

La musique de Smart

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 à laquelle l'expression «vivre de la musique» renvoie. 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.

Les pages qui suivent constituent la version intégrale de l'article paru sous le même titre dans notre Cahier **Musicien·ne: quelques réalités du métier**. Les différences portent sur les précisions apportées aux pages 18-19 (Figures 9 et 10), qui ne se trouvent pas dans la version abrégée.

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
essayent 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



Gravure d'Olivier Deprez. Coll. Smart

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'audiovisuel 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 pré-citées, 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 évènement (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, voire 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 cadre 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 sensément 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 chômage au-delà de la première année de chômage si l'on fait montre d'une activité minimale dans le secteur artistique¹. 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 par rapport aux autres. Comme cela a été également analysé dans d'autres pays à

¹ 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

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 langue².

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. 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 :

- Qu'est-ce que les traces administratives laissées par cette activité nous permettent de dire sur le travail musical dans le contexte belge ?
- 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 référence (2013 mais surtout 2016). Pour chacune des prestations concernées, nous disposons d'indications 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 elle se situent chronologiquement de part et d'autre de l'importante réforme des modalités d'accès des travailleur·e·s

² Cette dimension géographique de l'activité musicale des membres de Smart est analysée en détail dans la deuxième partie de notre Cahier, pp. 53 et suiv.

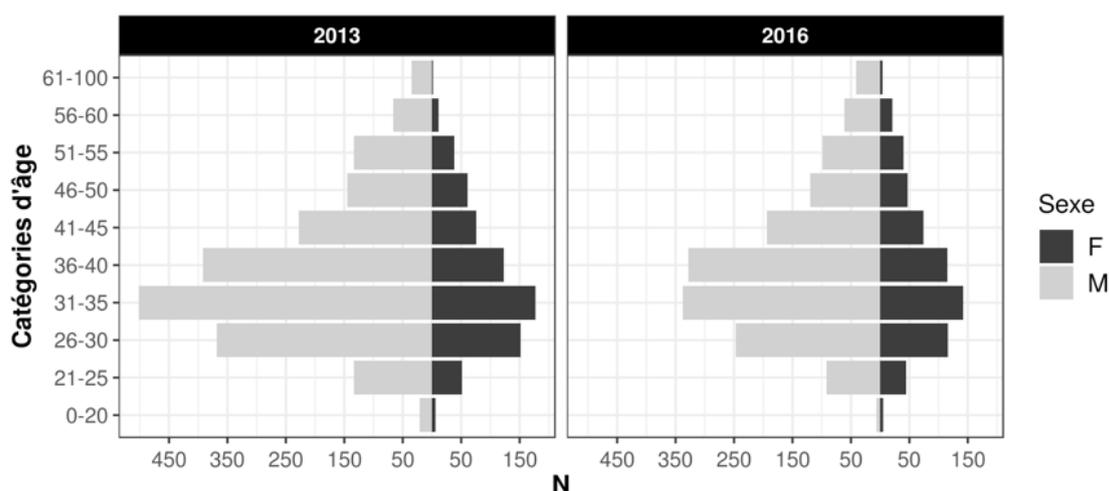
artistiques intermittent.e.s au régime général des salariés entrée en vigueur en 2014, qui a eu comme conséquence principale de durcir l'accès aux quelques aménagements mis en place pour les personnes travaillant dans le secteur artistique. Notre principal objectif étant de décrire la situation actuelle, 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 – 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)



Source : Smart

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.

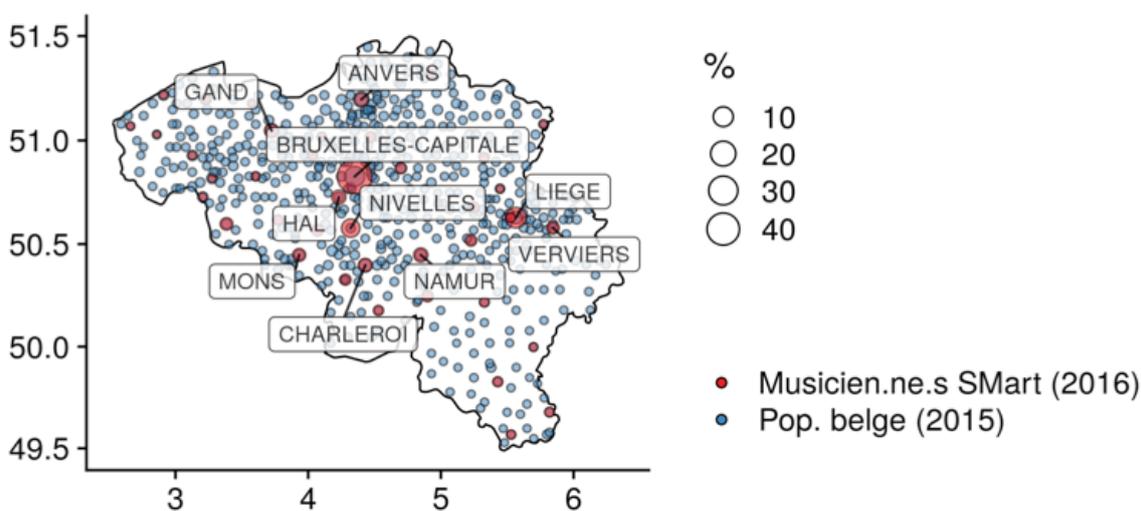
En 2013 comme en 2016, on voit surtout ici que les femmes sont largement minoritaires parmi les des musicien·ne·s de Smart. Ce constat est aujourd’hui largement documenté dans nombre d’études portant sur des contextes nationaux différents (Buscatto 2007 ; Ravet 2011 ; Perrenoud et Chapuis 2016 ; Reddington 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 belge³ confirment en grande partie la validité de cette grille de lecture de la sous-représentation féminine au sein de notre population.

Tableau 1 : Structure sexuée de l’échantillon de musicien·ne·s
(en % colonnes)

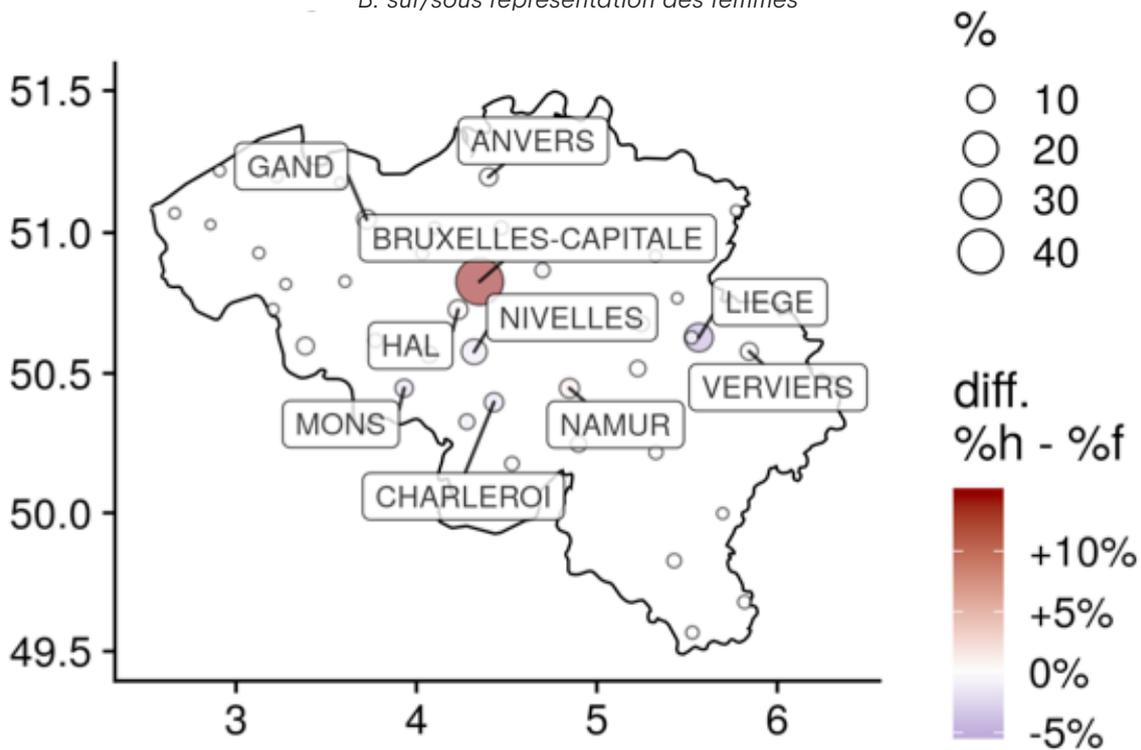
	2013	2016	Total (N)
Femmes	28%	30%	1896
Hommes	72%	70%	4791
Total (N)	3893	2794	6687

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).

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



³ 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. Sur ce même sujet, voir aussi: Adrien de Fraipont, *Identité de genre et discriminations : la culture n’est pas épargnée*,. Ed. en ligne Smart, 2016



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 1, 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 1 : 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

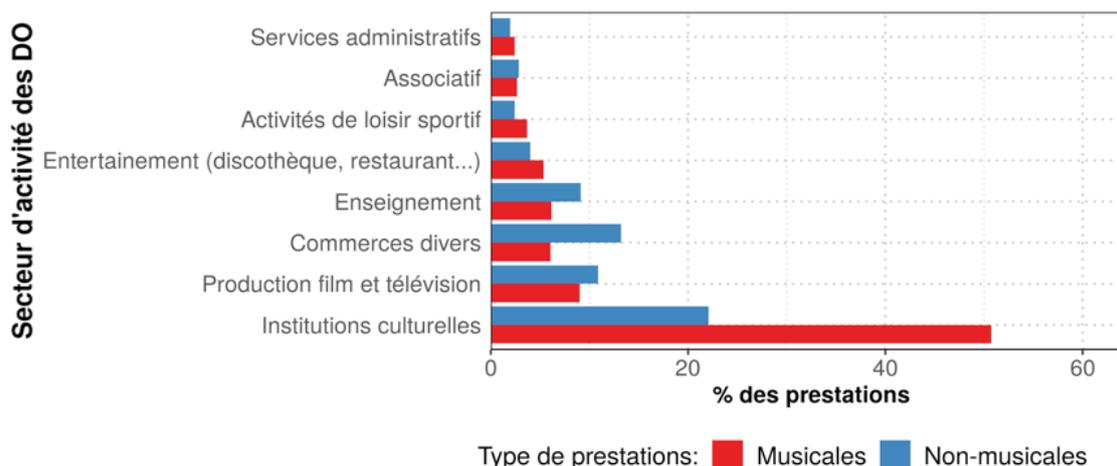
On voit tout d'abord ici que le nombre de prestations déclarées par les musicien·ne·s a très nettement diminué (-20 %) entre les deux dates, entraînant mécaniquement une baisse du nombre de membres musicien·ne·s répertoriés (cf. Figure 1). Si, en l'état, il n'est pas possible d'imputer uniquement cette variation au durcissement des conditions d'accès au indemnité 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 semble en partie indiquer les entretiens menés par L. de Brabandère auprès des jeunes musicien·ne·s⁴.

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.

4 Voir Louise de Brabandère, *Les rémunérations des musicien·ne·s : un barème salarial minimum ?* in Coll., *Musicien·ne : quelques réalités du métier*, Ed. Smart, 2018

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 films 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 à 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 création⁵. 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 films 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.

Enfin, le relativement faible nombre de prestation 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

⁵ 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>

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 jour travaillés suffisant pour se voir reconnaître les droits relatifs audit « 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 chômage 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.

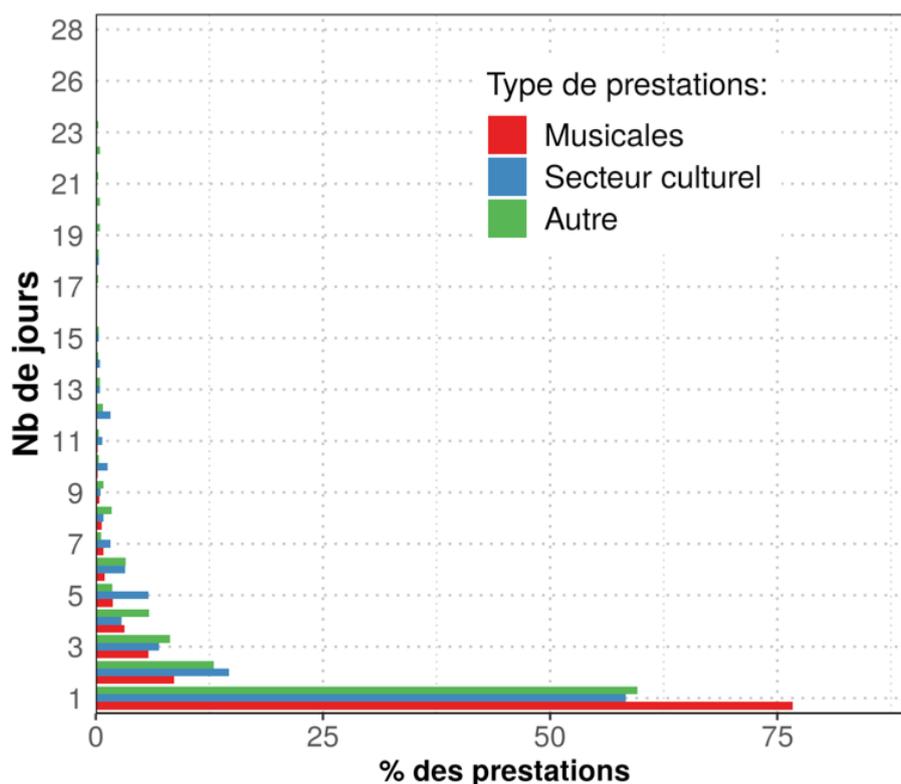
LES TEMPS DE L'ACTIVITÉ MUSICALE

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 discontinue. 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, page suivante.

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



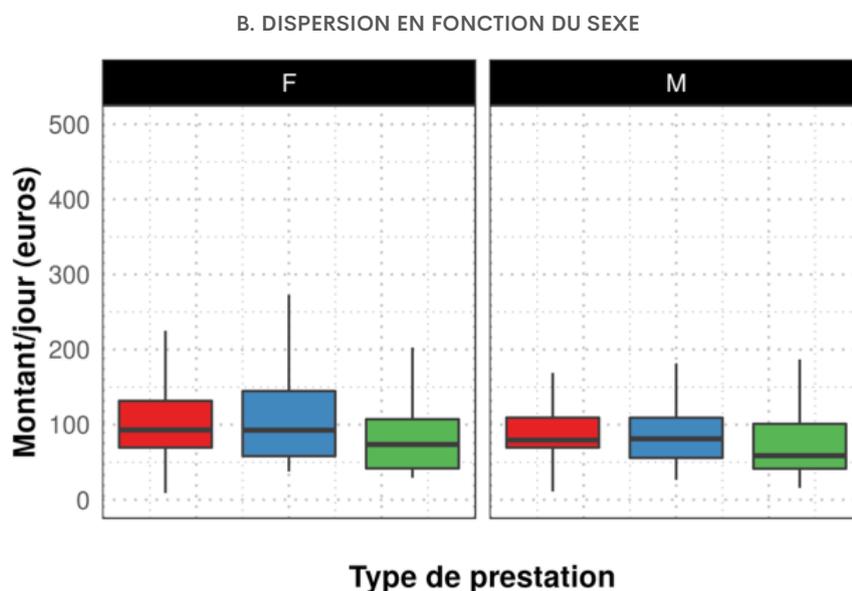
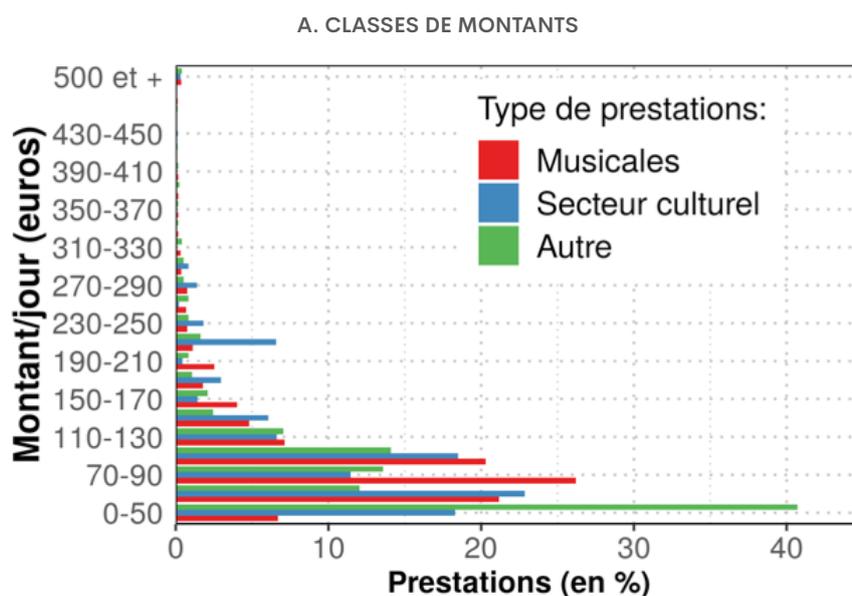
Source : Smart

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·e·s 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



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

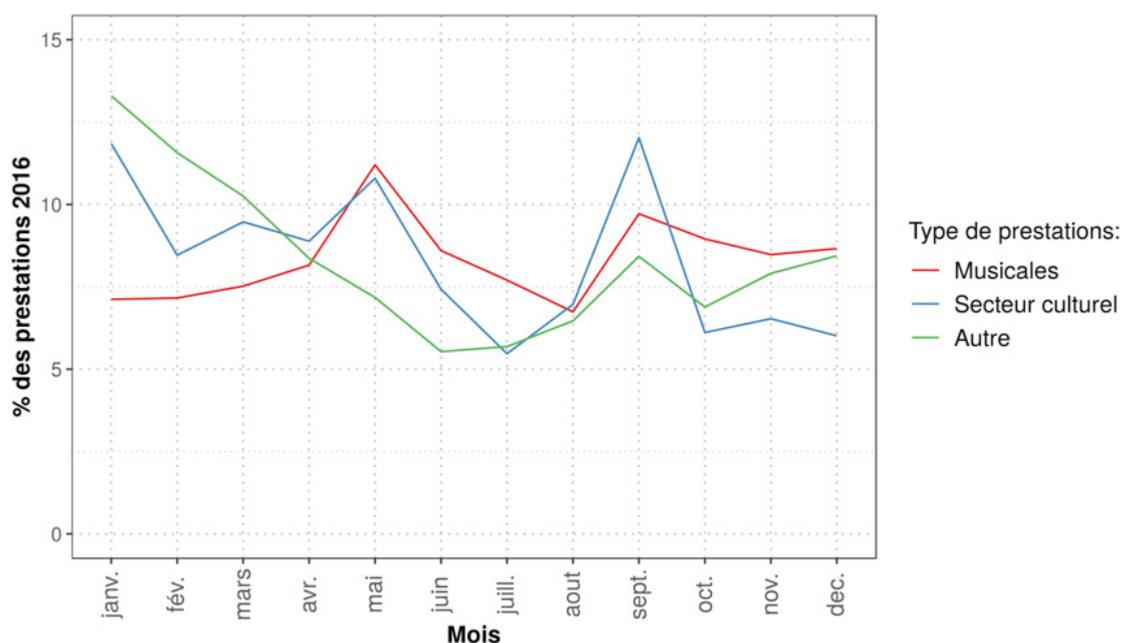
non-culturels laisse à penser que ces activités complémentaires au travail artistique sont relativement dégradées ou, en tout cas, peu prestigieuses – donc potentiellement source de tensions et de désillusion forte pour ceux et celles qui se trouvent en situation de multi-activité. Il faut ici rappeler 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 notre 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



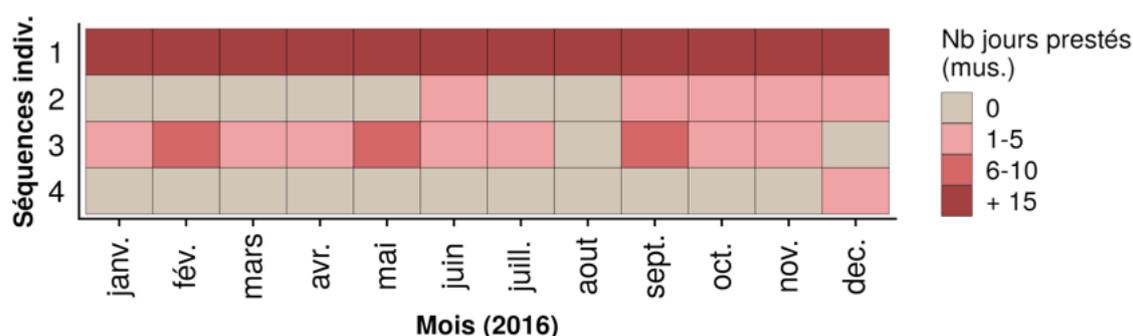
Pour les prestations musicales comme pour les prestations non-musicales mais dans le secteur culturel, on observe un pic d'activité en mai et en septembre,

deux mois pendant lesquels se concentre 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 déclarations 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

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



Source : Smart

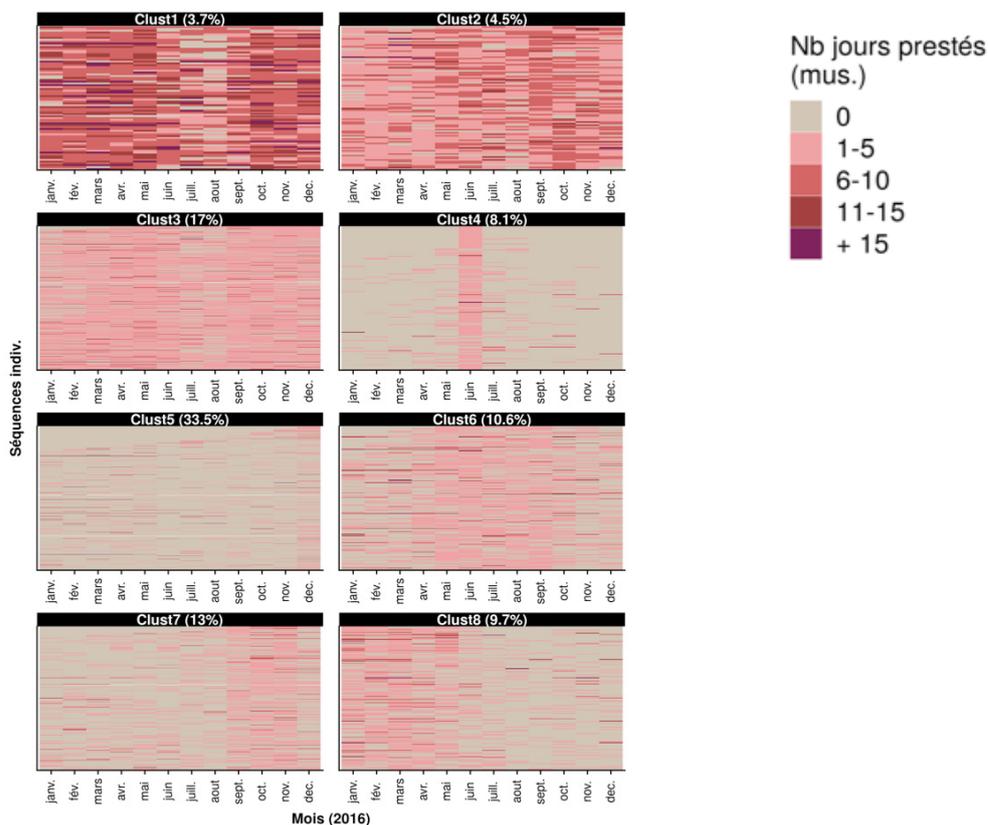
Si la Figure 6 permet de donner un aperçu d'ensemble utile de l'évolution annuelle de l'intensité de l'activité des musicien·ne·s de Smart, elle passe sous silence les importantes variations inter-individuelles existant au sein de cette population. Ainsi, il faut rappeler que près de 30% des membres 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 année⁶. 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.

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 séquences d'activité musicale, dont celles des membres 2 et 3 constituent des exemples.

A l'aide des outils de l'analyse de séquence,⁷ 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 descriptif⁸.

Figure 8: Typologie des séquences individuelles d'activité musicale



⁶ 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.

⁷ 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](#)

⁸ 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.

Trois principes de différenciation des *tempi* de l'activité musicale annuelle des membres de Smart se font jour ici :

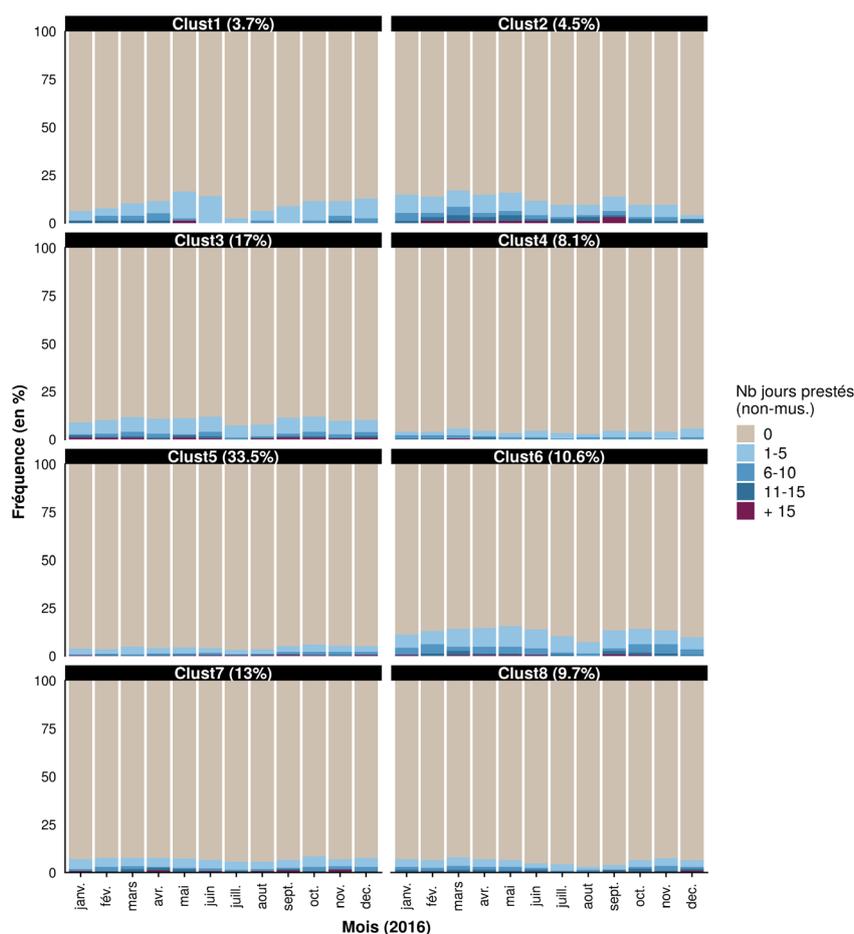
- Le plus saillant est celui de la continuité de l'activité musicale tout au long de l'année, qui permet d'opposer les *clusters* 1, 2 et 3 – où l'on a une activité sur tous les mois de l'année ou presque – aux *clusters* 4 et 5 – où l'on a une activité musicale très occasionnelle – et, dans une moindre mesure, aux *clusters* 6, 7 et 8 – où l'activité musicale se concentre seulement sur certaines périodes de l'année.
- Le deuxième principe de différenciation est celui de l'intensité de l'activité musicale. Il oppose le *cluster* 1 et les autres, dont les membres déclarent très rarement plus de 5 jours mensuels d'activité.
- Le troisième et dernier principe est celui de la saisonnalité de l'activité musicale, qui opposent entre-eux les *clusters* 6, 7 et 8, en fonction du fait que l'activité musicale se concentre durant la période estivale (*cluster* 6), le printemps (*cluster* 8) ou l'automne (*cluster* 7).

On peut ainsi distinguer trois grands types de profils ici :

- 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.
- 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 et des musicien·ne·s aguerris mais peu actif lors de l'année étudiée ici.
- 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.

Pour affiner un peu plus l'analyse de ces différents profils, on peut, dans un premier temps, regarder comment se répartissent les prestations non musicales chez les musicien·ne·s de chacun de ces *clusters* (Figure 9).

Figure 9: Dynamique des prestations non musicales au cours de l'année 2016 en fonction du cluster d'appartenance

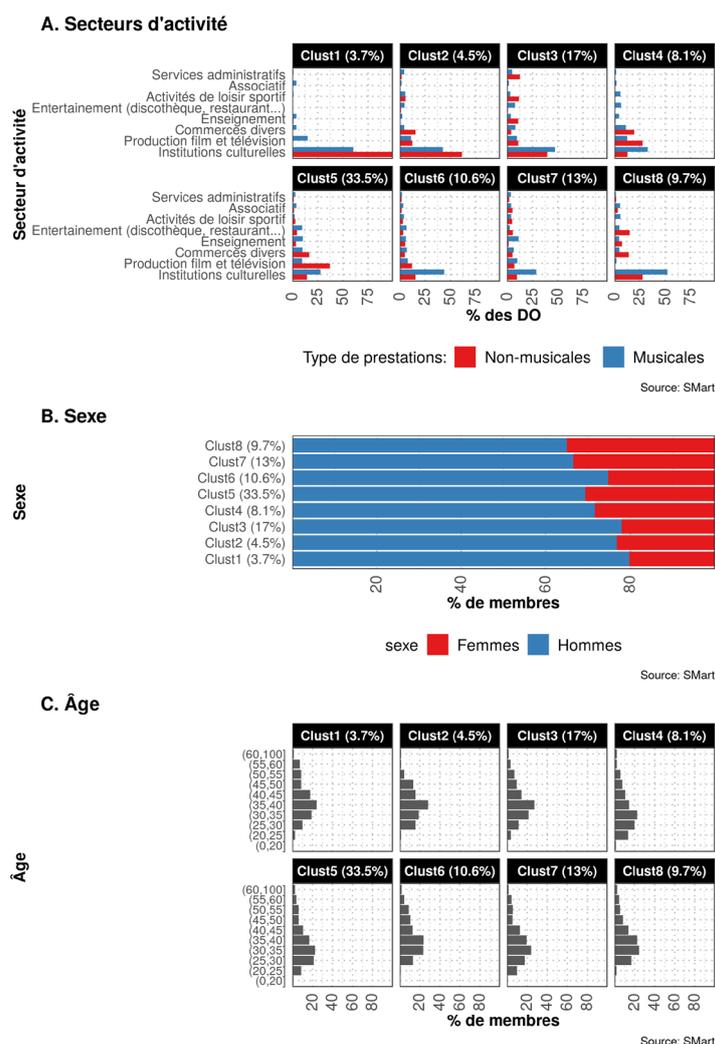


Source: SMart

A l'aune de la proportion de prestations non musicales déclarées par mois par l'ensemble des individus composant chaque *cluster*, il apparaît tout d'abord que le *cluster* 1 – celui regroupant les musicien·ne·s « ayant une activité à plein temps » – est également un *cluster* où les membres ont souvent déclaré de jours prestés dans des secteurs non musicaux. Pour ceux et celles pour qui les prestations musicales sont plus épisodiques (soit les *clusters* de musicien·ne·s occasionnels ou saisonniers), la proportion de personnes déclarant régulièrement des jours de travail dans le cadre de prestations non musicales est assez faible – surtout chez les membres du *cluster* 5. Elle dépasse néanmoins assez rarement les 10% dans l'ensemble des cas. Cela laisse à penser que, surtout pour les membres composant les *clusters* 4 et 5, les prestations déclarées via Smart ne constituent pas leur seul moyen de subsistance et qu'ils et elles ont un autre travail plus régulier (« *day job* ») – ou déclarent leurs activités artistiques par d'autres canaux.

L'analyse des secteurs du marché du travail dans lesquels évoluent les musicien·ne·s en fonction de leur *cluster* d'affiliation ainsi que l'analyse de la féminisation des différents *clusters* permettent de se faire une idée plus précise des profils professionnels et sociaux auxquels se rattache tel ou tel type de rythme du travail musical (Figure 10).

Figure 10: Typologie des séquences et profil des membres



Tout d'abord, grâce à la Figure 10.A, on voit apparaître une polarisation au sein du groupe des musicien·ne·s à plein temps (*clusters* 1, 2 et 3). Les musicien·ne·s du *cluster* 1, les plus actifs en nombre de jours travaillés par mois, sont aussi les musicien·ne·s dont l'activité s'inscrit principalement au pôle artistique et culturel : près de 60% de leurs DO sont situés dans ce secteur. Lorsqu'ils et elles déclarent une prestation non musicale, elle se situe également dans plus de la moitié des cas dans le secteur culturel. On peut ainsi penser que c'est dans ce *cluster* particulier que se concentrent les musicien·ne·s pratiquant uniquement la musique de création. Chez les musicien·ne·s des *clusters* 2 et surtout 3, les prestations situées dans le secteur « culturel » sont également nombreuses mais, dans ces deux groupes, la proportion de DO ayant un pied dans le secteur de l'entertainment est plus élevée. On peut ainsi penser que les membres rattachés à ces deux *clusters* sont plus proches du profil des musicien·ne·s jouant sur demande.

Dans le groupe des musicien·ne·s occasionnel.le.s (*clusters* 4 et 5), on peut voir que lorsque les personnes déclarent une prestation non musicale, c'est souvent pour un DO officiant dans le secteur de la production de film ou de télévision. On peut ainsi penser que, en plus des musicien·ne·s ayant une activité de très faible intensité sur toute l'année, ces deux *clusters* regroupent également des personnes ayant une activité dans des secteurs où l'on produit de la musique mais où l'activité de production musicale sur scène n'est pas le cœur du métier.

Concernant les musicien·ne·s ayant une activité saisonnière (*clusters* 6, 7 et 8), c'est dans le secteur culturel que se situent majoritairement les donneurs d'ordre. A l'instar des musicien·ne·s des *clusters* 2 et 3 cependant, leurs DO ont également des activités dans les secteurs de l'enseignement ou de l'*entertainment*.

Néanmoins, la proportion de DO affiliés à l'*entertainment* n'atteint jamais les mêmes proportions que dans le *cluster* 3. Aussi, on peut penser que ces musicien·ne·s dont l'activité est saisonnière, soit n'ont pas accès aux circuits professionnels de l'*entertainment* – qui pourraient les aider à densifier leur activité – soit sélectionnent en partie leurs engagements de manière à tenir un entre-deux : tenter de réunir assez de cachets pour prétendre à l'accès au chômage salarié tout en évitant autant que faire se peut les situations de travail trop aliéné, liées au secteur de l'*entertainment*.

Du point de vue du genre, on voit bien ici (Figure 10.B) que les *clusters* des musicien·ne·s les plus intégrés (1, 2 et 3) comptent parmi les moins féminisés, témoignant ici d'un maintien des musiciennes aux marges du cœur du groupe professionnel. Elles sont également peu nombreuses parmi les musicien·ne·s actifs et actives principalement durant les mois d'été (*cluster* 6).

Enfin, l'analyse de la composition des *clusters* en fonction de l'âge montre que les *clusters* des musicien·ne·s les plus actifs (*clusters* 1, 2 et 3) sont aussi ceux où les membres sont un peu plus âgés (35–40 ans). Dans la majorité des autres cas, c'est la catégorie des 30–35 ans qui est la plus importante. Cette structuration confirme l'hypothèse que l'intensité de l'activité est liée à l'intégration durable dans des réseaux professionnels relativement denses, fruit d'un parcours relativement long de stabilisation dans l'espace professionnel – qui expliquerait que les musicien·ne·s de 35–40 ans soient sur-représentés dans ce premier ensemble de *clusters*. Cette intensité de l'activité musicale déclarée via Smart chez ces musicien·ne·s un peu plus âgé·e·s pointe également que les engagements les plus longs et/ou les plus réguliers sont avant tout décrochés par les musicien·ne·s les plus intégré·e·s, les jeunes entrants expérimentant plus souvent les formes d'emploi musicaux les plus dégradés.

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 les femmes qui se maintiennent malgré tout et – surtout – une opposition entre musicien·ne·s plutôt tournés vers la création et ceux et celles dont *l'entertainment*, voire 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.

Pierre BATAILLE (Université de Lausanne) et
Louise DE BRABANDÈRE (Centre METICES, ULB)
Novembre 2018

SOURCES ET RESSOURCES

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.

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*.

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.

DICOLA 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.

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.

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.

