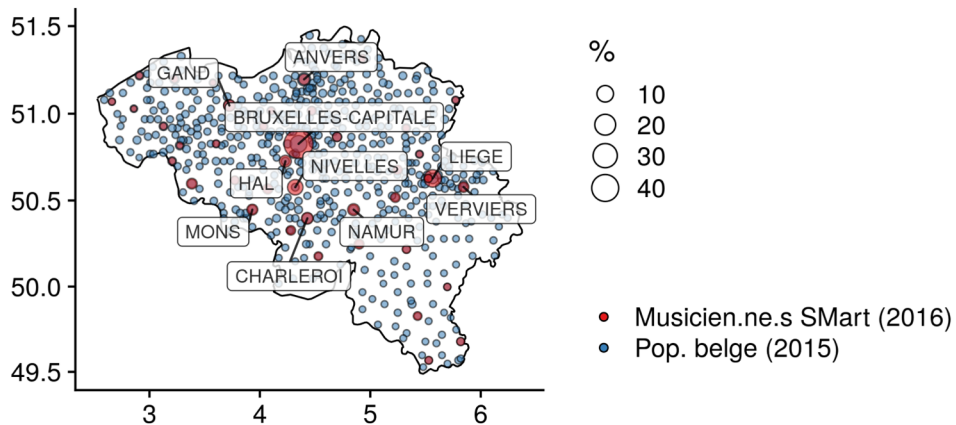
	2013	2016	Total (N)
Femmes	28%	30%	1896
Hommes	72%	70%	4791
Total (N)	3893	2794	6687

L'analyse des codes postaux de facturation des prestations permet également de dessiner la géographie de la population des musicien·ne·s de SMart (Figure 2).

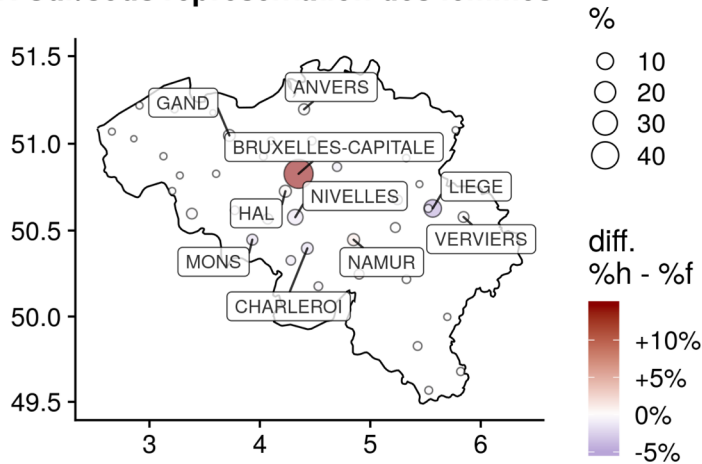
discriminations : la culture n'est pas épargnée,. En ligne Smart, 2016:
<https://smartbe.be/fr/comprendre/publications/education-permanente/identite-de-genre-et-discriminations-la-culture-nest-pas-epargnee/#.W9xB-uKNzcs>.

Figure 2: Localisation des musicien-ne-s membres de SMart (2016)

A. Répartition des musicien.ne.s sur le territoire belge



B. Sur/sous représentation des femmes



Source: SMart

La figure 2.A, qui met en parallèle la répartition des musicien-ne-s de SMart (2016) sur le territoire national avec celle la population belge dans son ensemble à la même période, permet de constater la sur-représentation de la population cible dans les grandes aires urbaines belges – en particulier au sein de la région de Bruxelles-Capitale. Cette répartition géographique des musicien-ne-s s’explique en partie par la géographie de l’activité artistique qui, en Belgique comme ailleurs, se concentre essentiellement dans les centres urbains (Debroux 2010). Elle s’explique également par le fait que les travailleurs artistiques se recrutent généralement dans les fractions intellectuelles des classes moyennes et supérieures – elles-mêmes sur-représentées dans les centres urbains. Enfin, l’implantation de SMart dans ces mêmes aires urbaines peut également favoriser cette répartition particulière de la population étudiée.

La figure 2.B apporte des éléments de compréhension quant à la sous-représentation des musiciennes. On voit ici que ce phénomène de concentration sur les principales aires urbaines (et surtout Bruxelles-Capitale) est largement accru pour ces dernières. On peut faire l'hypothèse que ceci témoigne des difficultés accrues auxquelles font face les femmes qui veulent s'inscrire durablement dans l'espace professionnel musical: celles qui arrivent à tirer quelques revenus de leur activité musicale doivent, plus encore que leurs collègues masculins, cumuler des capitaux diversifiés et – notamment – une inscription géographique proche des principaux pôles d'attraction de l'activité musicale en Belgique.

Un ancrage au pôle “créatif” du marché du travail musical

Comme précisé dans le Tableau 2, ce sont en tout 54.202 prestations (29.995 en 2013 et 24.210 en 2016) qui ont été déclarées auprès de SMart par des membres ayant à leur actif au moins une prestation de type “musicale” au cours des deux années de référence.

Tableau 2: Types de prestations (en % colonnes)

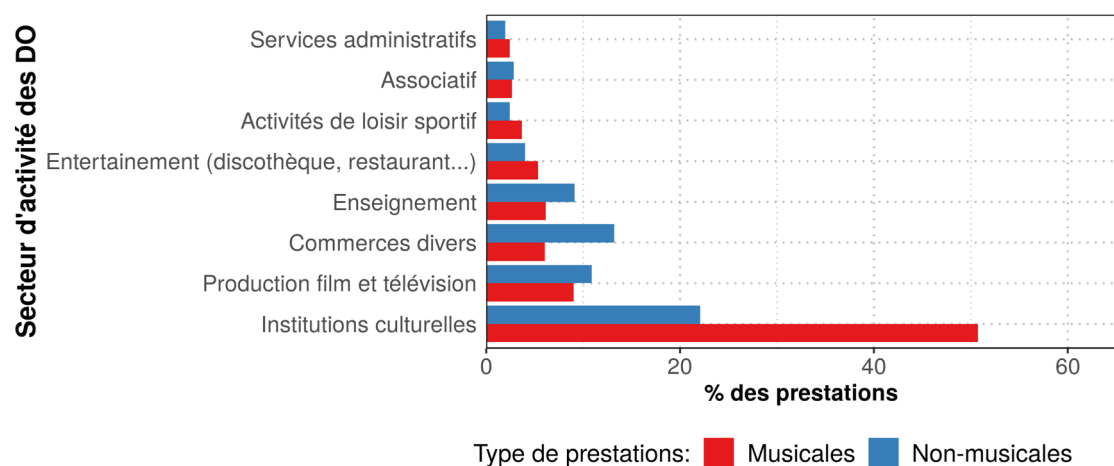
	2013	2016	Total (N)
Non musicales	15 %	16 %	8355
Musicales	85 %	84 %	45 850
Total (N)	29 995	24 210	54 205

On voit tout d'abord ici que le nombre de prestations déclarées par les musicien·ne·s a très nettement diminué (-20%) entre les deux dates, entraînant mécaniquement une baisse du nombre de membres musicien·ne·s répertoriés (cf. Figure 1). Si, en l'état, il n'est pas possible d'imputer uniquement cette variation au durcissement des conditions d'accès aux indemnités chômage pour les travailleurs et travailleuses artistiques intermittent.e.s opéré en 2014, on peut néanmoins penser que ce changement législatif n'est pas complètement étranger à cette baisse de l'activité musicale déclarée auprès de la coopérative. Si cette piste interprétative se confirmait, cela impliquerait ainsi que les réformes de 2014 ont engendré une augmentation du travail non-déclaré dans le secteur musical. C'est également ce que semblent en partie indiquer les entretiens menés par L. de Brabandère auprès des jeunes musicien·ne·s (cf. article précédent).

Ensuite, même si les activités proprement « musicales » constituent le cœur de l'activité professionnelle, il apparaît que 15% des prestations des membres identifié·e·s comme « musicien·ne·s » ne concernent pas la production de musique à proprement parler.

Pour cerner un peu plus en détail les espaces professionnels dans lesquels se situent ces prestations non-musicales, on peut se baser sur les secteurs d'activités dans lesquels officient les donneurs d'ordre (DO) des prestations en question (Figure 3). Parce que nous disposons d'informations sur seulement la moitié des donneurs d'ordre, les tendances que cette variable permet d'établir sont néanmoins à prendre avec la plus grande prudence.

Figure 3: Secteurs d'activité des DO des prestations déclarées via SMart par des musicien·ne·s en 2016



Source: SMart

Tout d'abord, on voit ici que la majeure partie des prestations musicales (51%) se situent dans le giron d'institutions culturelles soutenant la musique de création. Seulement 6% des déclarations de travail ont été prestées auprès de DO ayant un pied dans le secteur de l'enseignement ou de l'entertainment (i.e, des discothèques, des bars musicaux...). Le deuxième secteur le plus courant pour les prestations de nature musicale est celui de la production de film et de programmes audio-visuels, qui peut renvoyer à la fois à des prestations relatives à de la création musicale (pour un film, pour un documentaire radio...) ou à des prestations qui relèvent plus de la musique d'ameublement (faire un jingle de publicité, créer un *libdub* pour un évènement particulier...).

Malgré le caractère très parcellaire des informations sur lesquelles elle se base, cette répartition des activités musicales laisse à penser que – par rapport aux trois pôles de la pratique musicale professionnelle que nous avons identifiés plus haut – les membres musicien·ne·s de SMart semblent se positionner plus souvent au pôle de la création. Est-ce à dire que SMart ne recrute que dans les rangs des musicien·ne·s créateurs? Trois différentes pistes interprétatives peuvent être suggérées pour mieux éclairer la tendance relevée ici.

Premièrement, cette sur-représentation des prestations relevant de la création musicale, peut être le fruit d'un biais de déclaration. En effet, les institutions de soutien à la création sont souvent subsidiées et/ou constituent souvent des entités relativement visibles dans le panorama institutionnel. Elles sont de ce fait obligées de tenir une comptabilité très stricte de leurs rentrées/sorties d'argent, sous peine de lourdes amendes. Elles sont donc *a priori* plus enclines à produire des factures gérées par l'intermédiaire de SMart qu'un employeur

occasionnel, qui va louer les services d'un groupe de bal pour la soirée de son mariage – groupe qui recevra son cachet en *cash*, sans nécessairement le déclarer donc. Deuxièmement, une grande partie des DO dont il nous est impossible de connaître le secteur d'activité sont ceux et celles qui ont été facturés *via* l'outil « Activité » de SMart. On peut ainsi penser que les prestations qui relèvent davantage de l'*entertainment*, que l'on imagine moins importantes en nombre d'heures facturées que des contrats passés avec un théâtre pour assurer la création musicale d'une pièce par exemple, sont plus souvent traitées grâce à l'outil « Activité » pour être transformées par la suite en cachets journaliers. Troisièmement, une raison plus sociologique peut également être évoquée pour expliquer l'ancrage au pôle de la musique de création dont témoigne la Figure 3. La coopérative SMart est, depuis sa création, plutôt investie par des travailleurs et travailleuses artistiques inscrivant leur activité prioritairement dans le champ de la création artistique plutôt que de la prestation de service – comme en témoigne l'engagement de l'association puis de la coopérative dans les débats et les actions touchant au secteur culturel en Belgique depuis sa création²¹. Même si la coopérative s'est largement ouverte à d'autres types d'activité – relevant pour le coup uniquement de la prestation de service, comme la livraison à domicile par exemple – et a toujours permis à ses membres de déclarer leurs prestations « artistiques » comme “non-artistiques”, on peut néanmoins penser qu'elle reste socialement plus ancrée au sein des espaces professionnels davantage tournés vers la *création* musicale.

Lorsque l'on compare les prestations de nature « musicale » et celles relevant d'un autre domaine de pratique, on voit ici qu'une majeure partie des prestations non-musicales s'inscrivent néanmoins dans le secteur culturel. C'est d'autant plus vrai si l'on comptabilise aussi les prestations relatives à la production de film et de programmes de télévision, situés aussi pour partie dans le domaine de la création culturelle. Sachant que le travail artistique est souvent morcelé en différents types d'activité, on peut essayer d'y voir plus clair en distinguant le fait de travailler dans plusieurs secteurs n'ayant rien à voir entre eux (multi-activité) et le fait de travailler dans un même espace social – ici le secteur culturel – mais à des postes différents (pluri-activité) (Rannou et Roharik 2006). Parmi les 409 membres qui ont déclaré en 2016 au moins une prestation musicale et une prestation non-musicale *via* SMart, 109 (soit un peu plus du quart) sont en situation de « pluri-activité ». Malgré un éclatement relatif de leurs domaines d'activité, les membres de ce petit groupe de musicien·ne·s peuvent *a priori* compter sur un multi-ancrage dans la sphère culturelle pour renforcer et nourrir leur activité musicale, sans qu'il y ait nécessairement concurrence entre les différents versants de l'activité professionnelle individuelle. Pour les autres, plus « multi-actifs », on peut faire l'hypothèse que ce morcellement de l'activité est également source de tensions et de concurrence, tant les investissements professionnels non-musicaux peuvent ici rentrer en concurrence avec l'activité musicale.

²¹ L'historique de l'action de SMart présent sur le site de la coopérative illustre assez nettement cela, <https://SMartbe.be/fr/a-propos/historique/>

Enfin, le relativement faible nombre de prestations liées à l'enseignement musical interroge, tant les activités d'enseignement peuvent constituer une source importante de revenu pour des musicien·ne·s ordinaires. Deux hypothèses peuvent être évoquées, sans que nous n'ayons les moyens de les vérifier. Tout d'abord, il se peut que les contrats soient gérés directement avec les institutions qui délivrent les enseignements et donc ne passent pas par SMart. Ensuite, même si, sous certaines conditions, ces contrats d'enseignement peuvent aider à accumuler le nombre de jours travaillés suffisant pour se voir reconnaître les droits relatifs au dit « statut d'artiste », ils peuvent également ne pas être reconnus comme relevant du travail proprement « artistique » au moment de la constitution du dossier pour ouvrir les droits, comme nous l'ont indiqué certain.e.s musicien·ne·s que nous avons rencontré·e·s. Aussi, on peut se demander si, à l'instar du cas français (Perrenoud 2007), les conditions d'accès des travailleurs et travailleuses intermittents du secteur culturel aux indemnités chômagees ne participent pas, en Belgique, d'une segmentation du groupe professionnel entre musicien·ne·s se produisant en public d'un côté et enseignant·e·s de musique de l'autre.

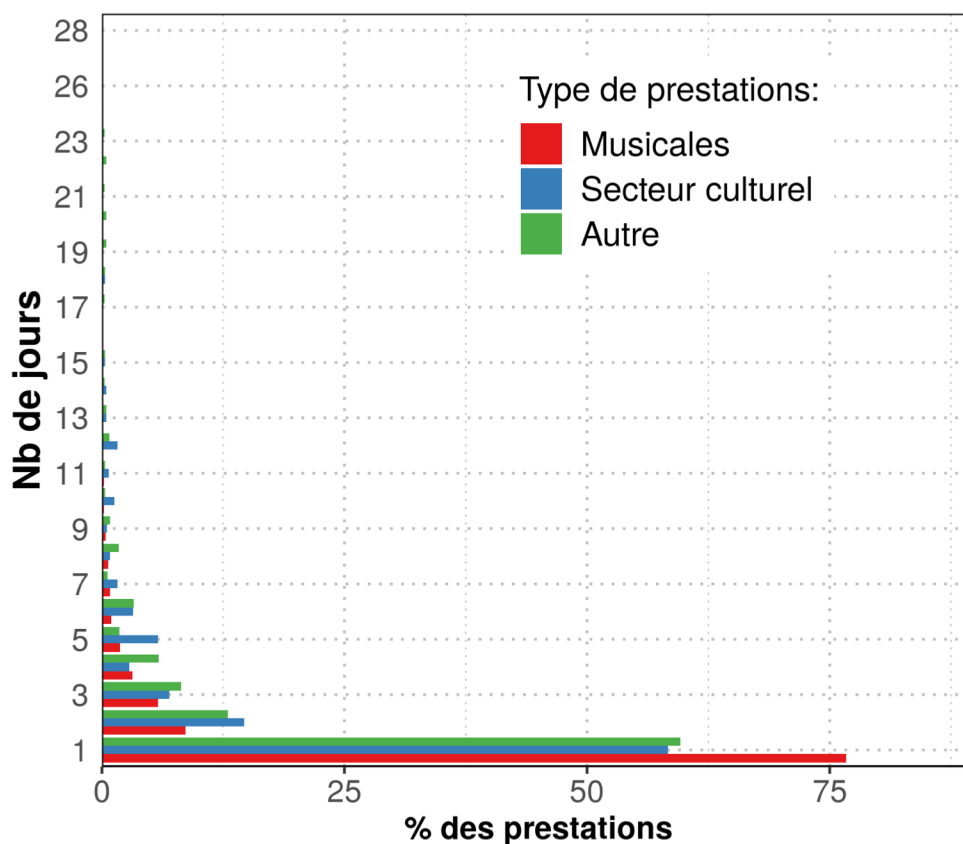
Les *tempi* de l'activité musicale

Alors qu'elles contiennent un nombre d'informations limité sur le profil social des membres, les données administratives de SMart sont très détaillées concernant les dimensions économique et temporelle de l'activité musicale. A partir de ces informations, nous allons à présent explorer les dynamiques de l'activité musicale sous ces deux aspects et proposer, à partir de ces analyses, **une typologie des profils professionnels**.

Une activité fragmentée et inégalement rémunératrice

Le caractère très fragmenté de l'activité artistique est bien connu. Parmi les trois grandes disciplines du spectacle vivant (théâtre, danse, musique), l'activité des musicien·ne·s non-salarié·e·s est peut-être néanmoins la plus discontinuée. En effet, dès lors que les répétitions ne sont que très rarement payées – hormis dans les cas de collaboration avec le théâtre ou la danse –, la durée d'engagement se réduit généralement à la durée de la prestation, et excède très rarement la journée. C'est en tout cas ce qui ressort nettement des résultats présentés dans la Figure 4.

Figure 4: Dispersion (%) des durées journalières des prestations déclarées via SMart par des musicien-ne-s en 2016



Source: SMart

Il apparaît ici que, dans un peu plus de 75% des prestations musicales, la durée de travail facturée n’excède pas la journée. Et encore, nous n’avons ici accès qu’aux déclarations officielles. Il y a fort à parier que, pour nombre des membres concernés, les prestations codées ici comme des prestations d’une journée soient déjà le regroupement de différentes prestations de quelques heures, afin de constituer un cachet déclarable auprès de l’administration.

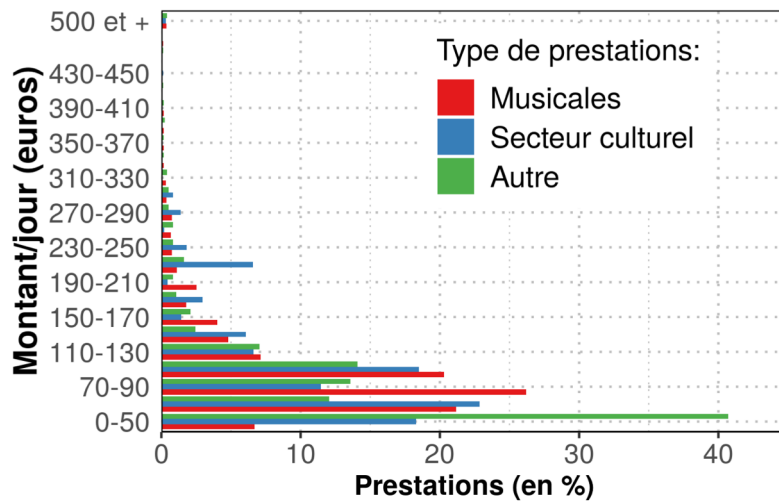
Pour les prestations non-musicales facturées auprès d’un DO inscrit dans le secteur culturel, les engagements durent un peu plus souvent deux ou trois jours. Les engagements non-musicaux et ne relevant pas de la sphère culturelle à proprement parler suivent la même tendance que les prestations non-musicales relevant du domaine culturel.

Concernant les rémunérations, on sait que les espaces du travail artistiques sont marqués par de très fortes inégalités. Dans ces économies modelées par le *star system*, le bas de la pyramide des revenus est très dominant d’un point de vue démographique et seulement un tout petit groupe d’élus arrivent à se frayer un chemin vers les cimes. Les résultats présentés dans la Figure 5 permettent de se faire une idée de l’étendue des classes de revenus au sein du groupe des musicien-ne-s de SMart et des variations de la répartition des

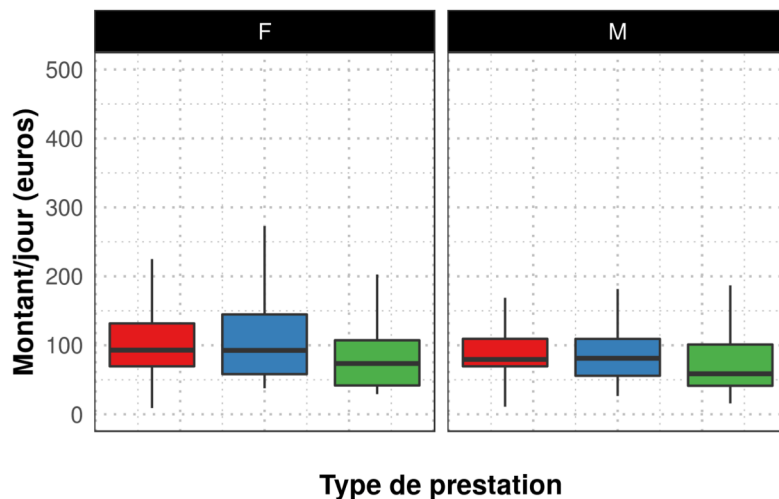
prestations dans chacune de ces classes – i.e de la dispersion des revenus générés par les prestations.

Figure 5: Dispersion (%) des montants journaliers des prestations déclarées via SMart par des musicien·ne·s en 2016

A. Classes de montants



B. Dispersion en fonction du sexe



Source: SMart

A la lecture de la Figure 5.A, c'est en premier lieu la concentration dans la classe de revenus la plus basse des prestations auprès de DO en partie ou totalement hors-secteur culturel qui est frappante. Un peu plus de 40% de ces prestations ne génèrent pas plus de cinquante euros

imposables par jour. Le montant journalier de la majorité des prestations musicales se situe autour de 100 euros. Un petit nombre d'entre-elles (10%) se sont monnayées à des tarifs supérieurs à 200 euros par jour. Les prestations dans le milieu culturel mais pas nécessairement musical suivent à peu près la même distribution.

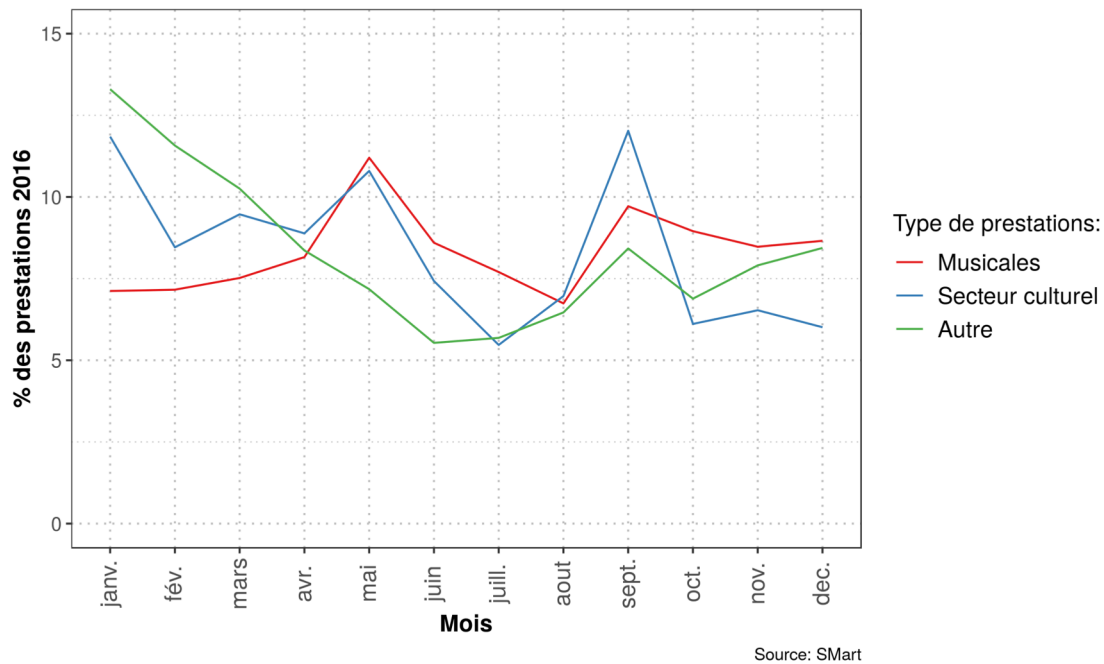
Ces premiers constats appellent deux remarques principales. Tout d'abord, le faible revenu généré par la plupart des prestations dans des secteurs non-culturels laisse à penser que ces activités complémentaires au travail artistique sont relativement dégradées ou, en tout cas, peu prestigieuses – donc potentiellement source de tensions et de désillusion forte pour ceux et celles qui se trouvent en situation de multi-activité. Il faut ici rappeler que nous disposons uniquement d'informations sur les prestations déclarées *via* SMart, ce qui laisse une grande partie de l'activité potentielle des membres hors de champ de vision. Aussi, la portée de la comparaison entre les différents types de prestations analysée ici est nécessairement très modeste.

L'analyse des dispersions des revenus journaliers générés par les prestations en fonction du secteur d'activité de l'employeur et du sexe des membres (Figure 5.B) permet de relever que le revenu médian imposable par jour presté est de 80 euros pour ce qui est des prestations musicales des hommes et de 93 euros pour les prestations musicales déclarées par des femmes. Ce léger avantage des femmes – qui est également repérable concernant les prestations culturelles non-musicales – traduit une plus grande asymétrie de la distribution des revenus féminins et, au final, de plus grandes inégalités au sein du groupe des musiciennes de SMart qu'au sein de celui des musiciens.

Deux pics d'activité

Pour approfondir ces constats un peu généraux sur le caractère fragmenté de l'activité professionnelle des musicien·ne·s, on peut analyser, à l'échelle d'une année (ici l'année 2016) la répartition des prestations des musicien·ne·s de SMart (Figure 6).

Figure 6: Rythme des prestations musicales déclarées via SMart en 2016



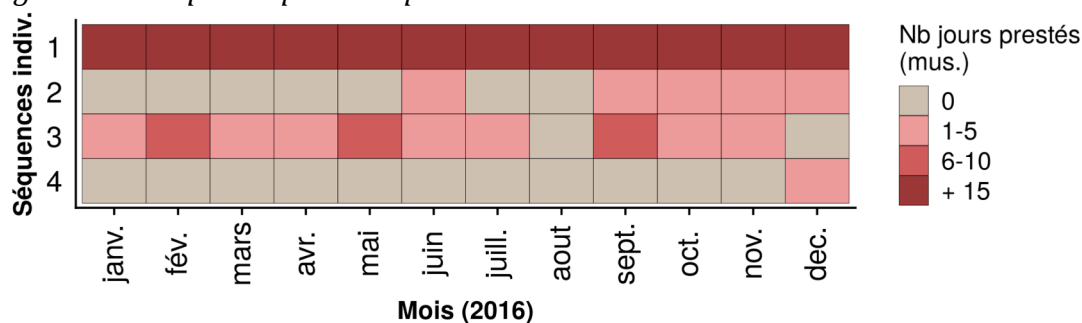
Pour les prestations musicales comme pour les prestations non-musicales mais dans le secteur culturel, on observe un pic d'activité en mai et en septembre, deux mois pendant lesquels se concentrent près du quart des prestations de l'année. Pour ces deux types de prestation on observe également un creux durant la période estivale. Il reste difficile de déterminer absolument si les variations repérées reflètent des variations d'intensité de l'activité musicale et artistique ou sont un artefact reflétant les stratégies/pratiques de déclaration de la part des membres de SMart. On peut ainsi penser que le pic de septembre reflète moins une intensification de l'activité musicale en début d'année scolaire que l'accumulation de déclaration de travail pour des prestations durant la période estivale – où les administrations fonctionnent au ralenti.

Néanmoins, on peut avancer que les pics d'activité au printemps et à l'automne reflètent également la dépendance de l'activité des musicien·ne·s de SMart à l'activité des salles, cafés et autre lieux de diffusions réguliers (en opposition aux festivals notamment, dont l'activité de diffusion est très concentrée à l'échelle d'une année, surtout en juin-juillet et août pour nombre d'entre eux), qui connaissent également une pause dans leur programmation sur cette période d'été. Les variations relevées ici permettent également de penser que les festivals d'été, bien que nombreux et assez prisés, sont loin de représenter la principale source de rémunération pour la plupart des musicien·ne·s. Ces variations semblent plutôt indiquer que, conformément à ce qu'on observe dans d'autres pays (Burke et Schmidt 2009; Titan Music 2015; Webster et al. 2018), c'est la préservation d'un réseau de lieux de diffusion pérennes, où l'on peut écouter de la musique *live* une à plusieurs fois par semaine, qui constitue la meilleure sécurité de l'emploi des musicien·ne·s ordinaires.

Les patterns de l'activité musicale chez SMart

Si la Figure 6 permet de donner un aperçu d'ensemble utile de l'évolution annuelle de l'intensité de l'activité des musicien-ne-s de SMart, elle passe sous silence les importantes variations inter-individuelles existantes au sein de cette population. Ainsi, il faut rappeler que près de 30% des membres dont nous analysons les prestations ici n'ont déclaré en 2016 qu'entre 1 et 5 jours de travail. A l'opposé, 30% d'entre eux et elles ont déclaré plus de vingt jours de travail pour cette même année²². Aussi, pour donner à voir plus finement ces variations de *tempi* du travail musical, nous avons donc analysé, pour l'année 2016, l'intensité de l'activité par mois pour chaque membre identifié-e comme musicien-ne. La Figure 7 donne à voir un échantillon de quatre de ces séquences représentant les rythmes individuels de travail musical sur l'année en question.

Figure 7: Exemple de quatre séquences individuelles d'activité musicale



Source: SMart

L'activité musicale de la personne 1 apparaît ainsi particulièrement intense sur l'ensemble de l'année, avec au moins quinze jours prestés mensuellement. L'activité musicale de la personne 4 est au contraire très peu régulière, et se limite à quelques jours en décembre. Entre ces deux extrêmes, on trouve une multitude de configurations de séquence d'activité musicale, dont celles des membres 2 et 3 constituent des exemples.

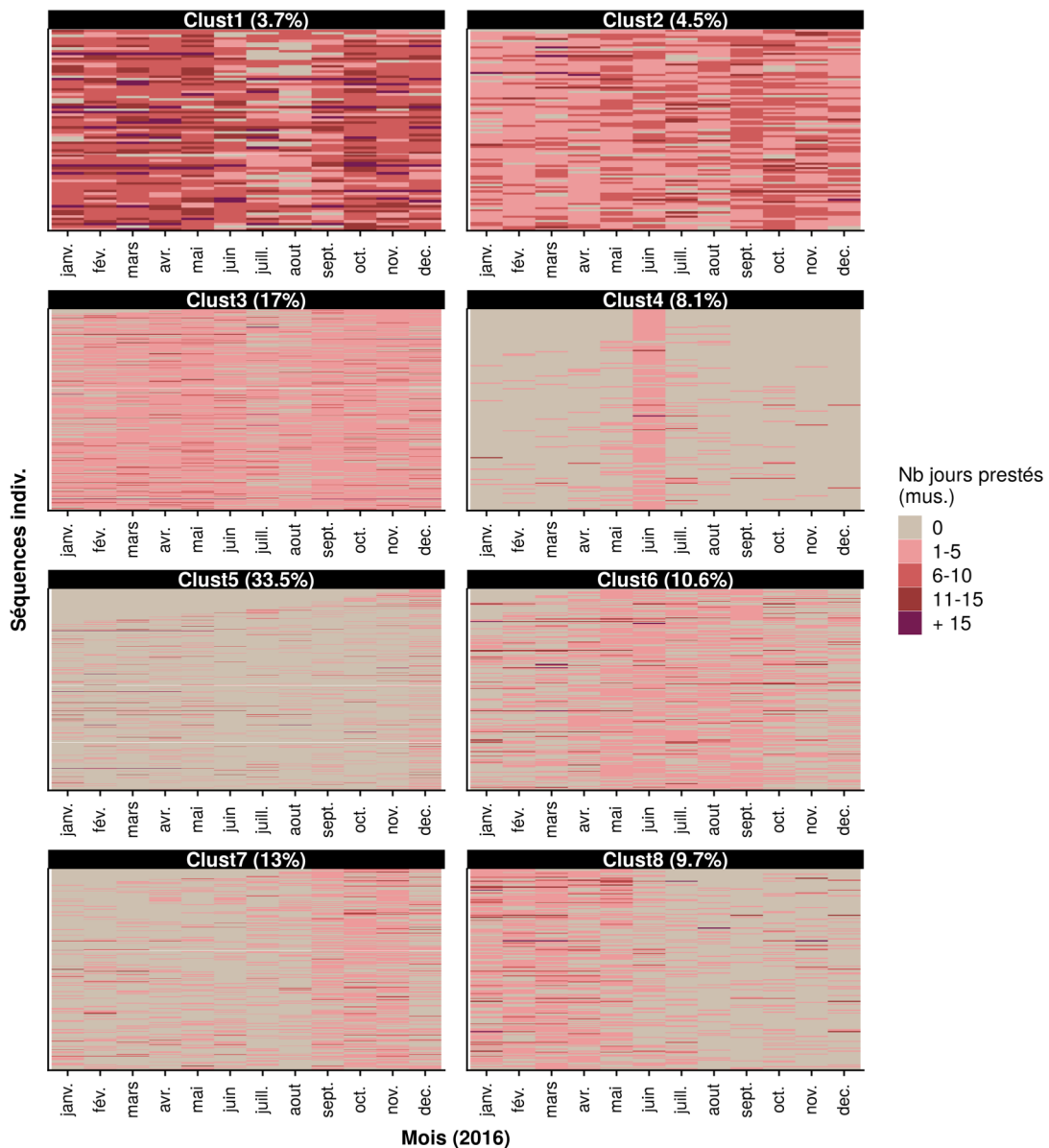
A l'aide des outils de l'analyse de séquence,²³ on peut regrouper ces séquences individuelles en différents groupes (clusters) sur la base de leur similarité/dis-similarité relative. La Figure 8 représente ces différents clusters de séquence. La partition en huit groupes est celle qui est la plus efficace d'un point de vue statistique et la plus parlante d'un point de vue descriptif²⁴.

²² Ce nombre important de petit·e·s déclarant·e·s renvoie en grande partie au fait que, dans le cas des musicien·ne·s non-salarié·e·s d'orchestre, le travail de préparation des prestations (et notamment les répétitions) n'est que très très rarement payé.

²³ Pour une présentation en français de cette méthode d'analyse, voir l'article de L. Lesnard et T. de Saint Pol (2006) disponible en ligne à cette adresse: <http://journals.openedition.org/bms/638>

²⁴ La même opération pour les séquences de l'année 2013 aboutit peu ou prou à la même partition et les mêmes huit types, confortant ainsi la robustesse des résultats présentés ici.

Figure 8: Typologie des séquences individuelles d'activité musicale



Source: SMart

On peut ainsi distinguer trois grands types de profils ici :

1. Les **musicien-ne-s à plein temps** (clusters 1, 2 et 3), qui composent 25% des membres que nous avons identifiés comme ayant une activité musicale. Au sein de ce premier profil, un petit groupe (cluster 1, 3.7%) se distingue néanmoins par l'intensité hors normes de son activité musicale, et déclarant très régulièrement 10 jours ou plus de travail musical par mois.
2. Les **musicien-ne-s occasionnel-le-s** (clusters 4 et 5), qui ne déclarent qu'épisodiquement une activité musicale *via* SMart, qui représentent 42% de notre population cible. Il faut cependant relever que dans le cluster 5, même si l'activité est très peu intense, elle

suffirait néanmoins à justifier le renouvellement d'un « statut ». Donc, on amalgame malheureusement ici des musicien·ne·s peu ou pas expérimenté·e·s et des musicien·ne·s aguerri·e·s mais peu actifs lors de l'année étudiée ici.

3. Les **musicien·ne·s saisonnier·e·s** (clusters 6, 7 et 8) qui ont une activité concentrée sur une période précise de l'année, et qui regroupent 33% des musicien·ne·s de SMart.

Les croisements de cette typologie en huit clusters avec les autres variables disponibles révèlent différents éléments de polarisation professionnelle et sociale de l'espace professionnel²⁵ :

- Les secteurs d'activités se différencient nettement d'un cluster à l'autre. Les musicien·ne·s du cluster 1 sont ceux qui sont le plus actifs dans le milieu culturel, alors que ceux et celles des clusters 2 et 3 ont plus souvent un pied dans l'*entertainment* et l'animation.

- Les femmes sont sous représentées parmi ces clusters de musicien·ne·s très actifs (clusters 1, 2 et 3), corroborant l'hypothèse d'une marginalisation de ces dernières du cœur de l'espace professionnel.

- Enfin les musicien·ne·s de ces trois premiers clusters sont un peu plus âgé·e·s que les autres, indiquant ainsi une prime à l'insertion durable (pendant plus de dix années) pour décrocher plus régulièrement des emplois a priori de meilleure qualité (permettant de facturer plus de jours plus régulièrement).

Conclusion

A travers ces quelques analyses, nous espérons donc avoir posé quelques premiers éléments pour comprendre à quoi ressemble – du point de vue de l'emploi et du travail – la musique des musicien·ne·s de SMart. Trois points nous semblent importants à soulever:

1- Le profil des musicien·ne·s de SMart reflète en grande partie la localisation de la coopérative au pôle le plus « créatif » de l'espace professionnel.

2- L'activité des musicien·ne·s de SMart apparaît conditionnée, tant dans son rythme que dans son contenu, par les modalités d'encadrement de l'emploi artistique en Belgique. En témoigne par exemple la faible part de prestations liées à l'enseignement, qui sont très courantes dans d'autres contextes nationaux comme la Grande-Bretagne (Webster et al. 2018) ou la Suisse (Bataille et Perrenoud 2016), qui semble plus le fait de « professeurs de musiques » salariés et qui ne peuvent pas prétendre à utiliser la « règle des cachets ».

3- Enfin, on retrouve néanmoins au sein de la population étudiée des traits commun à des populations de musicien·ne·s professionnel·le·s qui évoluent dans d'autres contextes nationaux, comme par exemple, la faible féminisation, la place plus périphérique occupée par

²⁵ Pour une analyse plus détaillée des profils socio-professionnels des musicien·ne·s de ces différents clusters, voir la version en ligne de ce chapitre.

les musiciennes qui se maintiennent malgré tout et une opposition entre musicien·ne·s plutôt tournés vers la création et ceux et celles dont l'*entertainment* voir l'animation constitue plus souvent le quotidien de l'activité.

La mise au jour de ces lignes de fragmentation au sein du groupe professionnel pointe en creux la difficulté d'établir des réglementations communes, adaptées à chacune des modalités d'exercice des savoir-faire musicaux en contexte professionnel. Mais, c'est paradoxalement en ayant une représentation aussi juste que possible de ces différences que des actions collectives sont envisageables. Et gageons que les réflexions amorcées ici favorisent cette dynamique.

Revenus de la musique : des milliards ou des cacahuètes ?

Quentin Anciaux

Internet a changé la donne pour la diffusion de la musique. Le *streaming* à partir d'un catalogue gigantesque est devenu un mode majeur de consommation. Les œuvres y ont gagné en visibilité, elles sont désormais accessibles à davantage de monde, mais pour autant les artistes ne gagnent pas forcément mieux leur vie. Le point sur la question.

En 1980, dans son titre « Video killed the radio star » le groupe The Buggles clamait sur toutes les ondes que le temps de la radio était révolu, laissant sa place à la petite lucarne. Non sans une certaine forme d'ironie, cette prise de position semble alors teintée de méfiance envers un média dont l'époque ne cerne pas encore tout le potentiel. Une ironie d'autant plus forte que ce tube sera le premier clip diffusé sur la chaîne MTV, créée l'année suivante. La suite ? Le titre s'est classé numéro 1 des charts en Angleterre et le groupe vit confortablement des royalties que ce morceau continue de lui rapporter. Au début des années 2000, avec l'arrivée d'Internet et du téléchargement illégal, on a un peu trop rapidement crié à la mort économique du secteur musical. Les années ont passé, les mœurs ont évolué et le téléchargement illégal a rapidement cédé sa place à une nouvelle forme de consommation qui, en plus d'être légale et séduisante, est génératrice de revenus. Formidable outil de démocratisation, Internet aura permis au plus grand nombre de se faire entendre. Il aura aussi pointé toutes les inégalités d'un secteur rongé de l'intérieur.

Des chiffres et des pertes

Les chiffres de l'industrie musicale mondiale en 2017

Après de nombreuses années en demi-teinte, la courbe de croissance des revenus de l'industrie de la musique donne enfin l'impression de s'être inversée. Loin d'être anodine, cette croissance doit surtout ses chiffres impressionnants au moyen de consommation désormais le plus répandu, le *streaming*. Ecrasant toutes les autres formes de revenus, le *streaming* devient pour la première fois depuis qu'il existe, la source la plus rentable de l'industrie de la musique.

Comme le confirment les rapports d'études de la Fédération internationale de l'industrie phonographique (IFPI)²⁶, 2017 n'a fait que confirmer la tendance de ces dernières années. Les ventes physiques sont en baisse et le *streaming* est roi. Et plus les années passent, plus l'évidence s'impose, l'écart entre les chiffres du numérique et ceux du physique ne cesse de se creuser. Selon l'édition 2018 du Global Music Report annuel publié par l'IFPI, le marché mondial de la musique enregistrée s'est de nouveau développé l'an dernier, avec une

²⁶ <https://www.ifpi.org/news/IFPI-GLOBAL-MUSIC-REPORT-2018>

croissance de 8,1% pour atteindre le montant vertigineux de 17,3 milliards \$ de revenus. 2017 constitue donc la troisième année consécutive de croissance de l'industrie et fait suite à 15 années de baisse importante des revenus. Bien que respectable, cette récente progression semble dérisoire face aux 25,3€ milliards générés en 1999. A la lueur de ces chiffres, on comprend mieux les termes « d'industrie de la musique », là où les musiciens se considèrent plutôt comme des artisans. Dans une interview accordée au journal *Libération*, Christophe Davy (fondateur et directeur d'une boîte de production - Radical) explique : «Jusqu'à la fin des années 2000, le métier était très artisanal. Il était entre les mains de personnalités, des entrepreneurs qui avaient monté leurs propres sociétés. Mais l'effondrement de l'industrie du disque bouleverse la donne. Les ventes s'écroulant, les artistes accroissent leur activité live pour compenser la chute de leurs revenus. En parallèle, le développement d'Internet rend l'accès à la musique plus facile que jamais et aiguise l'appétit du public pour les concerts. S'ensuit une ruée sans précédent vers le *live* dans la seconde moitié des années 2000. Cet afflux massif du public et le développement des tournées augmentent considérablement le chiffre d'affaires. Comme le secteur s'est mis à gagner beaucoup plus d'argent, il a attiré des grosses compagnies et des multinationales (...). A l'image de ce qui se passe dans beaucoup de secteurs, le métier s'est industrialisé.»²⁷

En 2017, le *streaming* représentait 38,4 % des revenus de l'industrie mondiale de la musique, soit 6,6 milliards de dollars, un nouveau sommet pour ce format. Cela ne doit évidemment pas faire oublier les problèmes - entre autres - de redistribution auxquels Spotify, Deezer ou Apple Music sont confrontés mais on ne peut nier que le *streaming* est promis à un futur (encore plus) fructueux.

L'an dernier, tous les chiffres liés aux plateformes de *streaming* ont augmenté, le nombre d'abonnés étant le plus important depuis ses débuts. Pas moins de 64 millions de nouveaux abonnés se sont inscrits pour se payer le privilège du *streaming*. Ce qui porte donc à 176 millions le nombre total d'abonnés parmi les nombreuses entreprises en concurrence pour les parts de marché. On observe également que le nombre d'auditeurs qui utilisent le service gratuitement (et qui se voient donc imposer des publicités pendant l'écoute) est lui aussi en hausse.

Mais réduire le secteur musical à son aspect le plus récent et le plus dématérialisé reviendrait à oublier les supports qui l'ont popularisé pendant de longues années. Bien qu'elles aient légèrement baissé, les ventes physiques représentent encore 30% des revenus et même si le vinyle gagne en puissance, il en faudra plus pour éclipser l'éternel compact disc. Au final, et malgré ses 16% de revenus, le grand perdant de cette ruée vers l'or est le téléchargement

²⁷ Olivier Richard, « Le concert à l'âge industriel », *Libération*, 16 novembre 2018

https://next.liberation.fr/musique/2018/11/16/le-concert-a-l-age-industriel_1692538?utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR1HajBzB-tPDBBaclhzZSA9oJtT0HFMNDhRvuHq7zwCw5zRhiYx3TPZNi8#Echobox=1542570486

légal, qui accuse une diminution de 20,5%. S'ensuivent les 14% des revenus des droits d'exécution, en d'autres mots, toutes les formes d'exécution d'une chanson à la radio ou dans un lieu public. Pour terminer, la synchronisation et ses 2% clôturent le bal.

Belgique et France

Ces tendances à la hausse se confirment aussi lorsqu'on étudie les chiffres révélés par la Sabam (Belgique) et la Sacem (France). Au total, la Sabam aura facturé 163.692.334€ en 2017, soit une augmentation de 5% par rapport à 2016²⁸. A la loupe, on observe que 2.426.948 € proviennent des revenus perçus *online* (+10%). En parallèle, et même s'ils accusent une baisse de 20%, les droits de reproduction mécanique occupent encore une part importante du marché puisqu'ils rapportent 7.655.229€ à la société de perception belge. La Sacem a, quant à elle, récupéré la somme de 969.800.000€ (2,1% de plus qu'en 2016)²⁹. Comme pour la Belgique, les revenus *online* augmentent de 7,9% pour atteindre 83,8€ millions d'euros, alors que les droits de reproduction mécanique dégringolent de 7% et ne représentent (plus) que 80,8€ millions d'euros.

Même si le format physique est encore bien présent sur les deux pays, la consommation online ne cesse de croître, inévitablement poussée par les chiffres du *streaming*. Alors que la Belgique manque cruellement d'études concernant les habitudes d'écoutes, le SNEP (Syndicat National de l'édition Phonographique) révèle pour la France que « la croissance du *streaming* s'explique par l'adhésion populaire autour de cet usage : 42.5 milliards de titres ont été écoutés sur les services de *streaming* audio en 2017, c'est 5 fois plus qu'en 2013. Selon le baromètre SNEP/GFK MusicUsages 2017, 42% des français déclarent écouter leurs artistes sur les plateformes de *streaming*, et ce n'est pas une pratique réservée aux jeunes : un *streamer* sur quatre a plus de 50 ans. Pour ceux qui l'ont adoptée, c'est même devenu le principal moyen d'écoute de musique. »³⁰

De façon très claire, les Belges et les Français commencent à adopter le *streaming*, ils le font tout simplement plus lentement que leurs homologues anglo-saxons et scandinaves chez qui ce modèle s'est imposé comme l'évidence. Son format pratique et son coût relativement peu élevé ont fait de lui une nouvelle habitude de consommation. La croissance exponentielle du marché des smartphones sert aussi l'essor du *streaming* puisque 75% des utilisateurs de Spotify et Deezer déclarent consommer la musique à partir de leur téléphone.³¹

²⁸ https://www.sabam.be/sites/default/files/rapport_annuel_2017.pdf

²⁹ [https://societe.sacem.fr/actuimg/fr/live/v4/La-](https://societe.sacem.fr/actuimg/fr/live/v4/La-Sacem/Ressources_presse/Rapport_activite/Sacem_Rapport_annuel_2017_082018.pdf)

[Sacem/Ressources_presse/Rapport_activite/Sacem_Rapport_annuel_2017_082018.pdf](https://societe.sacem.fr/actuimg/fr/live/v4/La-Sacem/Ressources_presse/Rapport_activite/Sacem_Rapport_annuel_2017_082018.pdf)

³⁰ http://www.snepmusique.com/wp-content/uploads/2018/07/07-2018-Guide-ECO-2018_Version-Web.pdf.

³¹ Alain Beuve-Méry, « Quand musique rime avec streaming », Le Monde, 13 septembre 2016

https://www.lemonde.fr/economie/article/2016/09/13/quand-musique-rime-avec-streaming_4996944_3234.htmlhttps://www.lemonde.fr/economie/article/2016/09/13/quand-musique-rime-avec-streaming_4996944_3234.html

Une inéquitable redistribution

Des chiffres qui laissent suggérer que le monde de la musique se porte pour le mieux. Les sociétés de gestions multiplient les partenariats afin de collecter un maximum de droits à travers le monde et s'intéressent grandement aux plateformes de *streaming* afin d'affiner le système de perception lié à ce nouveau mode de consommation. Si les rentrées sont désormais connues, on possède par contre très peu d'informations quant aux revenus des artistes. La hausse de la perception s'est assortie d'une hausse de la redistribution, c'est un fait. Mais si comme le veut l'adage, c'est à la fin du bal qu'on paie l'orchestre, il semblerait que les plateformes de *streaming* continuent à ne donner que des pièces rouges. Comment l'expliquer ?

Avant de dire que « c'était mieux avant », il est important que de rappeler comme cela se passait naguère pour mieux comprendre ce qui se passe maintenant. Steve Albini représente pour une certaine frange du secteur musical indépendant, l'archétype du musicien underground débrouillard et néanmoins talentueux. Véritable couteau suisse, Steve Albini a tour à tour été musicien, programmateur radio, manager, gérant d'un label... souvent le tout à la fois. Il possède aujourd'hui un studio dans lequel ont été enregistrés quelques albums majeurs du rock des années 90. Souvent invité dans des colloques et conférences, Steve Albini s'exprimait en 2014 sur l'ère pré-internet de l'industrie musicale : « Pour se donner un repère économique, on pouvait – en 1979 – acheter un 45t pour un dollar, un nouvel album pour 5, payer l'entrée d'un concert dans un club pour un dollar, dans un stade pour 7 (...). Notez au passage la relative parité entre le prix des concerts et des disques. Plus tard, dans les années 90, l'inflation progressive a rendu les disques plus chers à l'achat, alors qu'ils étaient toujours le principal moyen d'écouter de la musique. Toute l'industrie dépendait alors de ces ventes qui, elles-mêmes, dépendaient de l'exposition. Les groupes signés sur de grosses maisons tournaient afin de promouvoir leurs disques, tandis que les labels leur offraient un support logistique et promotionnel pour les maintenir sur la route, ce qui impliquait tout un réseau d'agents, de *managers*, de *roadies*, et de promoteurs. Les dépenses étaient considérables. »³² Le nombre d'intermédiaires était démesuré, chacun d'entre eux devait toucher sa part du gâteau, les musiciens étaient les derniers de la file.

La démocratisation d'Internet, l'immédiateté que cet outil permettait a également rendu la musique disponible sans limite, presque entièrement gratuite. « Les grosses maisons de disques n'ont pas considéré la distribution digitale comme un business rentable donc elles l'ont ignorée et laissée aux *hackers* comme au public. »³³ Les personnes qui préféraient déjà le côté pratique du CD ont encore plus privilégié le format digital et ses fichiers compressés « qu'elles pouvaient télécharger, *streamer*, écouter sur YouTube, ou partager en ligne avec

³²Matthieu Choquet « Steve Albini : le problème est résolu », Mowno (en ligne), 24 nov. 2014, <https://www.mowno.com/articles/steve-albini-le-probleme-est-resolu/>

³³ idem

quelques amis. En un claquement de doigt, la musique autrefois rare, chère, et uniquement disponible sur support physique, est devenue gratuite et disponible partout. »³⁴

D'un point de vue promotionnel, l'impact était énorme puisqu'en un simple clic il était possible de se faire entendre partout dans le monde, jusque dans les coins les plus reculés. Reste que dans l'équation financière, jamais les groupes et les musiciens n'ont été pris en considération. Cependant, le problème de la répartition des revenus n'est pas apparu avec l'invention des services de distribution numérique. Il existait déjà largement pendant l'époque de gloire du support physique. Là où le bât blesse, c'est à partir du moment où les modes de consommation ont fondamentalement changé et que le modèle de redistribution a continué à fonctionner sur un système en total décalage avec une juste représentation de la rémunération. Tout le monde s'accorde sur le fait que le *streaming*, c'est bien mais que sa monétisation ne satisfait clairement pas l'économie de l'industrie musicale. En 2015, le SNEP révélait que pour un abonnement Spotify d'un mois d'une valeur de 9,99€, 4,57€ allaient aux producteurs, 1,96€ à la plateforme, 1 euro pour les droits d'auteur, 1,99€ de TVA et 0,46 aux interprètes et autres créateurs. En d'autres termes, 9,99€ pour avoir accès à un catalogue que jamais une seule étagère à disques ne saurait contenir. Mis bout à bout, il faudrait 16 millions d'années à une personne pour écouter l'intégralité du catalogue Spotify en 2018. Si on regarde l'autre côté par contre, on s'aperçoit que lorsqu'on ventile tous les abonnements sur le nombre d'artistes écoutés, un artiste ne touche que 0,00397€ par écoute³⁵.

Spotify tire ses revenus des abonnements payants et de la publicité dans son offre gratuite. Pourtant le géant suédois le jure, il reverse 70% de ses revenus aux ayants droit, c'est-à-dire aux labels, aux producteurs, distributeurs, éditeurs... et pour finir aux artistes. Le problème, c'est que certains artistes sont liés par des contrats d'un autre temps à leurs maisons de production. Ce qui peut amener à des situations où un artiste ne touchera que 10% de ce que va toucher le label, qui ne touchera lui-même qu'une partie des 70% redistribués... Malgré son emprise sur le marché (où elle est suivie par Apple et Deezer), la compagnie suédoise n'est toujours pas rentable. Dans ce cas de figure, et lorsqu'il faut distribuer des dividendes à des actionnaires, payer les sociétés de perceptions et les producteurs, il est difficile d'imaginer que la valeur dégagée pour les artistes trouve une place prépondérante dans ce système.

Trou dans la couche d'argent

En dernier lieu, il reste à aborder ce que l'industrie de la musique appelle actuellement le « Value Gap » créé par Youtube. Selon les chiffres du SNEP pour 2017, 85% des utilisateurs de Youtube s'en servent pour écouter de la musique, soit 1,3 milliards d'utilisateurs. Sur un graphique uniquement consacré au *streaming*, la plateforme de vidéo gérée par Google représente 46% des parts du marché. Mais ne génère que 12% des revenus... D'où vient ce

³⁴ idem

³⁵ <https://thetrichordist.com/2018/01/15/2017-streaming-price-bible-spotify-per-stream-rates-drop-9-apple-music-gains-marketshare-of-both-plays-and-overall-revenue/>

décalage ? Youtube tire une énorme partie de ses revenus de la consommation vidéo mais contrairement à de nombreuses plateformes de distribution, Youtube affirme qu'il n'est pas responsable de la musique distribuée sur son site. Bénéficiant d'interprétations contradictoires des lois sur la responsabilité en ligne, la plateforme s'est soustraite à toute responsabilité en matière de mise à disposition de la musique au public³⁶. En exemple chiffré, pour un artiste qui gagnerait 20€ sur Spotify, pour des écoutes équivalentes, il ne gagnerait que 1€ sur Youtube.

Le *streaming* n'a pas tué la musique, à l'inverse, il n'y a jamais eu autant de musique qu'au jour d'aujourd'hui et accuser les plateformes reviendrait à s'en prendre à la mauvaise personne. La solution unique n'existe pas. Elle résulte d'un ensemble d'actions dont très peu sont dans les mains des musiciens en réalité. Payer moins pour avoir plus semble devenir une doctrine actuelle. Dans cette optique, il est impossible de créer un univers favorable à un développement sain pour un secteur dont les principaux acteurs sont finalement ceux qu'on entend le moins à la table des discussions. Malgré son omniprésence, il ne faut pas oublier que la *streaming* n'en est qu'à une phase de son « adolescence » et continue de se développer. Les marges de revenus ne cessent de croître et, si les intentions restent les mêmes, on peut espérer un futur meilleur pour les musiciens. Qui plus est, de plus en plus de plateformes se dirigent vers un modèle en pair to pair (Bandcamp) où les intermédiaires n'interviennent quasi plus et où les artistes sont les décideurs. A côté de cela, on aurait presque tendance à l'oublier, la musique existe encore sur scène, là où elle est palpable, là où la rencontre se fait. Bien entendu, il n'est pas interdit d'écouter de la musique en ligne, tout nous encourage à le faire mais la musique n'est pas née avec la distribution online et c'est en *live* qu'elle continue de vivre. Economiquement aussi...

Directive Copyright en Europe: le droit d'auteur à l'heure du numérique

Le 12 septembre 2018, le Parlement européen s'est penché sur une nouvelle réglementation liée aux droits d'auteurs à l'heure du numérique. L'objectif ? Permettre aux auteurs et éditeurs de contenus de jouir d'une meilleure maîtrise de leur production une fois qu'elles sont diffusées en ligne. Les articles 11 et 13 de cette réglementation ont particulièrement attiré l'attention. Menaçant de mettre en péril l'organisation de « l'internet libre » tel que nous le connaissons actuellement, ces deux articles pourraient surtout renforcer la mainmise du GAFA (acronyme de Google, Apple, Facebook, Amazon) et *de facto*, ajouter une couche supplémentaire à la centralisation du web.

Expliquons-nous. L'article 11 réfère au droit de citations et serait une véritable entrave à l'alimentation d'encyclopédies numériques telles que le célèbre site

³⁶ http://www.snepmusique.com/wp-content/uploads/2018/07/07-2018-Guide-ECO-2018_Version-Web.pdf

Wikipédia. L'article 13, quant à lui, pose question dans la mesure où il ne semble réfléchi que pour une minorité d'acteurs qui détiennent cependant les plus grandes parts de marché d'Internet. En théorie, le but de l'article est tout à fait noble, puisqu'il invite les « gros hébergeurs » à passer des accords avec « les ayants droit des œuvres qu'ils diffusent, afin de définir les modes de répartition des revenus (publicitaires ou d'abonnement) avec ceux-ci ou de prendre des mesures pour empêcher la diffusion de contenus signalés par ces derniers. » [1] Entre les lignes, ce passage fait clairement référence au logiciel « intelligent » mis en place par Youtube afin de détecter automatiquement les contenus et les soumettre à l'approbation ou non de leurs ayants droit pour diffusion. Seulement voilà, l'utilisation de ce genre de logiciel largement vanté par Google ou Facebook n'est pas infaillible. Utilisant une logique informatique parfois mal calibrée, soumis à des bugs techniques réguliers et ignorant complètement le comportement humain, ces logiciels sont loin d'être une solution miracle. « La directive Copyright ne doit pas légitimer et généraliser ce solutionnisme technologique, automatisant nos relations sociales et traitant les humains comme de quelconques machines laissées aux mains de quelques de limiter le recours qu'en font les géants du Web et de contester l'emprise qu'ils exercent sur notre monde. »[2]

Dur de savoir si ce pari portera ses fruits puisque, si le texte a jusqu'à maintenant été adopté, il devra encore être discuté avec le conseil de l'Union Européenne et la commission Européenne pour ensuite être transposé dans chaque pays. Un chemin encore long qui pousse le professeur et spécialiste du web Fabrice Ebelpoin à dire que « Entre-temps, la technologie aura déjà évolué(...). Le droit est par essence plus long que la technique. Mais notre défense face aux GAFA a déjà du retard. Celui-ci ne fera que s'aggraver avec le temps ».[3]

[1] www.laquadrature.net/2018/06/12/copyright_plateforme/

[2] www.laquadrature.net/2018/06/12/copyright_plateforme/

[3] www.marianne.net/societe/directive-europeenne-sur-les-droits-d-auteur-une-victoire-et-beaucoup-de-questions

Sources et ressources partie 1

Les rémunérations des musicien·ne·s : un barème salarial minimum ?

Avant tout, les musicien·ne·s, les acteurs syndicaux et le FACIR. Louise de Brabandère les remercie sincèrement pour leur confiance, le partage de leurs connaissances et leur temps!

Ensuite :

COGNIAUX, Lisa, 2018, Le statut d'artiste: clarification d'un débat qui dure, in Revue Karoo.me #4 (<http://www.revues.be/karoo/281-karoo-le-mensuel-4/715-le-statut-d-artiste-clarification-d-un-debat-qui-dure>)

COMMISSION ARTISTES, *Rapports annuels 2016 et 2017* (<https://socialsecurity.belgium.be/fr/publications/rapport-annuel-commission-artistes>)

FÉDÉRATION WALLONIE BRUXELLES, Contrats-programmes arts de la scène 2018 – 2022. <http://greoli.cfwb.be/files/Documents/171123%20Tableau%20contrats-programme.pdf>

LAZZARO & LOWIES, 2014, *Le poids économique des Industries culturelles et créatives en Wallonie et à Bruxelles*, Filière de Gestion culturelle, Université Libre de Bruxelles. https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/217381/1/IWEPS%20rapport_final_icc.pdf

LEVAUX & LOWIES, 2014, « Saliariat et chômage des artistes en Belgique », *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, pp.13-33.

https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/186552/1/Pages_de_Musicologie_2014_Book.pdf

MOURA, Marc, Les barèmes dans les secteurs artistiques : peu applicables, peu appliqués, Ed. en ligne SMart, déc. 2014.

<https://smartbe.be/fr/comprendre/publications/education-permanente/les-baremes-dans-les-secteurs-artistiques-peu-applicables-peu-appliques/#.XAIAQeJCfcs>

PERRENOUD, Marc, 2006, « Jouer « le jazz » : où, comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Sociologie de l'Art*, opus 8,(1), 25-42.

2007, *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*, La Découverte, Enquêtes de terrain, 324 pages.

PINTIAUX, Alexandre, 2018, « Les bureaux sociaux pour artistes en Belgique », *Le Soir*, en ligne : <https://www.lesoir.be/154397/article/2018-05-02/les-bureaux-sociaux-pour-artistes-en-belgique>

PLAYRIGHT, 2018, Un droit voisin pour le streaming ?, en ligne : <http://playright.be/fr/un-droit-voisin-pour-le-streaming/>

SERVICE PUBLIC FÉDÉRAL CONCERTATION SOCIALE - <https://www.salairesminimums.be>

SMART, Le « statut » social de l'artiste, en ligne : <https://www.smartbe.be>

VON SIVERS, Alexandre, 1999, « Chronique spectaculaire d'une convention collective », en ligne :

<http://uniondesartistes.be/wp-content/uploads/1999/07/Chronique-spectaculaire-dune-convention-collective-2.pdf>

CENTRALE GÉNÉRALE DES SERVICES PUBLICS, 1972, *Rapport moral du sous-secteur « Spectacle »* par le Secrétaire national Fr. Van Stickel, Secteur Activités Culturelles.

La musique de SMart

BATAILLE Pierre et PERRENOUD Marc, 2016, « Comment vivre de la musique à l'heure de la crise du disque? Le cas des musicien.ne.s ordinaires de Suisse romande », *SMart - Études et analyses d'éducation permanente*, 2016, n°11, url :

<http://smartbe.be/media/uploads/2016/12/11-musique.pdf>.

BURKE Matthew Ian et SCHMIDT Amy, 2009, « The Death and Life of Great Australian Music: Planning for Live Music Venues in Australian Cities », *Proceedings of 4th National Conference on the State of Australian Cities*, url : https://research-repository.griffith.edu.au/bitstream/handle/10072/29807/60969_1.pdf?sequence=2&isAllowed=y.

BUSCATTO Marie, 2007, *Femmes du jazz: musicalités, féminités, marginalités*, Paris, CNRS.

COULANGEON Philippe, 2004, *Les musiciens interprètes en France: Portrait d'une profession*, Paris, La documentation française.

DEBROUX Tatiana, 2010, « Géographie du secteur artistique en Belgique » dans *L'artiste et ses intermédiaires*, SMart.be/Éditions Mardaga., Bruxelles, p. 343-356.

DI COLA Peter, 2013, « Money from Music: Survey Evidence on Musicians' Revenue and Lessons About Copyright Incentives », *Arizona Law Review*, 2013, vol. 55, n°2, p. 301-370.

TITAN MUSIC, 2015, *Austin Music Census 2015*, Austin, The City of Austin Economic Development Department's Music & Entertainment Division, url : https://www.austintexas.gov/sites/default/files/files/Austin_Music_Census_Interactive_PDF_53115.pdf.

LESNARD Laurent et SAINT POL Thibaut de, 2006, « Introduction aux méthodes d'appariement optimal (Optimal Matching Analysis) », *Bulletin de méthodologie sociologique. Bulletin of sociological methodology*, avril 2006, n°90, p. 5-25.

PERRENOUD Marc, 2007, *Les Musicos: Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte.

PERRENOUD Marc et BATAILLE Pierre, 2017a, « Artist, Craftsman, Teacher: “Being a Musician” in France and Switzerland », *Popular Music and Society*, 2017, vol. 40, n°5, p. 592-604.

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

PERRENOUD Marc et CHAPUIS Jérôme, 2016, « Des arrangements féminins ambivalents : Musiques actuelles en Suisse romande », *Ethnologie Française*, 2016, vol. 46, n°1, p. 71-82.

RANNOU Janine et ROHARIK Ionela, 2006, *Les danseurs: Un métier d’engagement*, Paris, La documentation française.

RAVET Hyacinthe, 2011, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.

REDDINGTON Helen, 2016, *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era*, Londres, Routledge.

THROSBY David et HOLLISTER Virginia, 2003, *Don’t Give Up Your Day Job: An Economic Study of Professional Artists in Australia*, Sydney, Australia Council, url : http://www.australiacouncil.gov.au/workspace/uploads/files/research/entire_document-54325d2a023c8.pdf.

UMNEY Charles, 2016, « The Labour Market for Jazz Musicians in Paris and London: Formal Regulation and Informal Norms », *Human Relations*, 2016, vol. 69, n°3, p. 711-729.

WEBSTER Emma, BRENNAN Matt, BEHR Adam, CLOONAN Martin et ANSELL Jake, 2018, *Valuing Live Music: The UK Live Music Census 2017 Report*, Swindon, Arts and humanities research council, url: <http://uklivemusiccensus.org/wp-content/uploads/2018/03/UK-Live-Music-Census-2017-full-report.pdf>.

Revenus de la musique : des milliards ou des cacahuètes ?

Luc GULINCK, « La relation entre le musicien et le producteur – une large définition des contrats de disque », in Bureau d’études de SMart (dir.), *L’artiste et ses intermédiaires*, Coéd. SMartBe-Mardaga, 2010

Dirk VERVENNE, *L’internet et les revenus des musiciens*, éd. en ligne SMart, 2013 <https://smartbe.be/fr/comprendre/publications/education-permanente/linternet-et-les-revenus-des-musiciens-et-compositeurs/#.XBOiE81CegA>

2 — S'EXPORTER

Quand la musique tourne. Rencontre avec un pro de la mob

Entretien : Carmelo Virone

Bernard Moisse est tourneur, spécialisé dans la scène pop-rock. Il travaille au sein de l'asbl Intersection³⁷ et vend les spectacles d'artistes belges essentiellement francophones ou d'artistes étrangers qu'il fait tourner en Belgique. Une trentaine de groupes figurent à son catalogue, mais tous ne tournent pas en même temps. Il nous explique en quoi les questions de mobilité le concernent professionnellement.

En quoi pouvoir être mobile est-il important pour le développement d'une carrière de musicien ?

En soi, la mobilité, ça ne veut pas dire grand-chose. Ce qui importe, pour un artiste, ce sont les possibilités qui s'offrent à lui pour se faire connaître à l'étranger, pour rayonner internationalement. Cela implique qu'il surmonte un certain nombre de difficultés administratives et qu'il réussisse à établir des contacts dans d'autres pays que le sien, à toucher de nouveaux publics, à s'inscrire dans un marché international.

Comment t'organises-tu pour programmer les tournées ?

On suit forcément l'actualité de chaque artiste. Ainsi, dès qu'on annonce la sortie d'un single ou d'un CD, (c'est un travail qui se fait en amont, six mois avant la sortie), il faut qu'on trouve des dates. Ce sont les agents ou les managements des groupes à l'étranger qui me donnent ces informations-là, sur lesquelles je dois me caler, je n'ai pas le choix.

Donc la mobilité pour toi, cela comporte deux aspects, un orienté vers l'étranger, et un vers la Belgique, où tu fais tourner les groupes essentiellement en Wallonie et à Bruxelles, si je ne m'abuse.

Effectivement, j'opère parfois quelques petites incursions en Flandre, mais c'est beaucoup plus compliqué, en tout cas pour moi. D'autres tourneurs ne rencontrent peut-être pas les mêmes difficultés, mais pour moi qui ai un catalogue très vaste en artistes francophones, et même si beaucoup d'entre eux chantent en anglais, c'est très difficile de percer en Flandre. Donc, je me concentre surtout sur Bruxelles et la Wallonie, que ce soit pour des petits lieux, des festivals ou des centres culturels.

Si bien qu'en ce qui me concerne, les questions de mobilité se posent principalement pour les artistes étrangers que je fais venir en Belgique. Dans l'autre sens, c'est moins évident, parce que les groupes belges dont je m'occupe sont pour la plupart des artistes émergents, pas des groupes installés. J'aime bien accueillir un artiste dès le départ et faire un bout de

³⁷ Cf. www.intersection.be/fr

route avec lui. J'aime développer cet aspect-là du métier : guider un peu les artistes, voir avec eux à quelle période il vaut mieux sortir un *single*, quand il faut sortir son album, ce qu'il faut faire en promotion en termes de réseaux sociaux, en termes d'image.... Du coup, les exporter est plus compliqué. Il est plus difficile avec eux de sortir des disques à l'étranger, de trouver des attachés de presse... Il y a des agences à l'étranger avec lesquelles je travaille beaucoup, mais surtout pour faire venir des artistes en Belgique, puisque pour les artistes belges, je fais beaucoup de développement.

Tu t'occupes donc de l'administration, pour ces artistes étrangers ?

Pour les artistes étrangers qui tournent en Belgique, qu'ils soient français, anglais, américains ou autres, je ne sers que d'intermédiaire. Les concerts sont toujours contractualisés avec le promoteur local. J'interviens comme intermédiaire avec mes partenaires étrangers (les agences, donc) qui contractualisent avec les organisateurs/promoteurs en me fournissant les documents administratifs nécessaires au détachement (Kbis³⁸, attestation de résidence fiscale, A1³⁹), afin d'éviter la retenue de précompte professionnel, tout ce qu'il faut pour que leurs musiciens soient détachés sur la date pour une prestation en Belgique. Mais ces artistes sont salariés ou engagés par la boîte étrangère. Quand ce sont les groupes belges dont je m'occupe qui se produisent à l'étranger, c'est moi qui les salarie. Je dois donc préparer tous les formulaires utiles, soit en passant par SMart, soit via d'autres structures comme Amplo, un bureau social pour artistes. En revanche s'ils sont indépendants, ils émettent une facture.

Crois-tu que certaines structures collectives pourraient faciliter cette mobilité ?

Les seules aides qu'on pourrait aller chercher sont des subsides qu'on trouve chez Wallonie-Bruxelles International, pour les artistes francophones. Cela peut être utile, mais ce n'est pas, loin s'en faut, la solution à tous les problèmes.

Tu t'en es servi ?

Je tente de m'en servir, quand ça s'y prête. J'ai un artiste qui est allé récemment au Canada, on s'est servi des appuis de Wallonie-Bruxelles International⁴⁰. La Fédération Wallonie-Bruxelles a signé des accords avec différents pays et, à l'intérieur de ces pays, avec différents festivals. Donc les festivals à l'étranger ne permettent pas forcément tous de bénéficier d'une subvention.

En dehors de ton cas personnel, on connaît des gens qui s'exportent de façon extraordinaire. Il suffit de citer le nom de Stromae...

³⁸ L'extrait Kbis est un document officiel attestant de l'existence d'une entreprise en et regroupant des informations à jour la concernant. Il fait ainsi figure de « carte d'identité » de l'entreprise concernée.

³⁹ Formulaire relatif à la sécurité sociale du travailleur. Voir plus loin, « La lutte administrative du musicien pour une musique sans frontière ».

⁴⁰ Voir notamment Guide ULYSSE - Comment financer ses études, ses recherches, son projet professionnel à l'étranger ? édité par WBI <http://www.wbi.be/fr/guideulysse#.XAeoweKNzct>

Ou celui d'Angèle. Mais Stromae n'a rien demandé à personne. S'il est allé partout, c'est parce qu'il a sorti un putain d'album, c'est parce que c'est un artiste complet. La même chose avec Angèle pour le moment : ses clips sont léchés, ses *singles* sont *top*, son album est monstrueux. A aucun moment, il n'y a eu une structure quelconque qui soit venue l'aider.

Donc la première condition pour aider à l'exportation, c'est la qualité de l'artiste ?

L'artiste, et son entourage aussi : sa maison de disque, son management, tout ce qui fait ses choix de carrière... Frapper à la bonne porte, travailler avec tel gars qui est, comme par hasard, le manager de Puggy qui s'est lui aussi bien exporté. Je ne suis pas certain qu'Angèle aurait eu la même carrière. avec quelqu'un d'autre, que tel groupe international aurait percé de la même manière s'il avait eu un manager différent à un moment donné... C'est un produit culturel dans son entier qu'il faut vendre.

La lutte administrative du musicien pour une musique sans frontière

Sébastien Bours - Service juridique de Smart

Si l'adage ne saurait mentir sur la façon dont la musique peut traverser les cœurs sans distinction de couleurs ou d'origine, il existe néanmoins des obstacles à franchir pour tout musicien qui souhaite faire résonner ses accords au-delà du pays où il réside. Certains peuvent compter sur un manager qui gère les aspects non artistiques de leur carrière, mais la plupart doivent veiller eux-mêmes à cet aspect de leur vie professionnelle, d'où l'intérêt pour eux de connaître quelques règles.

Afin de faciliter le voyage physique de la musique, le musicien ne doit pas uniquement veiller à son instrument ou à son travail mais également se poser cette question pratique : quelles sont les démarches administratives à réaliser pour que les frontières s'ouvrent ? Une question qui appelle des réponses différentes selon l'étape du voyage. Petit tour d'horizon... en chansons.

*« Start spreading the news, I am leaving today,
I want to be a part of it , New York, New York »*

F. Sinatra

La première étape est celle du départ. Pour se rendre dans un pays, la première règle est de savoir si l'on a besoin d'un document appelé « **visa** » ou si l'on se trouve dans une situation qui permet d'en être exempté.

Les ressortissants belges ou français ne doivent pas se munir d'un visa pour se rendre dans un autre pays de l'Espace Economique Européen (EEE)⁴¹.

Pour les autres destinations, il est nécessaire d'en demander un à l'ambassade du pays concerné. Ce processus administratif peut être long et délicat. Il vaut donc mieux s'y prendre bien à l'avance. Chaque pays a ses propres procédures, même si, au niveau européen, les démarches sont relativement harmonisées : il faut pouvoir justifier son voyage, disposer de moyens de subsistance suffisants, avoir un titre d'identité valable...

*« Paname, Paname, on arrive
Moi, ma gueule et mon sac à dos
Paname, Paname, on arrive
Moi, mes rêves et mes chansons »r*

Slimane

⁴¹ L'EEE regroupe tous les pays de l'Union ainsi que l'Islande, la Norvège et le Lichtenstein, la Suisse et Monaco.

Seconde étape : une fois arrivé dans le pays, **quelles règles faut-il observer pour pouvoir s’y installer** temporairement ? On parle ici du droit à un séjour prolongé, pas d’un passage d’un jour, pour lequel aucune formalité n’est requise. Le droit au séjour est une matière particulièrement complexe. Les textes de loi sont nombreux et les pratiques administratives ne suivent pas toujours le prescrit légal.

Les procédures diffèrent en fonction de la durée du séjour. A nouveau, chaque pays a sa propre législation mais en Europe, le droit de séjour est harmonisé en fonction de la durée du séjour : plus ou moins de trois mois. Il existe cependant des exceptions. A titre d’exemple, dans l’Union Européenne, si une personne loge à l’hôtel, en camping, dans une auberge de jeunesse ou lorsqu’elle se trouve à l’hôpital ou en prison, elle est dispensée de cette obligation de présentation pour un séjour de moins de trois mois. Pour éviter tout problème, il est toujours utile de se rendre le plus rapidement possible auprès de l’autorité locale afin de prendre connaissance des démarches requises.

*« Let the music play on...
Just until I feel this misery is gone »*
Barry White

La musique dans la tête, l’instrument dans le sac, être là où l’on doit être, prêt à jouer sa musique. C’est à ce moment que se pose la question de comment pouvoir travailler dans un pays qui n’est pas le sien, sans risquer de devoir le fuir comme un saltimbanque.

Il faut d’abord en avoir l’autorisation au travers d’un permis de travail dont la délivrance dépend de la législation de chaque pays. Pour obtenir les informations sur les conditions à remplir, s’adresser à l’ambassade ou au ministère du travail local.

Les ressortissants de l’EEE n’ont cependant pas besoin de permis de travail ni de carte professionnelle pour effectuer une activité salariée ou indépendante dans un autre État membre. Les Suisses sont également dispensés.

Il est à noter que malgré l’exemption de permis de travail, **certains pays** (exemple : Suisse, France, Allemagne) **exigent, une déclaration d’arrivée ou de travail**. Il vaut mieux se renseigner avant

Parfois, **il existe des dispenses** pour un musicien qui souhaiterait jouer sans devoir passer par la case « permis de travail ». Ainsi, en Belgique, les artistes de spectacle de réputation internationale et leurs accompagnateurs sont dispensés, si leur séjour sur le territoire ne dépasse pas trois mois. Cette disposition n’est pas rare : on la retrouve dans des pays comme le Canada, l’Australie, l’Inde,...

Pour les personnes non dispensées, les procédures diffèrent selon les pays, en fonction du type de prestation et du statut particulier du musicien (indépendant, salarié,

fonctionnaire,...). Il est très risqué de travailler sans permis car, en cas de contrôle, le musicien s'expose à des peines allant de l'expulsion et l'interdiction de revenir sur le territoire, jusqu'à la prison, en passant par des amendes très lourdes pour lui et pour son employeur ou les musiciens qui jouent avec lui.

*« Que voy a hacer, je ne sais pas.
Que voy a hacer, je ne sais plus.
Que voy a hacer, je suis perdu »*

Manu Chao

Nous voilà arrivés au moment où tout est en place pour pouvoir enfin jouer notre musique. Pour éviter tout faux accord, il reste un autre aspect administratif important à régler.

Il s'agit avant tout de **signer son contrat** mais aussi de réfléchir aux conséquences indirectes de sa prestation sur différents aspects. Même si le milieu musical est un monde où prévalent le bouche-à-oreilles et les accords oraux, il est vraiment préférable de mettre sur papier les « accords » passés. Cela permettra au besoin de se baser sur un écrit pour éviter que tout le travail effectué ne se termine en mode mineur.

Au niveau de la sécurité sociale, il est important d'être assuré en matière de soins de santé et donc d'être en possession de **la carte européenne d'assurance maladie** permettant de bénéficier de soins à l'étranger sans pour autant avoir à avancer des sommes d'argent parfois vertigineuses. La mise en place d'un concert peut paraître dénuée de risque mais dans l'excitation du moment, l'accident est vite arrivé... Il est donc nécessaire de prendre contact avec sa mutuelle ou sa caisse d'assurance maladie pour indépendants.

Un autre point auquel il faut penser rapidement, si on veut pouvoir en vivre est la reconnaissance administrative du travail effectué.

Les prestations à l'étranger peuvent être comptabilisées pour l'ouverture de ses droits en Belgique. Pour cela, il faut au préalable faire la demande du **formulaire européen U1** (relevé des périodes d'assurance à prendre en compte dans le calcul des allocations de chômage).

Ce formulaire mentionne les périodes d'assurance et d'emploi salarié ou indépendant dans un autre pays de l'EEE qui sont prises en compte pour le calcul des indemnités de chômage. Il permet de comptabiliser toutes les prestations effectuées pour des employeurs européens ou établis en Europe afin d'ouvrir ses droits au chômage. Il est donc utile lorsque se succèdent des périodes de travail et d'activité professionnelle dans plusieurs États membres.

Si le projet professionnel implique un déménagement total dans le lieu de prestation et **qu'on souhaite faire rapatrier ses allocations de chômage**, il faut utiliser par contre le **formulaire U2**. Il faut en faire la demande auprès du service national pour l'Emploi du pays où la personne est devenue chômeuse. Il faut ensuite le soumettre au service national pour l'emploi du pays dans lequel la personne souhaite chercher un emploi.

Les citoyens de l'Union qui répondent à ces conditions maintiennent leurs droits aux prestations sociales pendant trois mois maximum dans le pays où ils souhaitent s'implanter. S'ils ne trouvent pas une activité professionnelle suffisamment rémunératrice, ils doivent retourner dans leur pays d'origine et se réinscrire avant l'expiration de ce délai de trois mois pour ne pas perdre leur droit à l'indemnisation.

Travailler à l'étranger pour un salarié et un indépendant tout en cotisant dans son pays d'origine est possible pour des prestations de courte durée. Pour ce faire, il faut au préalable (avant la prestation) faire la demande **d'un formulaire A1** (pour l'Union européenne) ou d'un **Certificate of Coverage** (hors Union, pour les Etats avec lesquels a été conclue une convention bilatérale de sécurité sociale).

Ces formulaires sont à demander auprès de la Sécurité sociale de son pays. Cette attestation énonce la législation applicable à un travailleur qui n'est pas affilié dans le pays où il travaille. Utile pour prouver que vous versez des cotisations sociales dans votre pays d'origine, si vous êtes travailleur détaché ou travaillez dans plusieurs pays à la fois, par exemple.

Ces démarches semblent complexes, mais elles permettent de véritablement capitaliser nos concerts à l'étranger et d'éviter les tracasseries administratives sur place ou par la suite. Les meilleures sources d'information à ce sujet sont les organismes qui s'occupent de la situation sociale du musicien (mutuelle, caisse d'allocations,...) et le ministère de la Sécurité sociale du lieu de résidence.

*« Là -bas, faut du cœur et faut du courage
Mais tout est possible à mon âge.
Si tu as la force et la foi
L'or est à portée de tes doigts »*

J. J. Goldman

Le musicien ne peut pas vivre que de notes et d'eau fraîche. Il arrive un moment où la question financière doit être également réglée. S'il est payé pour son travail, il lui faudra aussi **s'acquitter d'un impôt sur le revenu**. Mais il devra prendre garde à ne pas se faire taxer deux fois : d'abord dans le pays où il s'est produit puis dans son pays d'origine.

En effet, les règles varient à travers le monde. Certains pays appliquent le principe de l'imposition sur le revenu, quel que soit l'endroit où la rémunération a été perçue (principe de l'Etat de la résidence : le pays où l'on vit a le droit de taxer tout ce que l'on gagne) alors que d'autres appliquent le principe de territorialité (principe de l'Etat de la source : un pays a le droit de taxer toute prestation qui a lieu sur son sol).

Pour éviter une double imposition, il convient donc d'interroger son client ou l'organisateur de son concert. Si celui-ci avance qu'il devra prélever une taxe professionnelle sur le cachet négocié, il faut trouver le moyen pour éviter ou limiter la double imposition. Car s'il doit récupérer a posteriori les impôts indument payés, le musicien se verra confronté aux

procédures juridiques en application dans le pays où il a presté. Ce qui nécessitera une assistance juridique locale, une connaissance pointue de la langue du pays, etc.

Comment savoir si je dois payer des taxes sur place ou uniquement dans mon pays de résidence ? La majorité des pays ont conclu entre eux des conventions fiscales appelées **conventions préventives de double imposition (CPDI)**. Ces traités permettent de déterminer quel pays a le droit de taxer et dans quelle(s) situation(s).

Généralement, pour chaque catégorie de revenus, la CPDI nous dit dans quels cas un revenu trouve sa source dans un Etat contractant et dans quelle mesure un Etat contractant peut imposer un revenu qui a sa source sur son territoire.

En tant que musicien il faut distinguer les deux types de revenus suivants : ceux issus des prestations et concerts, et ceux issus du droit d'auteur.

Pour le droit d'auteur, généralement l'article 12 des conventions traite des droits d'auteur sous le terme de « Redevances » et détermine que c'est le lieu de résidence qui peut taxer ces revenus.

Concernant les prestations musicales, généralement l'article 17 des CPDI traite des artistes sous l'intitulé de « Artistes et sportifs » et c'est la plupart du temps le lieu de prestation qui peut taxer. Attention cependant aux pièges de cet article 17 : parfois il n'existe pas (comme en France), parfois il ne s'applique qu'aux indépendants (par exemple en Allemagne). Si l'article ne concerne que l'artiste indépendant et que le musicien est salarié, il lui faudra se référer à l'article 15 de ces mêmes CPDI : généralement, c'est l'Etat où a eu lieu la prestation qui peut taxer, sauf si le séjour dans le pays concerné ne dépasse pas six mois et que le salaire du musicien est supporté par un employeur qui se situe dans l'Etat de résidence du musicien en question.

Le but est d'éviter l'imposition à la source (l'Etat dans lequel la prestation a eu lieu) des périodes de travail de courte durée. Et ainsi, de faciliter la vie des employeurs qui ne sont pas forcément familiarisés avec le système d'imposition de l'Etat de la source. Cette exception, permet donc au musicien d'être taxé dans l'Etat où il réside.

Lorsque la convention indique que c'est le pays de résidence qui a le droit de taxer, de nombreux Etats imposent à l'artiste de compléter une série de formulaires s'il veut éviter d'être taxé deux fois.

Le conseil le plus judicieux pour ne pas perdre de l'argent est donc de se renseigner auprès de son client sur la taxation du cachet négocié, voire de prendre contact avec le ministère local des Finances.

*« To live without my music
would be impossible to do.
In this world of troubles
my music pulls me through »*

John Miles

Déplacement à l'étranger, formalités d'entrée et de séjour, autorisation de prester, règlement de la couverture sociale et lieu de taxation,... Un ensemble de situations auxquelles le musicien doit se montrer attentif.

Il est évident que la complexité de la matière peut rebuter, faire peur, interroger. Mais c'est justement dans l'interrogation et dans la capacité à poser les bonnes questions, à chercher les bonnes réponses aux bons endroits, que le musicien trouvera la juste note qui lui permettra d'aider sa musique à traverser les frontières, en faisant tomber les barrières physiques... sans risquer le silence d'un arrêt forcé, d'un temps perdu, ou d'une passion éteinte par les contraintes matérielles.

S'exporter en musique

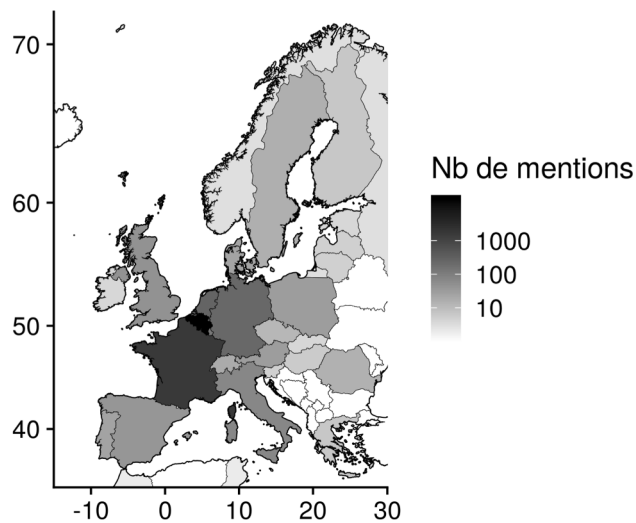
Pierre Bataille & Louise de Brabandère

Les factures adressées à des donneurs d'ordre installés à l'étranger permettent de cerner l'activité hors de nos frontières des musiciens travaillant via SMart. Petit tour du monde en deux cartes et quelques chiffres.

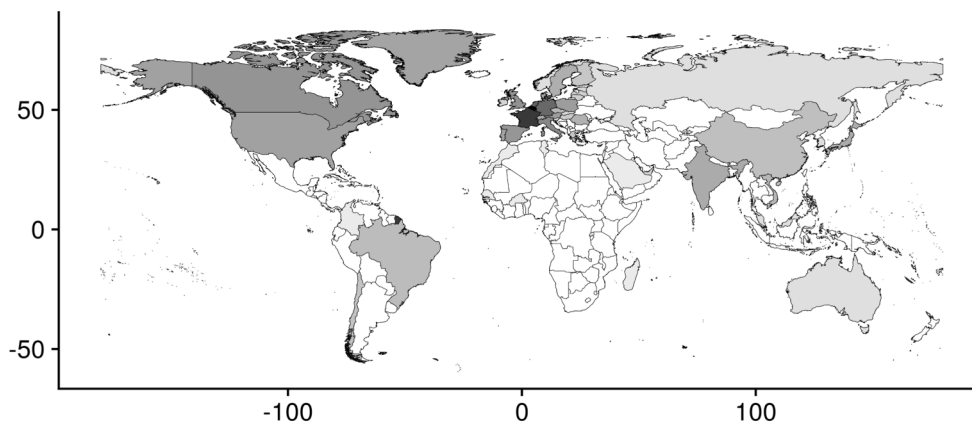
Pour les musiciens et musiciennes travaillant en Belgique et espérant vivre de leur musique en jouant sur scène notamment, la relative exigüité du territoire national rend quasiment obligatoire la recherche de « plans » à l'étranger. Et la partition de l'espace national entre différentes communautés linguistiques rend cette exportation d'autant plus nécessaire qu'il est parfois plus facile, pour les musicien·ne·s wallon·ne·s ou flamand·e·s, de trouver des dates dans les pays voisins avec lesquels ils et elles partagent la même langue et peu ou prou la même culture que dans les régions de leur pays rattachées aux autres communautés linguistiques. Grâce aux données sur les prestations SMart, on peut analyser les circulations internationales des musicien·ne·s de la coopérative – et, partant, donner un aperçu des logiques structurant l'exportation de la musique produite en Belgique. La Figure 1 représente ainsi les pays d'Europe (A) et du monde (B) dans lesquels les membres ont facturé individuellement au moins une prestation.

Figure 1: Répartition des prestations selon les pays de facturation (2016)

A. Europe



B. Monde



Source: Smart

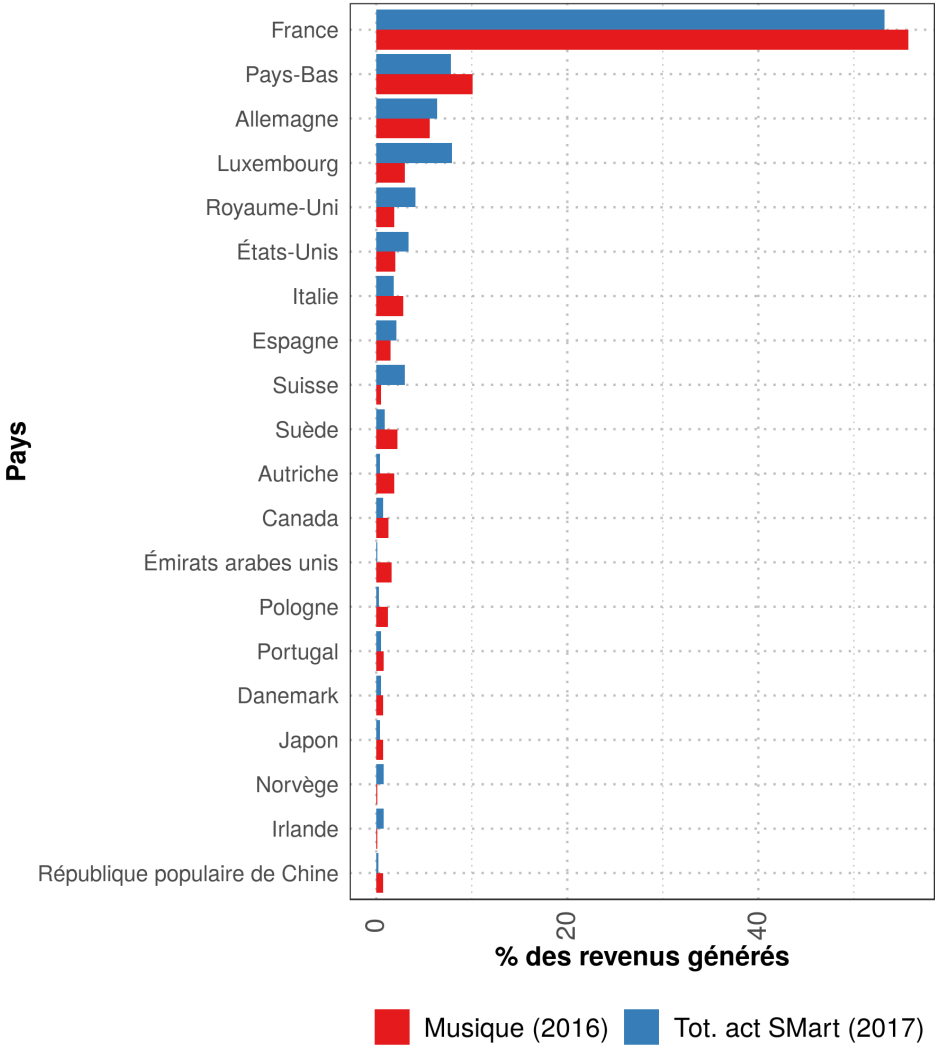
On voit donc (figure 1.B) que les pays où sont amenés à travailler le plus souvent les membres de la coopérative sont situés en Europe et – secondairement – en Amérique du Nord. Quelques pays d'Asie (Chine, Inde, Japon) ou d'Amérique du Sud (Brésil, Argentine) apparaissent également régulièrement dans les données sur les prestations. Les facturations dans les pays d'Afrique sont, de leur côté, très rares.

L'analyse des facturations dans les seuls pays d'Europe (figure 1.A) permet de dégager deux principes de structuration des mobilités des musicien·ne·s de Smart dans le cadre de leurs

activités professionnelles. Le premier est la *proximité géographique*: les pays limitrophes de la Belgique (France, Luxembourg, Pays-Bas, Allemagne notamment) sont les espaces nationaux au sein desquels les membres ayant facturé au moins une prestation musicale en 2016 ont eu le plus fréquemment des relations de travail. Un deuxième principe apparaît également ici, celui de *la langue* – et en particulier du français. On voit ensuite que les membres de SMart entretiennent des liens étroits avec les autres espaces nationaux totalement ou partiellement francophones (la France et le Canada notamment).

Ensuite, on peut se demander en quoi la mobilité des membres musicien·ne·s diffère de celle des autres membres de SMart. La figure 2, compare la répartition du chiffre d'affaires global de SMart et la répartition du chiffre d'affaires généré par les prestations musicales uniquement en fonction des pays de facturation.

Figure 2: Chiffre d'affaires et pays de facturation (2016-2017) – hors Belgique



Source: SMart

On voit ici que les prestations musicales se distinguent très peu de l'ensemble des prestations SMart en ce qui concerne leur ancrage géographique. Dans les deux cas, le principal espace national de facturation hors Belgique est l'espace français, suivi des Pays-Bas, de l'Allemagne et du Luxembourg. On peut ainsi penser qu'en matière d'exportation, les prestations musicales suivent les mêmes tendances que l'ensemble des prestations liées au travail créatif, qui composent la grande majorité des prestations déclarées via SMart par les membres de la coopérative. Une analyse plus approfondie serait ici nécessaire pour explorer plus avant cette dimension.

3 — SE FÉDÉRER SE DÉFENDRE

Le FACIR, quand le secteur de la musique se fédère

Solange De MESMAEKER

On connaît les unions professionnelles de comédiens, par contre, les regroupements sectoriels dans le secteur de la musique sont rares en Belgique francophone. La Fédération des Auteurs Compositeurs et Interprètes Réunis (FACIR) fait exception.

Le FACIR, ce sont plus de 900 auteurs, compositeurs et interprètes de musique non-classique constituant la première fédération des musiciens de la partie francophone du pays. Fin 2012, les membres du FACIR se sont associés pour être *“mieux représentés, mieux écoutés [et] mieux entendus par les politiques et les partenaires culturels⁴²”*, s'élevant notamment contre les coupes dans les subventions. En juin 2013, la nouvelle fédération organisait les « États GénérEux de la Musique⁴³ ». Le but de cet événement, qui a rassemblé quelque 250 personnes : ouvrir le débat autour de la situation du secteur et organiser une réaction collective. En termes de moyens d'action, le FACIR peut compter sur le soutien de la SABAM⁴⁴, de la Fédération Wallonie-Bruxelles (FW-B) et de Playright - structure de gestion collective des droits voisins des artistes-interprètes ou exécutants⁴⁵ -, qui a notamment permis l'engagement d'un coordinateur à mi-temps, poste occupé par Fabian Hidalgo.

Porte-voix du secteur

Fabian Hidalgo n'était pas là à la création du mouvement mais l'a rapidement rejoint: « À l'époque, l'existence au niveau du théâtre de mouvements organisés comme l'Union des Artistes⁴⁶ a donné envie à des musiciens de lancer une initiative parallèle dans notre secteur. Ce sont véritablement les Etats Généreux qui ont constitué l'acte fondateur, permettant à de nombreux nouveaux membres de nous rejoindre. » Le but principal des premiers membres: constituer une fédération professionnelle et représentative. « On se rendait bien compte qu'il fallait être une délégation claire pour être visible. Quand les politiques ou les décideurs organisent des concertations, ils cherchent à inviter un seul interlocuteur représentatif, pas des dizaines de personnes. »

⁴² <http://facir.be/qui-sommes-nous/>

⁴³ <http://facir.be/etats-genereux/>

⁴⁴ <https://www.sabam.be/fr>

⁴⁵ <http://playright.be/>

⁴⁶ <http://uniondesartistes.be/>

Aujourd'hui, Fabian Hidalgo estime que le combat en légitimité par rapport aux institutions est « gagné » pour le FACIR. « *Maintenant, quand des commissions sectorielles sont créées pour discuter d'un projet de réforme, nous sommes les seuls à être invités dans le secteur musical.* » Considéré par les instances décisionnaires comme l'interlocuteur de référence pour toutes les décisions concernant la musique non-classique, le FACIR a en plus été « reconnu, depuis 2016, en tant qu'« organisation représentative d'utilisateurs agréée » (ORUA), à l'instar de l'Union des Artistes⁴⁷.

Par rapport aux autres secteurs artistiques, le secteur musical a mis du temps à se fédérer. Fabian Hidalgo: « *On n'est pas les moins bien lotis, dans les arts plastiques il n'y a même pas de fédération! Mais, de par la pratique très solitaire des auteurs, compositeurs et interprètes, l'émergence d'une fédération a pris davantage de temps dans notre secteur que dans le théâtre, par exemple. Le combat collectif n'intéresse pas beaucoup de musiciens, ça nous dessert...* »

Des revendications de longue date

Les trois revendications phares du mouvement sont consultables sur leur site⁴⁸:

- « *Une réelle revalorisation des créateurs en FW-B. Cela passe inévitablement par la refonte du statut d'artiste, véritable hold-up social depuis l'instauration de la réforme désastreuse de décembre 2013.* » Parmi les points critiqués par le FACIR dans la réforme du statut d'artiste⁴⁹: la difficulté d'accès à ce statut - le seuil ayant été relevé à 18.000€ bruts sur 21 mois au lieu des 12.000€ bruts précédemment d'application - et l'application de l'article 48bis dit « de non-indemnisation » qui, selon le FACIR « *pénalise fortement les musiciens et les plasticiens qui travaillent "à la tâche" en comparaison de leurs collègues qui travaillent dans un cadre institutionnel protégé* », ayant pour conséquence une perte de revenus « *de 20 à 40 %* »⁵⁰.
- « *Une véritable réflexion sur la politique culturelle en Belgique. Quid de la diversité dans les médias aujourd'hui ? Quid de la RTBF, et la disparition de ses missions de service public ? Quid de l'éducation musicale à l'école ? Quid de l'aide à la création ? Quid du financement et des subventions d'événements musicaux ? Il y en a, des questions, et les réponses sont des leviers de révolution.* »
- « *L'adaptation de quotas en radio et télé. Le pourcentage obligatoire d'œuvres autochtones diffusées en radio et télévision est de 25% en Flandre, de 40 à 60 % en France, mais seulement de 4,5% à 10% en FW-B (quotas que Stromae, à lui seul, fait exploser). Sachant que nous écoutons vingt fois moins nos propres artistes que les*

⁴⁷ http://uniondesartistes.be/h2themes_document/comment-remplir-les-conditions-pour-devenir-orua/

⁴⁸ <http://facir.be/qui-sommes-nous/>

⁴⁹ <http://facir.be/statut/>

⁵⁰ Ibid.

Américains et les Japonais, dix fois moins que les Français, les Italiens et les Suédois, et quatre fois moins que les Belges néerlandophones, il y a de quoi se secouer! »

Ces revendications n'ont pas beaucoup évolué depuis la création du FACIR. *« Malheureusement, nous n'avons pas encore obtenu satisfaction. Nous poursuivons donc nos combats. Evidemment, ça devient de plus en plus difficile à "vendre", notamment aux médias! De notre côté aussi, on a parfois tendance à s'essouffler... C'est compliqué de rester motivés sans réellement voir d'amélioration »*, confie Fabian Hidalgo.

Agir et rester visible

En quelques années, le FACIR a tout de même réussi à se faire (re)connaître en tant que fédération, à faire passer des messages à des personnalités politiques et a co-créer l'International Artists Organisation (IAO)⁵¹, une fédération sectorielle et internationale rassemblant leurs homologues britanniques, norvégiens, français, allemands et américains. Parmi les membres de l'IAO : Radiohead, Indochine, Axel Bauer, Pink Floyd... De quoi assurer une visibilité au mouvement! Leur lobby se concentre directement sur les parlementaires européens, avec pour combats principaux la redistribution des droits d'auteur et la réduction du *value gap*⁵², cet écart entre les revenus très faibles générés via les plateformes pourtant très populaires comme YouTube et les revenus beaucoup plus importants dégagés via les abonnements payants à des plateformes de streaming audio comme Spotify ou Deezer.

Par contre, il n'est pas toujours facile de rendre visible leur travail quotidien, qui consiste surtout à décortiquer et analyser des décrets pour proposer d'éventuelles modifications favorisant le secteur musical. *« Au jour le jour, on fait vraiment un travail en sous-marin »*, explique Fabian Hidalgo. Mais pas sans reconnaissance: *« comme on est la seule fédération, on est attendus au tournant. La bonne nouvelle, c'est que le travail qu'on fait est pris en compte! »* D'autant qu'en termes d'impact médiatique, le FACIR a quelque peu changé son fusil d'épaule depuis sa création. *« On est de moins en moins dans la réaction, on est davantage dans la proposition. Avant, des actions très médiatiques comme "Fuck The Voice"⁵³ ou des choses comme ça. Evidemment, ça nous donnait beaucoup de visibilité, mais ça ne correspond plus à l'image qu'on veut renvoyer. »*

A l'échelle belge, le FACIR n'a jamais mené de campagne de publicité mettant en scène ses membres. *« Les premiers porte-parole du mouvement, Claude Semal et Toine Thys, ont durablement influencé l'image du FACIR, explique Fabian Hidalgo. Aujourd'hui encore, je rencontre de nombreux musiciens qui sont persuadés que nous ne représentons que le secteur de la chanson française ou du jazz! Or la plupart de nos membres actuels sont davantage issus du pop-rock... »* Afin de faire évoluer son image, le FACIR organise depuis 2017 à l'Atelier 210

⁵¹ <https://www.iaomusic.org/>

⁵² <http://www.snepmusique.com/actualites-du-snep/comprendre-le-value-gap-ce-transfert-de-valeur-inequitable-entre-plateformes-de-streaming-video-et-les-ayants-droit-de-la-musique/>

⁵³ <http://memoire.entrelignes.be/photo/jfh-reportages/1325-les-memen-en-action-devant-la-rtbf.html>

à Bruxelles *La Nuit des Clous*⁵⁴, une soirée à la programmation 100% belge qui a pour but de « sort[ir] [leur]s combats des salles de réunions et des cabinets ministériels pour les amener au concert ».

Les quotas, (encore et) toujours les quotas

Récemment, le FACIR a fait parler de lui avec une pétition⁵⁵ visant l'augmentation des quotas de diffusion d'artistes de la FWB sur les canaux audiovisuels publics. Qualifiée de « monstre du Loch Ness » par Jean-Claude Marcourt, ministre de l'Enseignement supérieur, des Médias et de la Recherche scientifique, dans une intervention devant le Parlement de la FWB en mars 2017, cette revendication est de fait l'un des trois chevaux de bataille du FACIR. « *Dans ce combat, on est soutenus par très peu de personnalités politiques* », explique Fabian Hidalgo. « *Seul Charles Gardier, député MR de la FWB, également échevin spadois - et également organisateur des Francofolies, ceci expliquant probablement cela -, s'est emparé de la question. Pour nous, c'est un peu étrange de voir l'une de nos revendications défendue par la droite!* »

Focus sur les quotas de diffusion

En FWB, les radios publiques comme la RTBF sont contraintes de diffuser un certain pourcentage d'œuvres européennes et nationales⁵⁶. La RTBF est ainsi contrainte de diffuser 10% de musique produite par des artistes issus de la FWB. L'objectif: soutenir les artistes émergents de la Fédération et, partant, faire découvrir de nouveaux titres au public. Du côté des radios privées, un quota de 4,5% de musique produite en FWB est d'application.

Ces deux pourcentages sont largement inférieurs aux pourcentages appliqués ailleurs, notamment en Flandre, où 25% de la musique diffusée par les radios publiques est produite en Flandre. En juillet 2015, le CSA a émis une recommandation⁵⁷ visant à augmenter les quotas actuellement appliqués en FWB. Le FACIR s'est aligné sur cette recommandation, en proposant en 2017⁵⁸ la mise en place d'un quota de 25% de diffusion de productions issues de la FWB sur les radios publiques en FWB.

⁵⁴ <https://www.atelier210.be/agenda/2018-03-29/>

⁵⁵ <http://facir.be/quotas-monstre-loch-ness/>

⁵⁶ <http://rtbf2018.csa.be/pages/286/>

⁵⁷

[http://www.csa.be/system/documents_files/2494/original/CAC_20150702_RECOMMANDATION_Diffusion%20Musicale%20en%20Radio%20\(quotas\)%20site.doc.pdf?1443102585](http://www.csa.be/system/documents_files/2494/original/CAC_20150702_RECOMMANDATION_Diffusion%20Musicale%20en%20Radio%20(quotas)%20site.doc.pdf?1443102585)

⁵⁸ <http://facir.be/wp-content/uploads/2017/08/RTBF-et-quotas.pdf>

Cette volonté de faire augmenter les quotas de diffusion se construit également en miroir à la situation du côté flamand. « *Du côté francophone, il n’y a aucune volonté politique de défendre nos artistes en obligeant les chaînes publiques à les programmer. On nous répond que Jacques Bref n’a pas eu besoin d’aide! La Flandre, elle, a eu une véritable politique volontariste! Chez eux, le Muziekoverleg⁵⁹ réunit régulièrement tout le secteur - producteurs, labels, musiciens, festivals mais aussi politiques et médias - pour discuter business. Et ça fonctionne! »*

Rien de similaire ne se dessine en FWB, selon Fabian: « *Personne n’a vraiment voulu prendre le lead là-dessus, du coup il ne se passe rien.* » Pour expliquer cette situation, le coordinateur du FACIR pointe du doigt la désunion du secteur. « *Pour organiser ce genre de rencontres du côté francophone, il faut inviter les labels, les labels indépendants, les dirigeants de tous les festivals...* » La récente pétition pour l’établissement de quotas a été l’occasion - rare - de réunir tout le secteur francophone autour d’une action. « *On est contents parce que tous les signataires donnent du poids au texte, mais rassembler toutes ces signatures demande une bonne dose d’énergie.* »

De nouveaux défis et un amer regret

Parmi les nouveaux défis du FACIR: la gestion de la législation liée au *streaming*. « *La législation n’est plus du tout en accord avec l’actualité* », explique ainsi Fabian Hidalgo. C’est notamment pour ce genre de problématiques que la mise en place de l’IAO a été utile. « *Discuter avec des partenaires européens nous permet d’avoir plus d’oreilles et des gens plus spécialisés. En plus d’une organisation représentative, on peut parler d’un véritable think tank avec de chouettes interlocuteurs.* »

A l’échelle belge, la réalité est plus contrastée: plusieurs participants aux réunions de « *Bouger les Lignes* »⁶⁰ - une opération de concertation de tout le secteur culturel initiée en 2015 par Joëlle Milquet (alors ministre de la Culture de la FWB) avec pour objectif de définir une nouvelle offre culturelle pour le XX^{le} siècle - ont tout de même mis en place le Rassemblement des Intermittents du Secteur des Arts⁶¹ (RISA), un lieu transsectoriel d’échanges d’informations et de bonnes pratiques. « *On réfléchit beaucoup à la question du statut et c’est très intéressant d’avoir plusieurs réalités autour de la table. Par exemple, pour nous les musiciens il est assez aisé de réunir les 3 contrats annuels nécessaires pour conserver le droit à une allocation qui ne diminue pas fortement au fil des mois, par contre un auteur de BD va travailler sur du beaucoup plus long terme.* »

« *Ce qu’on regrette encore amèrement, c’est la disparition d’une instance regroupant toutes les informations nécessaires à destination des musiciens fraîchement diplômés ou de toute personne à la recherche d’informations sur le secteur. Le Guichet des Arts⁶² devait jouer ce rôle-là, mais il a malheureusement disparu... Aujourd’hui, les musiciens qui sortent du*

⁵⁹ <http://muziekcentrum.kunsten.be/organisation.php?ID=16108>

⁶⁰ <http://www.tracernospolitiquesculturelles.be/>

⁶¹ <http://lerisa.be/>

⁶² <http://uniondesartistes.be/le-gda/>

Conservatoire savent qu'ils peuvent s'adresser à SMart pour obtenir des infos sur leur statut, la manière de facturer, etc. C'est super, mais pourquoi aucune instance publique ne propose-t-elle ce genre de service d'information? »

GALM : la musique se paie, comme le pain

Thomas Blondeel

Une nouvelle association professionnelle a vu le jour en Flandre pour défendre les intérêts des auteurs de musique légère. Un bref focus sur ses actions et ses enjeux.

Le secteur de la musique regroupe de nombreux acteurs aux enjeux très différents. La catégorie de professionnels à laquelle on pense en premier, ce sont les musiciens interprètes : ce sont eux qui retiennent le plus l'attention par leurs prestations sur scène ou leur présence dans les médias. Mais à leurs côtés se rencontrent de nombreuses autres professions et fonctions, allant des *bookers* aux organisateurs de concerts jusqu'aux blogueurs et autres prescripteurs, en passant par les responsables de tournées ou le personnel technique.

Les groupes d'intérêt représentatifs sont tout aussi nombreux. Rien qu'en naviguant sur la page du Cultuurloket (guichet flamand de la culture), on trouve 11 organisations émanant du secteur de la musique, chacune représentant son propre public. On peut citer notamment l'IFPI (pour les producteurs de musique belges), BEA (Belgian Entertainment Association), qui œuvre à la promotion des producteurs de musique et est également active dans le secteur du film, de la vidéo et des jeux) ou encore BIMA (Belgian Independent Music Association).

Pour les auteurs aussi

Depuis quelques années, il faut compter également en Flandre avec la « Genootschap Auteurs Lichte Muziek » (GALM), Société des Auteurs de Musique Légère qui représente les compositeurs actifs dans les genres comme la pop, le rock ou le jazz. Il s'agit d'une association professionnelle qui entend représenter ses membres dans le débat public, et non pas d'un organisme de recouvrement et de paiement des droits d'auteur comme la SABAM, ou Playright (qui a le même rôle de collecte et distribution que la SABAM, mais pour les droits des artistes interprètes), ou encore SIMIM (société de gestion pour les producteurs de clips vidéo).

GALM a été créé officiellement en janvier 2016. Jusqu'à cette date, les auteurs de musique légère n'étaient pas suffisamment pris en compte lors des consultations sectorielles. En s'unissant, ils sont désormais mieux en mesure de défendre leurs intérêts.

Les auteurs-compositeurs constituent un groupe professionnel important. Ils peuvent écrire de la musique pour eux-mêmes ou pour d'autres musiciens, sur commande ou non. Dans quelques cas, les auteurs combinent leur rôle de parolier ou de compositeur avec une activité plus publique d'interprète. Ils ne sont pas toujours sous les feux de la rampe, cependant, leur rôle est essentiel : il faut bien que la chanson soit écrite par quelqu'un. Pour

palier leur manque de visibilité et peser davantage, il était primordial pour ces acteurs de l'ombre de faire connaître leurs revendications le biais d'un collectif.

Leur organisation leur permet en outre, d'entrer en contact les uns avec les autres lors de divers événements et de renforcer ainsi leur réseau en stimulant les échanges.

Se faire entendre

Une des premières missions que GALM s'est assignée est de représenter les compositeurs en musique légère lors de consultations sectorielles ou au sein d'organisations actives dans le secteur de la musique. C'est ainsi que son président, Tom Kestens, s'est porté candidat au conseil d'administration de la SABAM lors de la dernière assemblée générale. Il a été élu et espère, par son engagement, pouvoir moderniser cette société pour en faire, selon ses dires, « une maison ouverte, plus proche aussi bien des clients que des auteurs et des ayants-droit ».

GALM tente de conférer une meilleure visibilité aux auteurs et compositeurs en faisant entendre leur voix dans la presse. Dans une carte blanche adressée au *Morgen*⁶³, Tom Kestens a notamment dénoncé les rémunérations, injustes selon lui, des musiciens. Il l'a fait à l'occasion de la disparition de Prince, dépeint par Kestens comme un activiste du droit d'auteur qui, sa vie durant, a constamment combattu les grands acteurs de l'internet qui publiaient son œuvre sans lui en demander l'autorisation ou la laissaient publier par leurs utilisateurs - lesquels, notons-le, étaient souvent ses propres fans. Kestens a répété à plusieurs reprises le même argument : « les boulangers ne font pas de pain gratuit », « Le talent a aussi besoin de nourriture » et « Il n'y a pas de repas gratuit »...

L'évolution technologique est tellement rapide que la musique est consommée aujourd'hui très différemment de ce qu'elle était il y a quelques années à peine. Les rémunérations des auteurs ne sont plus ajustées à la consommation de leurs productions via le *streaming*, les téléchargements et le stockage dans le *cloud*. Par une lettre ouverte, GALM a voulu attirer l'attention du ministre fédéral Kris Peeters compétent en matière d'emploi et d'économie, mais également de propriété intellectuelle sur cette réalité et le manque à gagner qu'elle représente, en réclamant une compensation équitable et l'établissement d'une taxe sur les copies à domicile. Dans le même courrier, il attirait l'attention du ministre sur la réalité économique des sociétés de gestion qui s'avère défavorable aux auteurs à plus d'un titre : longs délais entre l'encaissement des droits d'auteurs et leur redistribution aux ayants droit, retenues trop importantes, répartition inéquitable, au détriment des auteurs économiquement les moins importants.

Plus récemment, en septembre 2018, Galm s'est associé au débat suscité par le vote au Parlement européen d'une « directive sur le droit d'auteur ».⁶⁴ L'association n'a pas participé

⁶³ Tom Kerstens, *De Morgen*, 26 avril 2016.

⁶⁴ Voir plus haut l'article de Quentin Anciaux.

directement aux discussions préparatoires, mais y était représentée par le biais de l'Organisation internationale des artistes.

Cette association semble encore trop jeune et trop peu visible pour peser de manière décisive sur le secteur musical. Les auteurs ont cependant beaucoup à gagner à se fédérer autour d'une organisation qui puisse porter efficacement leurs revendications.

Pour adhérer au GALM

GALM s'adresse aux auteurs de musique légère, ce qui signifie qu'au moins 60% de votre travail doit appartenir à cette catégorie. Vous devez par ailleurs déjà être affilié à une société de gestion belge (SABAM ou Playright). Moyennant le respect de ces conditions, devenir membre de GALM est assez simple: vous versez 25 € sur le compte de l'association, vous serez ensuite informé de ses positions via des newsletters pendant une année civile et vous serez invité aux événements qu'elle organise.

<http://galm.be/>

Sources et ressources partie 3

Le FACIR, quand le secteur de la musique se fédère

Interview avec Fabian Hidalgo, lundi 15 octobre 2018

Site web du FACIR: <http://facir.be/>

Site web de la Guilde des Artistes Musiciens: <http://lagam.org/>

GALM : la musique se paie, comme le pain

Site Web de GALM : <http://galm.be/>

4 — CONTACTER

Adresses utiles

Pouvoirs publics

Service général de la Création artistique

Le Service général de la création artistique met en œuvre une politique de soutien, d'encouragement et de promotion de la création artistique. En matière musicale, il répartit ses interventions selon deux types : la musique classique et contemporaine ; les musiques non classiques, « secteur qui couvre la chanson française, le rock, la pop, l'électro, les musiques urbaines, le jazz, le folk, le blues, les musiques du monde, la chanson jeune public et les musiques de scène (danse et théâtre). »

http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=artscene_accueil

Wallonie-Bruxelles International

Wallonie-Bruxelles International (WBI) est l'agence chargée des relations internationales Wallonie-Bruxelles. Elle est l'instrument de la politique internationale menée par la Wallonie, la Fédération Wallonie-Bruxelles et la Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale.

<http://www.wbi.be/fr>

Wallonie-Bruxelles Musiques

Wallonie-Bruxelles Musiques (wbm) est une agence publique spécialisée dans le soutien à l'exportation du secteur musical de la fédération Wallonie-Bruxelles. L'agence assure la promotion des musicien·ne·s issu·e·s de Wallonie et de Bruxelles auprès des publics professionnels étrangers.

<https://www.wbmusiques.be/>

Groupements professionnels

Fédération internationale des musiciens

« La Fédération Internationale des Musiciens, fondée en 1948, représente au niveau mondial les syndicats de musiciens et leurs organisations représentatives équivalentes. À ce jour, elle compte environ 70 membres dans 60 pays. »

<https://www.fim-musicians.org/fr>

FACIR

« La Fédération des Auteurs Compositeurs et Interprètes Réunis, ce sont plus de 800 membres, tous styles de musiques confondus, qui s'associent pour être mieux représentés, mieux écoutés, mieux entendus par les politiques et les partenaires culturels. »

<http://facir.be/>

GALM (Uniting Artists In Music)

« GALM représente les intérêts professionnels, juridiques, matériels et créatifs des auteurs, compositeurs et interprètes » dans le domaine de la musique légère.

<http://galm.be>

Sociétés d'auteurs

SABAM

La Sabam a pour objet la perception, la répartition, l'administration et la gestion de tous les droits d'auteur en Belgique et dans les autres pays où sont conclus des contrats de réciprocité. Par le biais d'aides financières, Sabam For Culture soutient ses membres dans le développement de leur carrière artistique, en Belgique et à l'étranger.

<https://www.sabam.be/fr>

SACD

La **SACD** gère les droits d'auteur pour la musique de scène. Elle exerce aussi une action de soutien aux créateurs par des bourses et diverses formules d'accompagnement.

<https://www.sacd.be/fr/>

Playright

PlayRight est la société belge qui se charge de la gestion collective des droits voisins des artistes-interprètes ou exécutants.

www.playright.be/fr/

Associations diverses

Conseil de la Musique Créé en 1981, le Conseil de la Musique est une asbl qui a pour objectif d'informer, de conseiller et de promouvoir le secteur musical en Fédération Wallonie-Bruxelles, qu'il représente sur la scène internationale auprès du Conseil International de la Musique de l'UNESCO et auprès du Conseil Européen de la Musique. Il est également membre du réseau européen ELMA, The European Live Music Association.

www.conseildelamusique.be

Maison des Musiques

Depuis 1999, le Conseil de la Musique gère à Bruxelles la Maison des Musiques, lieu d'accueil de différentes institutions musicales de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Rue Lebeau, 39 - 1000 Bruxelles

T. +32 (0)2 550 13 20

info@conseildelamusique.be

Court-Circuit

Court-Circuit est une association d'opérateurs, diffuseurs et organisateurs de concerts oeuvrant à la **professionnalisation** des musiques actuelles en Fédération Wallonie-Bruxelles.

Ce **centre de ressources** s'est donné pour mission de conseiller et informer les musiciens, accompagner et promouvoir les artistes, faciliter la mise en réseau des professionnels

<https://www.court-circuit.be/>

Lézarts Urbains

Lézarts Urbains est une **association active dans le champ socio-artistique des cultures urbaines** et, en particulier du hip hop, en Fédération Wallonie-Bruxelles. Elle mène une action diversifiée d'accompagnement et de soutien de projets artistiques, d'organisation d'évènements, de réflexion, ainsi que de formation, et d'animation en ateliers.

<http://lezarts-urbains.be/>

Les Lundis d'Hortense asbl

Une association de musiciens œuvrant pour la diffusion et la promotion dans le secteur culturel du jazz belge. Organisation de concerts, coordination des tournées « Jazz Tour » service d'informations sur le jazz belge via le site internet Jazz in Belgium, édition d'un journal trimestriel *Le Jazz d'Hortense*. L'association est considérée en Belgique comme un interlocuteur privilégié des pouvoirs publics.

<http://www.leslundisdhortense.be/>

<https://www.jazzinbelgium.com/>

Du côté flamand

Poppunt est le centre d'information, de conseil et de promotion du secteur musical en Communauté flamande. Poppunt met à la disposition des musiciens différents types de ressources et publications, comme un magazine trimestriel et des guides spécifiques au parcours musical, ainsi qu'une plateforme destinée à toutes sortes d'appels à candidatures en ligne (tremplins, festivals, capsules vidéo...).

<http://poppunt.be/>

Remerciements

Merci aux collègues de SMart qui ont rendu cette étude possible.

Roger BURTON et Giulietta VICENZI pour la préparation des données fournies à Pierre BATAILLE et Louise de BRABANDÈRE.

Martin COLLET, Barbara KLEPMAN, Joseph MEERSSEMAN, Bernard MOISSE et Claude ONGENA pour leurs conseils et les informations qui ont nourri le sommaire de cette étude.

Cette étude bénéficie du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles.
Service Education permanente.

