



État des lieux socio-économique de la filière des musiques actuelles en FWB et analyse du réseau de salles de concerts de moyenne capacité en Wallonie

SYNTHÈSE DES RAPPORTS D'ÉTUDES ET RECOMMANDATIONS DU SECTEUR

Février 2022



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

ST/ART



SOMMAIRE

1. Introduction et contexte	3
1.1 Qui sommes-nous ? Le CCMA.	3
1.2 L'appel du fonds St'Art : une opportunité de réaliser un état des lieux	3
2. Méthode de travail	5
2.1 Une enquête et des entretiens avec le METICES	5
2.2 Une analyse du contexte et des tables rondes avec le SEGEFA.	6
2.3 Les rapports qui ont été produits	8
2.4 Premier bilan moral de cet état des lieux	8
3. Les résultats de l'état des lieux	10
3.1 Introduction : le secteur en quelques chiffres	10
3.1.1 Les données relatives aux concerts en quelques chiffres	10
3.1.2 Les données relatives aux métiers d'accompagnement et aux artistes	11
3.1.3 Peu de chiffres fiables concernant les artistes en FWB	11
3.2 Emploi	11
3.2.1 Les conditions d'emploi	11
3.2.2 Pluriactivité : moteur de professionnalisation ou de précarité ?	14
3.3 Interdépendance des métiers du secteur des musiques actuelles et structuration de la filière	15
3.4 Economie des structures de la filière	17
3.4.1 Contexte économique	17
3.4.2 Revenus et économie du secteur	18
3.4.3 Importance des subventions pour la stabilisation professionnelle	19
3.5 Formation des acteur·rices de la filière	22
3.6 Reconnaissance et valorisation	23
3.6.1 Le soutien des pouvoirs publics	23
3.6.2 Le soutien des médias	25
3.6.3 Médiation culturelle et reconnaissance du public	25
3.6.4 Perspectives genrées	26
3.7 L'importance des infrastructures dédiées aux concerts et leur maillage sur le territoire wallon	27
3.7.1 Inventaire des salles et zones d'influences	27
3.7.2 Equipement / infrastructure	28
3.7.3 Fonctionnement.	29
3.7.4 Programmation et promotion.	29
3.7.5 Mode de gestion	30
Etude de cas : Conséquences directes et indirectes de la création d'une salle de moyenne capacité pour le rayonnement Wallonie : le cas de l'OM à Seraing, par Festiv@Liège	31
4. Conclusion	33
4.1 Vers un contrat de filière	33
4.2. Synthèse et pistes de recommandations	33
4.2.1 Synthèse	33
4.2.2 Pistes de recommandations	36
Remerciements	40
Crédits Photos	41

1. INTRODUCTION ET CONTEXTE

1.1 Qui sommes-nous ? Le CCMA.

Le CCMA¹, pour « Comité de concertation des métiers des musiques actuelles » a été créé en avril 2020. Fondé dans l'élan de concertation et de solidarité généré par la crise liée à la propagation du Covid 19, le CCMA se présente comme un lieu de réflexion nécessaire pour la coordination des enjeux auxquels fait face le secteur des musiques actuelles et entend permettre une plus grande visibilité et prise en compte de ses réalités.

Le CCMA est le premier espace de concertation entre les fédérations représentant les professions des musiques actuelles en Fédération Wallonie-Bruxelles (ci-après, « FWB »), à savoir :

- Court-Circuit² fédération d'organisation de concerts qui rassemble une soixantaine de structures ;
- La FACIR³ (Fédération des Auteurs Compositeurs et Interprètes Réunis), qui compte plus de 800 membres ;
- La FLIF⁴ (Fédération des Labels Indépendants francophones), et la BIMA⁵ (Belgian Independent Music Association), soit une trentaine de labels indépendants belges représentés ;
- La FBMU⁶ (Fédération des Bookers et Managers Uni·e·s), soit une cinquantaine de structures représentées ;
- L'UAPI (Union des Attaché·es de presse indépendant·es), soit 8 membres ;
- L'ATPS⁷ (Association de Techniciens Professionnels du Spectacle), soit près de 350 membres ;
- La BMPA⁸ (Belgian Music Publishers Association), qui regroupe 13 structures actives dans l'édition musicale.

A noter que la FFMWB (pour « Fédération des Festivals de Musique Wallonie Bruxelles »)⁹, créée plus tardivement (en septembre 2020) et rassemblant 40 festivals, dont les plus importants côté francophone, ne fait pas à ce jour partie du CCMA. Cependant, des contacts réguliers sont pris, et des représentants de cette fédération de festivals ont participé à plusieurs réunions du CCMA.

1.2 L'appel du fonds St'Art : une opportunité de réaliser un état des lieux

L'appel à projet « Rayonnement Wallonie » est lancé par St'Art fin 2020 dans le but de financer les secteurs des industries culturelles et créatives par l'octroi de trois types de bourses. Parmi ces bourses, celle dénommée « structuration de filières » est décrite comme suit : « L'appel à projet porte sur la structuration de filières professionnelles (sectorielles ou intersectorielles) en Wallonie dans le champ des industries culturelles et créatives. Les projets doivent poursuivre comme objectif la détermination de filières sectorielles ou intersectorielles à développer, le développement d'une méthodologie pour structurer les filières, l'identification d'objectifs à poursuivre, l'identification d'opérateurs concernés et des forces vives à mobiliser, l'identification des articulations nécessaires (particulièrement avec la Fédération Wallonie-Bruxelles) et des responsabilités des pouvoirs publics et autorités concernées, l'identification des opérateurs responsables de leur animation, ainsi qu'une première approche du contenu des contrats de filière. Le contrat de filière a pour but d'élaborer et de mettre en œuvre de manière concertée un soutien stratégique à la filière en se basant sur des

1 <http://www.ccma.be>

2 <http://www.court-circuit.be>

3 <https://facir.be/>

4 <https://flif.be/>

5 <https://www.bima.be>

6 <https://www.fbm.be/>

7 <https://www.atps.be>

8 <http://bmpa.be>

9 <https://www.ffmwb.be/>

éléments de diagnostic. Il s'agit donc d'identifier les chaînons manquants dans les chaînes des valeurs et de construire des solutions en vue d'un développement économique pérenne. »¹⁰ Fin décembre 2020, St'Art notifie au CCMA¹¹ qu'il fait partie des lauréats pour le dossier déposé, intitulé « structuration de la filière des métiers des musiques actuelles ». Conformément à l'appel St'Art, qui demande que soit institué un « consortium » (associant une ou plusieurs des fédérations professionnelles actives du secteur concerné et une équipe universitaire multidisciplinaire) la partie scientifique du projet est assurée par le centre de recherche en sociologie du travail « METICES » à l'ULB¹², qui a déjà mené plusieurs études dans le secteur artistique.

Lors de l'attribution de la bourse au CCMA, il est cependant suggéré par le jury constitué par St'Art pour cet appel d'intégrer au projet « filière des métiers » un autre projet jugé proche, à savoir le dossier remis par Festiv@Liège, ASBL gérant la salle « Le Reflektor » à Liège et par ailleurs membre de la fédération « Court-Circuit », consistant en une étude dont l'objectif principal est d'analyser le potentiel d'un réseau de salles de concerts de moyenne capacité (jauge de 1 500 à 2 000 places) sur le territoire wallon. À cet effet, le SEGEFA¹³, basé à l'ULiège, partie à ce projet, propose de mettre en œuvre une démarche reposant d'une part sur une analyse de type « géomarketing », partant d'aires d'influence des salles de moyenne capacité et d'autre part, sur une approche de partage et de consultation (co-construction) avec des acteur·rices de la filière en vue d'identifier les besoins et caractéristiques concrets pour le déploiement d'un tel réseau.

Le projet « filière métiers des musiques actuelles » auquel est intégré le projet « réseau de salles de moyenne capacité » a donc pour ambition de proposer une analyse complète de

la chaîne des valeurs¹⁴ du secteur des musiques actuelles en FWB, avec pour but d'établir un état des lieux du secteur et de proposer des pistes pour l'émergence de pratiques communes face aux enjeux actuels. Ce projet entend donc mettre en évidence les contradictions entre un secteur porteur de richesses et une base de travailleurs et travailleuses qui sont peu ou pas rémunérés et il entend le faire via des recommandations encourageant la revalorisation de ces métiers, leur professionnalisation, la mixité, et la sensibilisation du public et des pouvoirs politiques. Ceci permettra de structurer et de renforcer cette filière en FWB sur ces aspects, avec un regard particulier sur le réseau des salles de concerts en Wallonie.



10 Voir la page 4 du règlement de cet appel, disponible sur https://www.start-invest.be/IMG/pdf/rayonnement_wallonie_reglement.pdf

11 Etant donné que le CCMA n'est pas structuré en ASBL, et n'a donc pas de personnalité juridique, la demande auprès du fonds START a donc été introduite par l'une de ses composantes, à savoir l'ASBL Court-Circuit

12 <https://metices.ulb.ac.be/>

13 <http://www.segefa.ulg.ac.be/>



2. MÉTHODE DE TRAVAIL

2.1 Une enquête et des entretiens avec le METICES

Le travail a donc démarré avec le centre de recherches METICES durant le premier trimestre 2020. Afin de pouvoir étayer l'existence de « filière des métiers des musiques actuelles », et ainsi pouvoir déterminer le périmètre de l'étude, le METICES a proposé d'avoir recours à la notion « d'objet-frontière », à savoir le fait d'identifier ce qui regroupe les différents métiers de la filière. Suite à une concertation avec l'ensemble des composantes du CCMA, c'est la « musique de création enregistrée » qui a été définie comme objet-frontière, basée sur les compositions originales (et excluant donc les reprises) et pour autant qu'elles soient enregistrées en

vue d'un passage physique, ou sous forme numérique (pour diffusion numérique sur les médias traditionnels, les réseaux sociaux et les plateformes de streaming) et permettant donc d'articuler autour d'elle les divers métiers : artiste/groupe, management, booking, édition, label/distribution, promo/presse, diffusion (salle/festival). De cette démarche a découlé un schéma sous forme de tableau, reprenant les métiers impliqués tout au long de la chaîne des valeurs¹⁵.

Il a ensuite été décidé avec le METICES d'élaborer sur le plan de la méthodologie une approche en deux temps : quantitative et qualitative.

14 Une chaîne de valeur, qui dans ce cadre pourrait être plus précisément qualifiée de « chaîne de création », est décrite comme "un ordre des activités pendant lesquelles de la valeur est ajoutée à un nouveau produit ou service à mesure qu'il passe de l'invention à la distribution finale". Source : <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/87-542-x/2011001/section/s5-fra.htm>

15 Pour plus de détails, voir p. 3 et s/ du rapport du METICES. Pour un autre schéma, voir également la page 8 du rapport du SEGEFA. Ces deux rapports sont disponibles sur <https://www.ccma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>

L'approche quantitative, à savoir une analyse statistique à portée descriptive, s'est attachée à récolter un maximum de chiffres issus de l'année 2019, afin de baser ces données sur une période qui ne fut pas affectée par le COVID-19. Cette récolte a été organisée jusqu'au 30 juin 2021, à partir de deux questionnaires inspirés de celui utilisé par Court-Circuit pour l'enquête annuelle menée par « Live DMA »¹⁶. Le premier questionnaire a été adressé aux structures (publié le 7 avril 2021) et le deuxième aux personnes physiques (publié le 20 mai 2021). Ces questionnaires ont été envoyés vers tous les membres de toutes les fédérations du CCMA, mais également vers les membres de la FFMWB. Par ailleurs, ils ont fait l'objet d'un relais sur les réseaux sociaux, afin de toucher des structures et des personnes non affiliées aux fédérations du CCMA. Ils étaient axés sur les activités des structures et des personnes, sur l'emploi et sur les budgets de fonctionnement et revenus. A la clôture de cette première phase, par rapport au nombre total de structures affiliées aux fédérations du CCMA, le taux de réponses récoltées pour les structures a été jugé satisfaisant sur le plan scientifique. Par contre, les répondant-es « personnes physiques » se sont avéré-es trop peu nombreux-ses, et les données récoltées sur ce plan ont été jugées inexploitable¹⁷.

L'approche qualitative a quant à elle été menée sous forme d'entretiens qui se sont déroulés en septembre et octobre 2021. Sur base de contacts pris via les questionnaires élaborés pour l'approche quantitative, 22 personnes ont été identifiées, afin de participer à cette seconde phase, soit au moins deux personnes par métier de la filière, et en étant également attentifs à d'autres paramètres à savoir :

- la parité hommes/femmes,
- une représentation équilibrée en termes de localisation entre Région Wallonne et Région de Bruxelles-Capitale,

- un équilibre en termes de notoriété entre underground et reconnaissance plus large.

Ces entretiens ont été menés en tête-à-tête par Nicolas Bujiriri, chercheur du METICES, sur base d'un questionnaire unique élaboré sur base des données récoltées dans le cadre de l'approche quantitative. Les questions portaient sur la structure de travail, la localisation, l'interdépendance des métiers, les aspects économiques et le sentiment de professionnalisme au sein du secteur¹⁸.

2.2 Une analyse du contexte et des tables rondes avec le SEGEFA

En parallèle à ces démarches menées par le METICES, le SEGEFA a proposé au CCMA d'aborder la filière des métiers des musiques actuelles en se focalisant d'une part sur la thématique des salles de moyenne capacité en Wallonie et en réalisant à ce niveau une contextualisation et une analyse des localisations potentielles, et d'autre part en mettant en place des tables rondes participatives basées sur des démarches d'intelligence collective et rassemblant les forces vives d'un territoire autour des deux thématiques (métiers et salles).

Précisément, concernant les salles, le premier travail du SEGEFA a consisté en l'analyse du contexte existant en matière de salles de concerts afin d'établir une cartographie complète des salles de concerts en FWB selon leur capacité. Un premier inventaire a été alimenté par les statistiques collectées annuellement par Court-Circuit, mais aussi par les données quantitatives récoltées par le METICES durant le second trimestre 2021. Cet inventaire a été complété par l'analyse de l'origine des spectateur-rices d'événements existants (salles de concerts et/ou festivals) afin d'éclairer l'analyse sur l'attractivité des évènements et leur rayonnement, via les

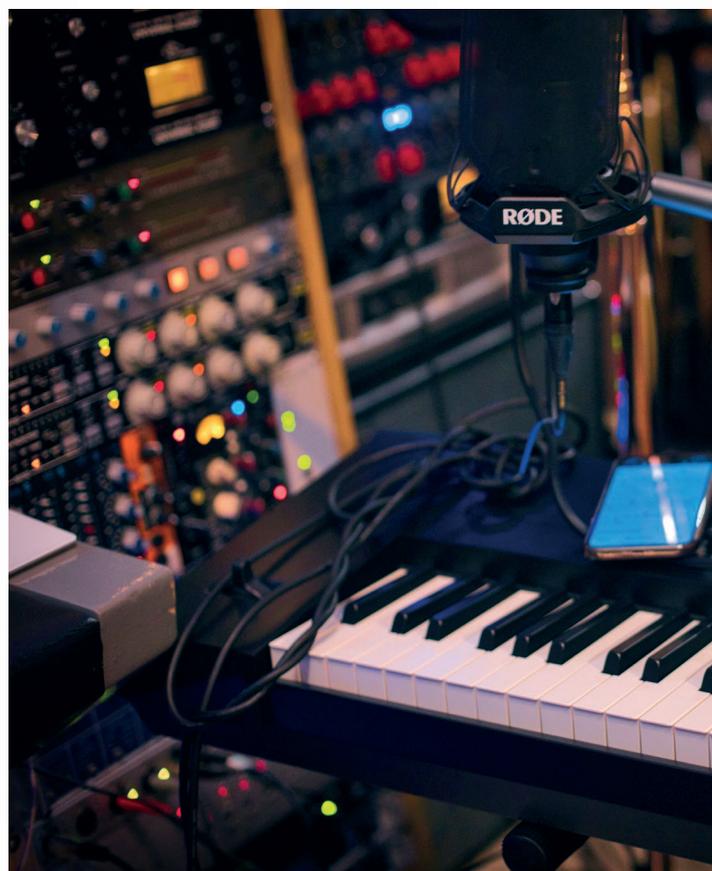
16 Live DMA est un réseau européen de plus de 3000 salles de concert et festivals dont fait partie Court-Circuit. Voir <https://www.live-dma.eu>
17 Pour plus de détails, voir pp. 8 et s. du rapport du METICES disponible sur <https://www.ccma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>
18 Pour plus de détails, voir pp. 10 et s. du rapport du METICES disponible sur <https://www.ccma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>

contacts privilégiés de Festiv@Liège (membre de "Court-Circuit", gérant la salle le Reflektor à Liège, mais qui est également impliqué dans l'organisation du festival « Les Ardentes ») et via la FFMWB. Cependant, à l'exception de quelques festivals de taille relativement modeste qui ont collaboré spontanément, il n'a pas été possible d'obtenir des données relatives aux festivals plus importants. Au final, cette approche a permis d'identifier les localisations potentielles pour des salles de moyenne capacité en Wallonie.

Parallèlement à cette approche, six tables rondes appelées « **Réflexions collectives** »¹⁹ ont été organisées du 10 septembre au 12 novembre dans les villes suivantes : Arlon (dans le cadre et avec l'aide du festival « Les Aralunaires » et de l'équipe de L'Entrepôt), Liège (dans le cadre du « Mithra Jazz festival » et avec l'aide de Festiv@Liège), Bruxelles (dans le cadre et avec l'aide du festival « FrancoFaune » et organisée à « LaVallée »), Namur (dans le cadre des 5 ans et avec l'aide du Comptoir des ressources créatives Namur), Mons (au Manège / MARS et avec l'aide de l'ASBL « About It ») et Charleroi (au Vecteur, et avec l'aide de leur équipe), impliquant au total près de 80 participant-es. L'objectif de ces tables rondes était de compléter les données quantitatives et qualitatives récoltées par le METICES en organisant la récolte via des discussions qui ont permis de toucher majoritairement des personnes qui jusque-là n'avaient pas participé à l'état des lieux. Ces discussions ont donc été organisées selon une démarche d'intelligence territoriale visant à rassembler autour de la table des acteur-rices d'un territoire, aux profils et fonctions différents afin de croiser leurs regards sur le fonctionnement de la filière, et d'identifier ses forces et ses faiblesses. Chacune des tables rondes a été organisée sur une durée d'environ 2h30 et était structurée comme suit : après une rapide présentation des données récoltées par le METICES et des cartes établies par le SEGEFA, deux questions challenge étaient posées, à savoir :

- « Que manque-t-il à la filière des métiers des musiques actuelles pour construire des solutions en vue d'être renforcée ? (quels soutiens stratégiques attendre, comment aller vers un développement économique pérenne...) », et
- « Quels sont les besoins du secteur en termes de salles de concerts et de lieux de musique en Wallonie et à Bruxelles ? (caractéristiques, tailles, modes de gestion, équipements complémentaires...) ».

Une heure était consacrée à chacune des questions, et afin de pouvoir faire émerger un maximum de pistes, il était demandé aux participant-es de présenter leurs propositions de manière synthétique, afin que la parole soit largement partagée, et que les interactions soient facilitées. Un compte rendu a été rédigé pour chacune de ces tables rondes, et la synthèse générale peut être trouvée dans le rapport du SEGEFA²⁰.



19 Voir : <https://www.ccma.be/rencontres>

20

Pour plus de détails, voir pp. 3 et s. du rapport du SEGEFA disponible sur <https://www.ccma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>

2.3 Les rapports qui ont été produits

A l'issue de toutes ces démarches, trois rapports ont été produits, qui sont donc tous disponibles sur le site du CCMA²¹ :

- Un rapport rédigé par le METICES, qui analyse les données quantitatives et qualitatives récoltées par ce centre de recherche.
- Un rapport rédigé par le SEGEFA, qui donne une synthèse des tables rondes, qui dresse l'inventaire des salles de concert en Wallonie et qui identifie les localisations potentielles pour la mise en place d'un réseau de salles de moyenne capacité en Wallonie.
- Le présent rapport, rédigé par le CCMA, agrège le contenu des deux rapports ci-dessus et en propose une synthèse. Il inclut également les recommandations sur base de l'état des lieux qui pourront servir de base de travail pour l'établissement d'un futur contrat de filière.



2.4 Premier bilan moral de cet état des lieux

Pour clôturer ce point, et s'il fallait déjà à ce stade faire un bilan moral des démarches menées en 2021 et qui ont abouti à cet état des lieux consacré à la filière des métiers des musiques actuelles, nous pouvons pointer les aspects suivants.

Tout d'abord, cet état des lieux est perfectible, car les fédérations sur lesquelles il s'appuie ne représentent pas l'ensemble des acteur·rices du secteur. Le CCMA avait au départ l'ambition de pouvoir réaliser un cadastre ou une étude d'incidence d'ordre socio-économique, en ce sens que les répondant·es auraient représenté une grande partie du secteur, et que l'on aurait pu de la sorte avoir une forme de vue exhaustive. Cependant, les tables rondes menées en seconde moitié d'année nous ont montré à quel point les personnes « hors fédérations » semblent être en nombre assez important. Plusieurs facteurs expliquent ceci :

- Il y a d'une part un enjeu lié à l'accessibilité et à la circulation de l'information. Beaucoup ont en effet soulevé la difficulté d'accéder à des ressources qui soient claires et centralisées, et même si les fédérations proposent pour la plupart de nombreuses ressources qu'elles alimentent et complètent régulièrement, il reste apparemment du travail en termes de pédagogie et d'accessibilité.
- Au-delà, il y a une difficulté intrinsèque au milieu des métiers des musiques actuelles, à savoir le fait de pouvoir se définir en tant que professionnel·le ou même en tant que travailleur·se régulier·ère du secteur. Il n'est pas toujours évident de pouvoir cerner la population à interroger, et de pouvoir faire la différence entre des pratiques « en amateur » ou de l'ordre du hobby, et les pratiques professionnelles. Nous avons d'ailleurs évité de tracer cette frontière d'autorité, tant elle est floue, et tant la notion d'amateur·rice ou

de professionnel·le est dans certains cas sujette à caution. Afin de trouver des éléments expliquant cette réalité, des éléments peuvent être trouvés dans le rapport du METICES, et notamment lorsque les notions de pluriactivité, ou de précarité sont abordées²².

- Enfin, si cet état des lieux a surtout touché des « travailleur·ses modestes » du secteur, pour reprendre les termes du rapport du METICES²³, il faut donc constater à contrario que les artistes FWB les plus populaires en Belgique ou à l'étranger, et les structures qui les entourent (management, label, booking,...), sont en très grande partie absents des fédérations du CCMA. Au-delà, nous avons constaté la difficulté qu'il y avait à interpeller ces artistes ou leur entourage, et à la quasi impossibilité de les associer à ce type de démarche.

Cet état des lieux est également perfectible, car même à l'intérieur du CCMA et de ses fédérations, la récolte de données s'est avérée être un travail assez laborieux, en ce sens qu'il est compliqué, même en interne, d'obtenir des réponses. Ceci semble être expliqué par les facteurs suivants :

- Tout d'abord, cet état des lieux est une première, en ce sens qu'il porte un regard sur tous les métiers de la filière. Son objectif est donc assez ambitieux, et sans doute trop vaste au vu du temps imparti pour l'ensemble du projet (à savoir un an pour récolter, analyser, et rédiger).
- A côté de cela, au démarrage du projet en février 2021, la situation imposée par le COVID-19 a été vue comme une forme d'opportunité qui nous permettrait de nous adresser à des personnes plus disponibles, car liées à un secteur à l'arrêt, ou du moins, en sous-régime étant donné les

interdictions et fermetures qui ont frappé le secteur du live, et les reports qui ont suivi. A l'expérience, nous avons en fait constaté l'inverse : la crise COVID a été pour beaucoup une lutte quotidienne pour la survie, entre réorientation des activités professionnelles (les exemples d'artistes, de technicien·nes ou d'autres personnes qui ont fini par quitter le secteur sont nombreux·ses, étant donné toutes les incertitudes de ces deux dernières années qui ont augmenté la précarité des travailleur·ses du secteur, dont une partie a dû trouver d'autres sources de revenus), et démarches administratives démultipliées pour postuler à des fonds d'aides au vu de la crise. Vu cette situation, nous nous sommes souvent retrouvés face à des personnes désireuses de participer à la réflexion commune et heureuses de fédérer leurs forces, mais disposant en réalité de peu de temps.

- Au final, le fait de pouvoir récolter des données doit aussi s'appuyer sur une professionnalisation du secteur, qui fait en partie défaut. Le fait de pouvoir faire remonter des données en termes de chiffre d'affaires, d'équivalents temps pleins, de catégorie de frais, etc. demande une formation et une structuration qui semble cruellement manquer. Pour la récolte de données quantitatives, des séances d'accompagnement ont été organisées en ligne, et elles nous ont montré à quel point certain·es sont sous-équipé·es, non adéquatement formé·es, ou en manque de temps de manière récurrente pour véritablement pouvoir se structurer et avoir la vue claire sur ce type de données.

22 Pour plus de détails, voir la page 13 et suivantes du rapport du METICES disponible sur <https://www.ccma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>

23 Page 13 du rapport du METICES disponible sur <https://www.ccma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>

Cet état des lieux est donc partiel, mais constitue un début. Les composantes du CCMA ont pris l'habitude de se voir régulièrement et une collecte de données sur une base annuelle nous semble pour la suite indispensable, afin de pouvoir responsabiliser le secteur, qu'il puisse identifier ses forces et ses faiblesses, pour appuyer ses actions futures et pour pouvoir ensuite interpeller les pouvoirs politiques et le grand public. La professionnalisation du secteur et la structuration du CCMA et de toutes ses fédérations, afin que ces dernières puissent sensibiliser et opérationnaliser cette récolte annuelle de données, nous semblent des démarches indispensables en vue du renforcement de la filière. Tout ceci est rappelé dans les recommandations formulées en fin de ce rapport»



3. LES RÉSULTATS DE L'ÉTAT DES LIEUX

3.1 Introduction : le secteur en quelques chiffres

Les réponses aux enquêtes envoyées aux membres des fédérations du CCMA permettent d'établir quelques tendances liées à l'activité du secteur des musiques actuelles en FWB sur l'année 2019 et donnent une certaine idée de l'activité globale du secteur.

3.1.1 Les données relatives aux concerts en quelques chiffres

Soixante structures ont déclaré avoir organisé des concerts en 2019. Au total, 2041 événements musicaux ont été organisés, totalisant 4639 prestations artistiques. La majorité (76 %) sont des événements à entrée payante. Au

total, près de 370.000 visiteurs ont assisté à ces événements. Les événements gratuits attirent en moyenne légèrement plus de public que les événements payants (226 visiteurs / événement gratuit en moyenne, contre 166 pour les événements payants).

Les organisations de concerts affectent une large part de leur programmation à des artistes issues de la FWB. En effet, pour les événements payants, 37 % des artistes programmés sont wallonnes, 23 % proviennent de la Région de Bruxelles-Capitale, 6 % proviennent de Flandre et 34 % sont des artistes internationaux. La proportion d'artistes wallonnes augmente fortement pour les événements gratuits (70 %).

Le chiffre d'affaires pour l'ensemble des structures ayant répondu à l'enquête et organisant des concerts est de 9,6 millions d'euros, un tiers provenant des recettes de ventes de billets, un quart correspondant à des

aides publiques et un deuxième quart issu des activités horeca. Le reste provient de sources diverses comme le sponsoring, la vente de merchandising ou "autre", n'ayant pu être identifié plus précisément.

3.1.2 Les données relatives aux métiers d'accompagnement et aux artistes

Parmi les enquêté-es ayant répondu, on retrouve 19 structures représentant des métiers d'accompagnement (booking, management, label, attaché-es de presse, édition). Une majorité relève des activités de booking et de management, en sachant qu'une partie de ces structures combine plusieurs activités à la fois. Ceci s'observe en analysant les sources de revenus. En effet, pour les métiers d'accompagnement, celles-ci sont plus diversifiées que pour les organisations de concerts. Bien que la part de subsides correspond également à environ un quart des rentrées, les autres revenus proviennent de la billetterie, mais aussi de l'horeca, des services spécialisés (missions d'attaché-e de presse, coaching, etc), des commissions sur ventes de prestations, et de revenus sur les droits d'auteurs ou les droits voisins (tous situés en moyenne entre 4 et 15% des revenus totaux).

Ces structures ont également été interrogées sur les artistes accompagné-es et leurs provenances. Il ressort qu'elles encadrent un total de 381 formations artistiques, dont 44 % proviennent de la Région Wallonne, 28 % de la Région de Bruxelles-Capitale et 31 % d'autres territoires. En termes de booking, les 14 structures actives dans ce domaine ont vendu 915 concerts pour l'année 2019, dont 44 % d'artistes wallon·nes, 20 % de bruxellois·es, 11 % issu·es de Flandre et 23 % d'artistes internationaux·ales. On constate donc qu'une part belle de l'activité des

structures d'accompagnement se concentre sur le développement et l'encadrement d'artistes issu·es de FWB.

3.1.3 Peu de chiffres fiables concernant les artistes en FWB

A ce jour, il a été impossible de déterminer le nombre d'artistes actif·ves en FWB. Il y a cependant quelques indications qui permettent de constater une profusion de créateur·rices sur le territoire. Au vu des artistes encadré·es par des structures d'accompagnement (voir paragraphe précédent), du nombre de membres de la FACIR (757 membres cumulés depuis sa création en 2013), des musicien·nes inscrit·es sur la plateforme MyCourtCircuit²⁴ et s'étant connecté·es depuis 2019 (plus de 2500), des "artistes solos" et des groupes inscrits dans la catégorie "musiques actuelles" de l'Intégrale de la Musique (environ 2000 entrées)²⁵ et des projets artistiques soutenus par la FWB depuis 2016 (460), on peut estimer que le nombre d'artistes actif·ves dans le secteur des musiques actuelles en FWB dépasse 2000 personnes.

Cependant, il est à l'heure actuelle impossible de déterminer celles et ceux vivant de leur activité ou étant semi-professionnel·les de celles et ceux qui n'en vivent pas.

3.2 Emploi

3.2.1 Les conditions d'emploi²⁶

L'emploi au sein du secteur est généralement marqué par l'incertitude, la précarité et des fortes inégalités de rétribution, surtout parmi les travailleur·ses modestes. Le travail est également marqué par l'intermittence et l'emploi temporaire.

24 Mycourtccircuit.be est la plateforme des appels à candidatures pour les musiciens à la recherche de concerts et de ressources (concerts, showcases, premières parties, tremplins, concours, résidences, dispositifs d'accompagnements & diffusion...) mise en place par "Court-Circuit". Voir <https://mycourtccircuit.be/>

25 IDLM ou «Intégrale de la Musique», à savoir une base de données relative au secteur musical gérée par le "Conseil de la Musique", et qui référence des artistes, médias, scènes & lieux de diffusion, etc. Voir <https://www.idlm.be/fr/>

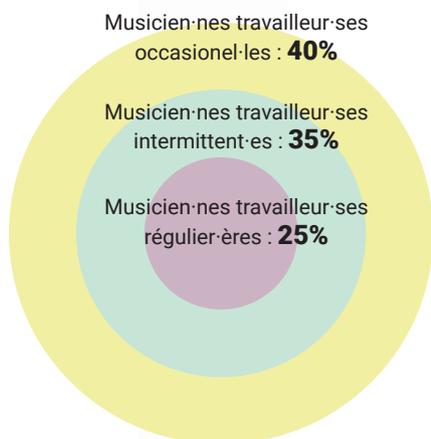
26 Pour plus de détails, voir pp. 13 et s. du rapport du METICES et pp. 3 et s. du rapport du SEGEFA disponibles sur <https://www.ccma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>

ARTISTES

Révéle lors d'une précédente étude²⁷ sur les temps d'activité des musicien·nes basé·es à Bruxelles et en Wallonie et utilisant la plateforme proposée par SMArt²⁸, les artistes salarié·es via cet outil se divisent en trois catégories.

Tableau 1 : Répartition par fréquence d'activité des musicien·nes passant par la SMart²⁹

Musicien·nes travailleur·ses régulier·ères 25 %	Constitue le noyau dur de musicien·es travaillant régulièrement tout au long de l'année pour un nombre d'heures relativement élevé, permettant de renouveler les droits aux allocations de chômage de "neutralisation" (statut d'artiste).
Musicien·nes travailleur·ses intermittent·es 35 %	Ensemble des musicien·nes qui ont une activité plus intermittente ou concentrée sur des périodes plus réduites et ciblées de l'année.
Musicien·nes travailleur·ses occasionnel·les 40 %	Ensemble de musicien·nes ne comptabilisant qu'un faible nombre de contrats de travail (une dizaine sur l'année). Ce sous-groupe est également caractérisé par une plus grande proportion de femmes et de jeunes comparé au noyau dur.



Les musicien·nes qui sont employé·es par les organisateur·rices de concerts sont des cas rares, voire inexistants. Ceci peut s'expliquer par l'intermittence des contrats qui génère une

charge administrative disproportionnée pour des contrats de très courte durée (un soir en général) et par les moyens en général très limités du côté des salles ou des festivals du fait de la pression du marché, et qui ont pour conséquence que les cachets sont bien souvent en-dessous du salaire minimum. En conséquence les prestations des artistes ou groupes musicaux sont négociées et facturées comme vis-à-vis de prestataires indépendants, sans que l'organisation de concerts ne doive respecter de barème, sauf si l'artiste organise sa facturation via un "bureau social pour artiste" (BSA)³⁰ ou une structure équivalente qui lui imposera de respecter le salaire minimum. Cependant, ces minima, inabordables pour certaines organisations, peuvent faire échouer la négociation.

En conséquence, les prestations sont négociées généralement au cas par cas en fonction des réalités et limites définies par l'organisation de concerts et l'artiste, dans une volonté commune de réaliser la transaction. Celle-ci est parfois garantie par l'existence des RPI (Régime des Petites Indemnités)³¹, acceptés le plus souvent par l'artiste au vu de l'urgence de sa situation et de l'économie précaire du secteur, mais vécue difficilement, car n'offrant aucune protection sociale et n'ouvrant aucun droit (par exemple en termes de droit à la pension ou de chômage, ce dernier terme incluant le "statut d'artiste").

Les cachets pratiqués sont donc en général bien en dessous d'un seuil décent de rémunération pour les artistes. Des interventions de la FWB permettent de pallier cette situation (comme les tournées "Art & Vie"³² ou le "Programme Rock"³³), mais l'existence de ces aides est en même temps le témoignage du manque structurel de moyens pour le secteur.

27 Bataille Pierre et de Brabantère Louise, « La musique de Smart », dans Virone Carmelo (éd.), Musicien·ne : quelques réalités du métier, Bruxelles, Smart, 2019, pp. 21-40.

28 Voir <https://smartbe.be/fr/nos-services/gestion-administrative/>

29 D'après l'étude de Bataille Pierre et de Brabantère Louise, « La musique de Smart », dans Virone Carmelo (éd.), Musicien·ne : quelques réalités du métier, Bruxelles, Smart, 2019, pp. 21-40.

30 Comme par exemple AMPLO ou SMArt. Voir notamment <http://www.atps.be/wp-content/uploads/2017/11/Bureaux-Sociaux-dArtistes.pdf>

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

32 <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=8383>

33 <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=8131>

Cette réalité du marché a donc pour conséquence d'induire une grande part de travail invisibilisé, car non compris dans la négociation et par conséquent non rémunéré. Cette réalité est également le lot d'autres travailleur·ses de la filière, comme analysé ci-après.

AUTRES TRAVAILLEUR·SES DE LA FILIÈRE

Concernant les personnes actives dans les autres métiers de la filière (booking, management, diffusion, édition, production, attaché·es de presse), l'étude a démontré qu'un grand nombre d'entre elles travaillent via des statuts précaires et que leurs métiers sont peu connus ou reconnus. Seule une minorité est salariée de plus longue durée. A côté de cette catégorie, une certaine partie de ces travailleur·ses a recours à du travail "freelance" (comme indépendant·e ou employé·es CDD via BSA ou équivalents). Au total, la grande majorité des travailleur·ses de cette catégorie est bénévole.

La présence de bénévoles est surtout massive dans le secteur de la diffusion, lors de concerts et de festivals. Ceci est expliqué par le manque de moyens au niveau des structures dont les marges financières sont limitées, et le besoin élevé de ces structures en moyens humains vu les multiples postes à assurer lors d'un concert ou d'un festival.

Au vu des coûts pour la mise à l'emploi, la conversion des postes bénévoles en emplois ou la stabilisation des emplois temporaires est donc compliquée, voire impossible.

Pour les métiers d'accompagnement, le travail salarié ou freelance est cependant proportionnellement plus important que dans les autres segments de la filière.

Enfin, sur la question du genre, on constate que similairement à ce qui a été démontré dans d'autres études³⁴ consacrées aux artistes, seul environ un tiers des personnes sont des femmes. Les tableaux ci-après envisagent la situation en croisant les données de statut et de genre, au niveau des métiers d'accompagnement.

Tableau 2 : Statuts des personnes travaillant dans les structures sur base des réponses reçues

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

Source : Enquête METICES pour le CCMA 2021

Tableau 3 : Statuts des personnes travaillant dans les structures en fonction des fédérations (sur base des réponses reçues)

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

Source : Enquête METICES pour le CCMA 2021

34 <http://scivias.be/rapport>

3.2.2 Pluriactivité : moteur de professionnalisation ou de précarité ?³⁵

Dans un contexte où l'emploi stable est rare et où la précarité est la norme, la recherche permanente de sources multiples de revenus constitue une réalité pour un grand nombre de travailleur·ses du secteur.

Pour un grand nombre d'acteur·ices de la filière, l'effondrement du marché du disque et la gratuité généralisée de la musique sur les réseaux sociaux a entraîné une diminution des revenus, alors que les coûts fixes demeurent. Une partie des acteurs·trices du secteur du live semble cependant épargnée par cette situation, en témoignent l'augmentation des cachets pour les artistes les plus reconnus et la fréquentation importante de certains festivals.

Les ressources initiales semblent donc relativement faibles comparé au potentiel de développement de la filière. La conséquence en est que pour se professionnaliser, la pluriactivité se généralise, soit le fait d'exercer simultanément, soit successivement, plusieurs activités de travail dans le cadre d'emplois différents³⁶. Cette polyvalence est observée également à l'étranger lorsqu'il s'agit de s'intéresser aux réalités professionnelles au sein du monde des arts et plus particulièrement des musiques actuelles.

Cette pluriactivité, source de polyvalence, est cependant parfois vécue comme un frein à la professionnalisation, car ne permettant pas la spécialisation, et donc la reconnaissance de valeur ajoutée pour le travail effectué. Partant, elle maintient les personnes et les structures dans une relative précarité et dans une situation de semi-amateurisme.

Les difficultés spécifiques que cette pluriactivité engendre sont notamment :

- le travail discontinu et par projet pour les artistes;
- la multiplication de tâches connexes, majoritairement bénévoles et en dehors de leur domaine de compétences pour les technicien·nes du son et de la lumière;
- le développement lent et incertain pour les structures d'accompagnement;
- le recours à du bénévolat, y compris pour les tâches administratives, pour les opérateurs du live.

Le secteur des musiques actuelles reste malgré tout créatif et florissant, grâce à la passion de ces travailleur·ses, à leurs compétences et soft-skills comprenant adaptabilité, débrouillardise, sens de l'entrepreneuriat et facultés de gestion. Cette situation les pousse également à la collaboration, à la mutualisation et à la fédération de certaines structures pour pallier le manque de ressources. Dans un certain nombre de cas, l'étude et les discussions qui ont suivi ont également montré que le background socio-économique plutôt privilégié compensait le manque de revenus.



35
36

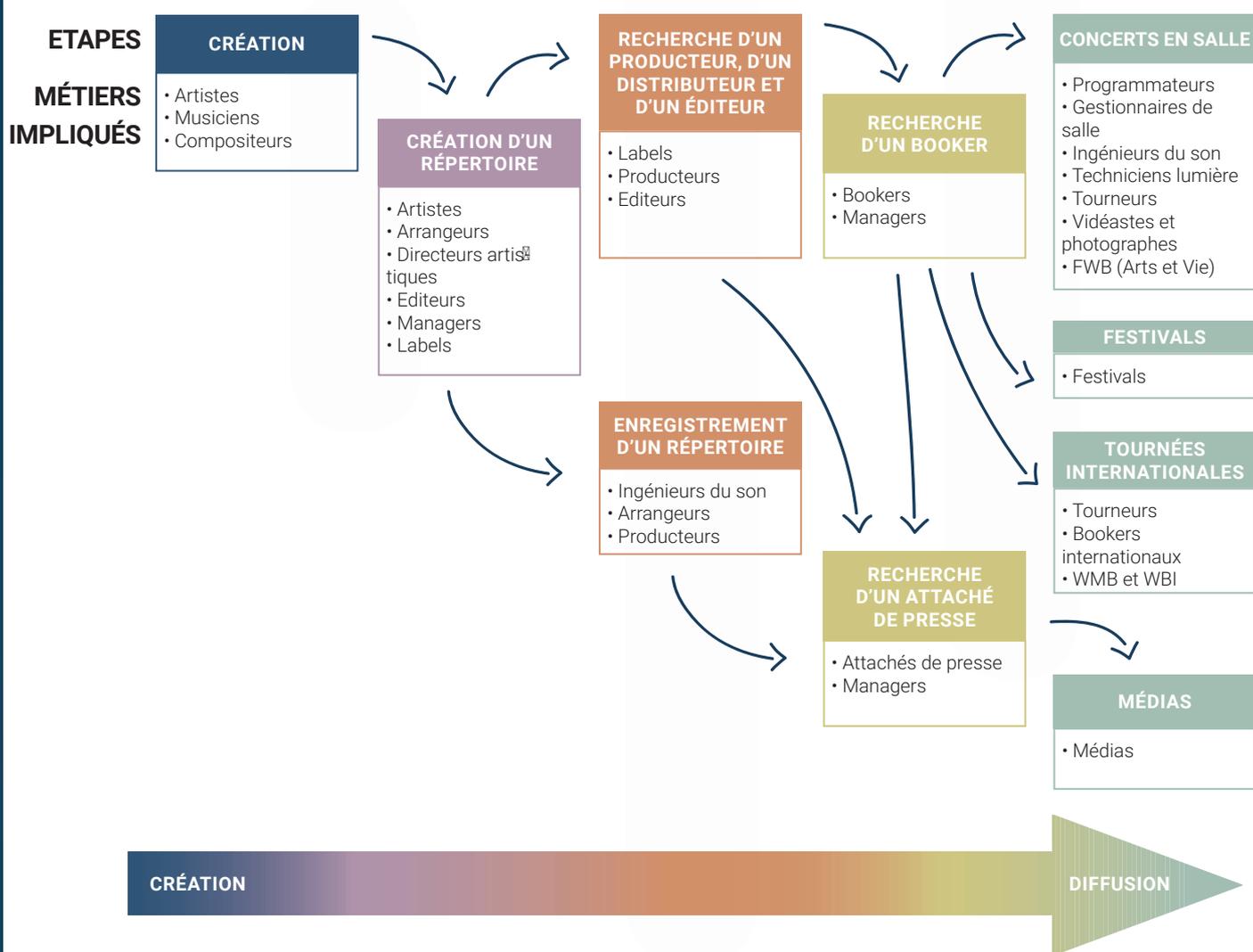
Pour plus de détails, voir pp. 13 et s. du rapport du METICES disponible sur <https://www.cma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>
Marie Françoise Mouriaux, La qualité de l'emploi, Paris, La Découverte, 2006, pp. 54-63

3.3 Interdépendance des métiers du secteur des musiques actuelles et structuration de la filière³⁷

A l'aide du concept d'objet frontière, matérialisé par la musique de création enregistrée, le schéma de la filière a pu être réalisé (voir figure 1). Il est important de noter qu'à ce jour, l'ensemble des métiers repris dans ce schéma sont représentés par des fédérations professionnelles. Certaines, comme Court-Circuit ou FACIR existent depuis plusieurs années, voire des décennies, alors que d'autres, comme la FBMU ou l'UAPI ont vu le jour récemment.

Il ressort des entretiens et de la littérature scientifique³⁸ que la présence d'un entourage semble jouer en faveur du degré de professionnalisation des artistes. Se situant entre le monde de l'art et du commerce, ces intermédiaires tendent à favoriser la montée des intérêts économiques des artistes. En effet, ils permettent d'une part de favoriser la médiatisation de l'artiste, grâce à leur carnet d'adresses, mais font également office de palier ou de jalon, validant le travail artistique et ouvrant les perspectives de professionnalisation et d'accès aux aides (puisque parmi les conditions d'obtention d'une aide FWB, il y a l'existence d'un entourage professionnel).

Figure 1 : Schéma de la Filière des musiques actuelles.

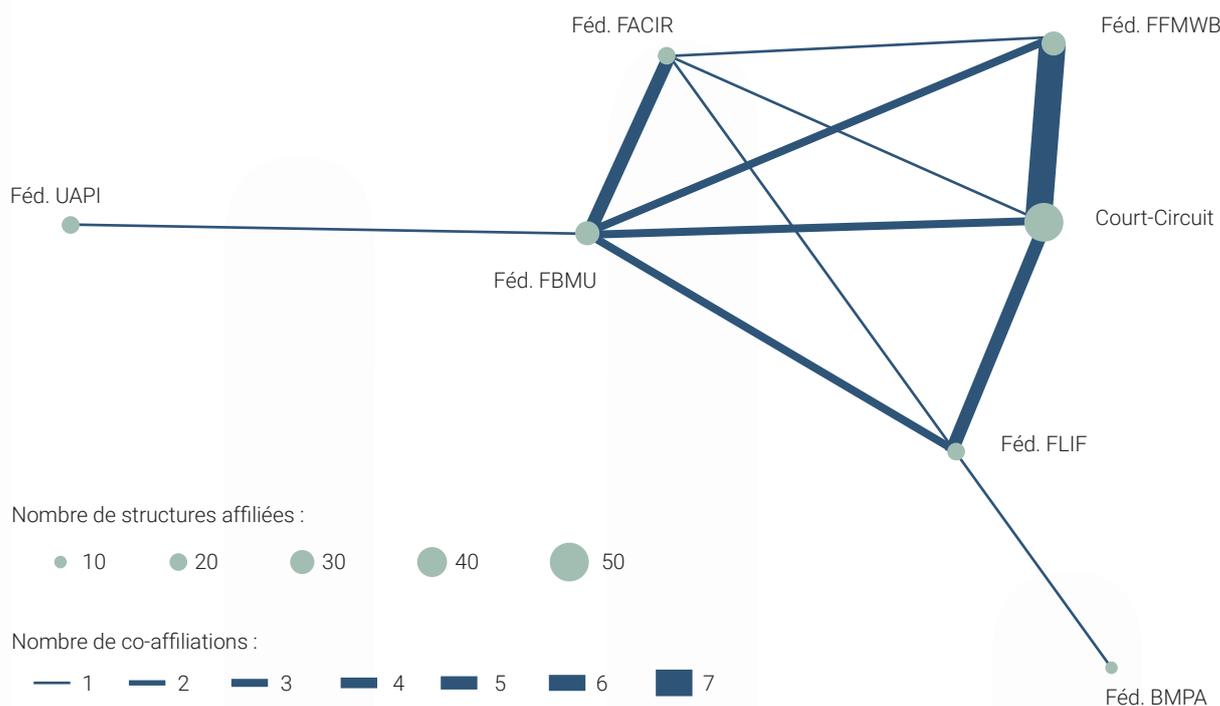


Source : SEGEFA

37
38

Pour plus de détails, voir pp. 22 et s. du rapport du METICES disponible sur <https://www.ccma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>
Voir p. 23 du rapport du METICES disponible sur <https://www.ccma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>

Figure 2 : Co-affiliation des structures et interconnexion des acteurs de la filière



Source : METICES

Malgré les disparités sur le plan de l'emploi et les situations plus ou moins précaires qu'elles peuvent générer en fonction des métiers ou des structures, le secteur des musiques actuelles en Wallonie et à Bruxelles est fortement interconnecté. En effet, en parcourant les liens par le prisme des (co-)affiliations aux fédérations, il apparaît qu'aucune d'entre elles n'est isolée.

Le schéma ci-dessus (figure 2) montre que toutes les fédérations partagent au moins une connexion (c'est-à-dire, un membre commun) avec une autre fédération. Certaines sont même connectées via plusieurs de leurs membres ce qui montre que certaines fédérations sont plus proches (voir dans le schéma les liens représentés par les traits plus épais), comme c'est le cas pour Court-Circuit et la FFMWB, qui partagent des réalités professionnelles similaires, à savoir l'organisation de concerts, en salle ou en festival.

Ces interconnexions prouvent l'existence d'une filière des musiques actuelles et que celle-ci est déjà bien définie.

Cependant, cette interdépendance des métiers et de leurs fédérations ne doit pas faire oublier la concurrence qui existe entre les différents acteur·rices (qu'ils exercent le même métier, ou pas), notamment en raison du fait que les musiques actuelles relèvent à la fois du secteur non marchand et du secteur marchand (entre valeurs artistiques et culturelles, et économie de marché). Par ailleurs, la précarité qui traverse tout le secteur joue un rôle ambivalent, entre exacerbation de cette compétitivité, et élément fédérateur (qui force les acteur·rices à se rassembler pour trouver des solutions, et qui plus concrètement force les différents métiers à collaborer au mieux autour d'un·e artiste ou d'un groupe, afin d'en faire un projet viable sur le plan financier).

3.4 Economie des structures de la filière

3.4.1 Contexte économique

Comme dit ci-dessus, la position du secteur des musiques actuelles est complexe. Elle se situe globalement du côté du secteur non marchand, mais subit les tensions entre, d'une part, la production de valeurs immatérielles (celles des oeuvres musicales, et de la culture plus globalement) et d'autre part, son insertion dans une économie néolibérale qui exerce de fortes pressions pour capitaliser ces valeurs immatérielles et les faire entrer dans le circuit habituel de l'économie du marché.

Par rapport à cette économie de marché, la crise du disque (la chute des ventes de supports physiques) a été évoquée ci-dessus. Il convient donc de se poser la question : la relative précarité qui semble traverser tous les métiers des musiques actuelles en FWB ne serait-elle pas le reflet d'une situation vécue à l'échelle mondiale ? Les rapports annuels produits par l'IFPI³⁹ (pour "International Federation of the Phonographic Industry", c'est à dire l'organisme qui représente l'industrie phonographique au niveau mondial) semblent dire le contraire.

En effet, si l'on se base sur le rapport 2019 (à savoir l'année de référence pour le présent état des lieux), on peut constater que les revenus mondiaux de l'industrie phonographique représentent cette année-là plus de 20 milliards de dollars et que l'Europe génère à elle seule 6,2 milliards. Par ailleurs, au niveau mondial, l'industrie phonographique est en constante augmentation, passant de 14 milliards en 2014 à 20 milliards en 2019 (soit une augmentation entre 8 et 10 % chaque année). A noter cependant qu'en 2001 (à une période où la vente de supports physiques était la norme) les revenus mondiaux étaient de 23 milliards. Il semble cependant que, petit à petit, les revenus autres que ceux issus des ventes de supports physiques permettent de revenir aux montants d'il y a 20 ans. Précisément pour 2019, la répartition est la suivante :

- 21,5 % des revenus sont liés aux ventes de supports physiques
- 56 % sont liés au streaming
- 7,5% sont liés aux downloads
- 2,5 % aux synchronisations pour la part qui revient au producteur (utilisation de musiques pour des films, des publicités, etc.)
- 12,5 % sont issus de droits pour la part qui revient au producteur ("performance rights").

Du même rapport, il ressort que la Belgique est en 21ème position dans le top mondial (sur la soixantaine de pays représentés à l'IFPI, et donc dans le tiers supérieur du classement juste derrière de grands pays comme la Russie, le Mexique, le Danemark ou l'Italie) et 12ème dans le top européen (soit la moitié supérieure du classement), avec 138 millions de dollars de revenus en 2019 soit une moyenne de 11,30 dollars (soit 10,05 euros vu le cours du dollar à l'époque) générée par habitant, et une croissance constante de ces chiffres.

En observant ces seuls chiffres issus de l'industrie phonographique, qui représentent donc une partie des revenus générés par l'industrie prise dans sa globalité⁴⁰, la Belgique semble donc suivre la tendance mondiale. Cependant, ces revenus générés en Belgique sont basés principalement sur l'écoute d'artistes internationaux. En 2019, le top 10 "single" ne compte aucun-e artiste belge, et le top 10 "albums" est occupé par Angèle en première place, et Roméo Elvis en 9ème, mais le grand succès rencontré par ces deux artistes est exceptionnel, et ne garantit pas que chaque année, il y ait 2 artistes belges francophones dans ce classement. Par ailleurs, le décalage important entre les hauts

³⁹ Voir <https://www.ifpi.org/resources/>

⁴⁰ En effet, il faut y ajouter d'autres revenus, liés à d'autres pans de l'industrie musicale : cachets, revenus de billetterie, droits d'auteur, droits d'édition, droits d'interprètes, ventes de merchandising, etc.

revenus générés par la consommation de musique en Belgique et les revenus relativement limités dont semble disposer le secteur des musiques actuelles en FWB atteste sans doute du fait que les revenus de l'industrie musicale belge ne sont que très partiellement liés à ces artistes nationaux.

Le décret SMA (décret relatif aux services de médias audiovisuels et aux services de partage de vidéos) qui transpose la directive européenne SMA dans le droit belge régule désormais en FWB les plateformes de streaming vidéo depuis le 20 janvier 2021. C'est un outil semblant largement permettre l'extension du périmètre de régulation au streaming audio, dont les effets bénéfiques pour la filière et ses artistes et producteur-rices devront être évalués avec le temps.

3.4.2 Revenus et économie du secteur⁴¹

La présente recherche n'a pas permis de réaliser une analyse des revenus des musicien-nes (à savoir les auteur-rices et les interprètes). Cependant, sur base d'études précédentes citées dans le rapport du METICES⁴³, il ressort que pour

les artistes, les revenus issus de leur activité se distinguent en trois catégories: les cachets, les revenus tirés d'activités d'enseignement et les revenus de création, à savoir les droits d'auteurs et royalties.

Pour les autres acteur-trices de la filière, cette étude a permis de poser un regard inédit sur l'économie du secteur. Neuf sources de revenus ont été identifiées: la billetterie, les revenus de bar/horeca, les subventions, les ventes de services spécialisés (c'est à dire les activités de booking, de management, de label et d'attaché-e de presse), les commissions ventes/les royalties, les droits d'auteur-riche, le sponsoring, les revenus tirés de la vente directe de merchandising. Les revenus non catégorisables au regard de la typologie proposée ont été étiquetés "autres", et n'ont pas été pris en compte dans l'analyse statistique des données dans le cadre de cette recherche.

Trois types de structuration économique ont été identifiés par le tableau ci-après.

Tableau 4 : Types de structurations économiques observées parmi les répondant-es

	Type 1	Type 2	Type 3
Caractéristiques	Structures pour lesquelles les subventions constituent la source de revenus principale. La moitié des structures tirent au moins 50 % de leurs revenus de subsides	Structures pour lesquelles la billetterie et la vente de services spécialisés sont les principales sources de revenus	Structures pour lesquelles les revenus de bar constituent majoritairement la principale source de revenus
Proportion	38 % des structures	42,3 % des structures	19,7 % des structures
Niveau de recettes totales	Plus de la moitié ont un volume de recettes supérieur à 125 000 €	50 % de ces structures ont perçu au moins 75 000 €	Faible niveau de recettes annuel situé aux alentours de 25 000 €
Typologies	Structures dépendantes pour une large part de subsides	Structures dépendantes de fonds propres, dont l'activité dépend de la vente (de billets et/ou de services spécialisés)	Structures plus éloignées des logiques de professionnalisation pour leurs activités dans le secteur des musiques actuelles, reposant essentiellement sur le bénévolat
Fédérations majoritairement représentées	FBMU, FLIF, Court-Circuit, FFMWB ⁴¹	Court-Circuit, FFMWB, UAPI, BMPA, FBMU, FLIF	Court-Circuit, FFMWB

41 Pour cette partie, voir pp. 28 et s. du rapport du METICES disponible sur <https://www.cma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>

42 Note pour rappel : les structures membres de la FFMWB qui ont répondu à l'enquête ne sont pas représentatives de l'ensemble de la fédération pour laquelle nous n'avons reçu les données que de quelques membres parmi lesquels on ne compte pas les plus gros festivals.

43 Voir p. 28 du rapport du METICES disponible sur <https://www.cma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>

Pour plus de la moitié des structures sondées, les subventions, les revenus de bar et la billetterie représentent ensemble plus de 30 % des revenus totaux. Ces chiffres sont cohérents, au regard de la grande proportion d'organisateur·s de concerts parmi les répondant·es, et ils confirment les résultats de l'enquête européenne annuelle de Live DMA pour les salles de concerts⁴⁴. Les structures du "type 3" correspondent essentiellement à des organisations de concerts dont ce n'est pas l'activité principale, mais plus occasionnelle (cafés-concerts, collectifs, etc.).

Plus on se rapproche des activités d'intermédiation culturelle (management, booking, service de label et d'attaché·e de presse), plus la proportion de subventions augmente.

3.4.3 Importance des subventions pour la stabilisation professionnelle

Le secteur est marqué par une économie "par projets" et donc par une temporalité discontinue qui complexifie la situation sur le plan de l'emploi, et qui favorise les mécanismes d'aides et de subsides publics. Parmi ces mécanismes figurent l'assurance chômage des artistes, les droits de propriété artistique et les subventions. Ces dernières sont perçues par le secteur comme des mécanismes financiers permettant de se prémunir des instabilités du marché et de la précarisation systémique inhérente à la filière.

Plusieurs études ont démontré l'impact positif des aides publiques sur les retombées économiques générales lors d'événements musicaux. L'étude de cas sur le « Kaustinen Folk Music Festival » en Finlande⁴⁵, a évalué les

retombées économiques de ce festival à 1,7 millions d'euros. Cette même étude a aussi pointé une augmentation de 65.600 euros au niveau des taxes locales générées par l'organisation de cet événement, soit un montant largement supérieur à la subvention annuelle du festival, soit 40.365 euros. Une autre étude menée par le Live Music Office en Australie⁴⁶ a estimé que le rapport coût-bénéfice des aides publiques par rapport aux retombées économiques était de l'ordre de 1 pour 3 : pour 1 dollar investi en aides publiques, 3 dollars sont générés dans l'économie. Enfin, plus près de chez nous, le SEGEFA a étudié en 2013⁴⁷ les retombées économiques du festival « les Francofolies de Spa ». Il en résulte que l'effet multiplicateur entre subsides et retombées pour l'économie est de l'ordre de 15 (pour un euro d'aide publique, il est généré 15 euros de retombées).

Le rapport d'activités du "Conseil des Musiques non Classiques"⁴⁸, indique qu'en 2019, un budget total de 4.527.130 euros a été alloué à 112 structures (42 festivals, 24 organisations de concerts, 36 structures d'encadrement et 10 organismes de promotion et de formation) et 88 artistes. Parmi les structures, 44 ont bénéficié de ces aides sous forme de contrat-programme pour un budget total de 3.336.420 euros et 33 ont bénéficié de 522.750 euros sous forme d'aide pluriannuelle.

Les structures interrogées dans le cadre de cette étude ont déclaré pour 2019 un montant total de subsides (toutes sources confondues, et donc ne se limitant pas aux subventions FWB) de 3.414.629 euros.

44 Live DMA, The Survey - Les salles de concert et clubs en Europe - Chiffres clés, publication janvier 2020 sur la base de données 2017, p.15 Voir: https://www.live-dma.eu/wp-content/uploads/2021/03/FR-Live-DMA-Survey-Report-Live-Music-Venues-data-2017-publication-January-2020-1french_version.pdf

45 "Economic impacts of cultural events on local economies : an input-output analysis of the Kaustinen Folk Music Festival", Timo Tohom, 2005, disponible via <https://journals.sagepub.com/doi/10.5367/000000005774352980>

46 University of Tasmania, City of Sydney, City of Melbourne, The Government of South Australia, and the Live Music Office. (2014). « The Economic and Cultural Value of Live Music in Australia 2014 », Sydney, Live Music Office. Disponible via : <https://benefitshub.ca/entry/economic-and-cultural-value-of-live-music>

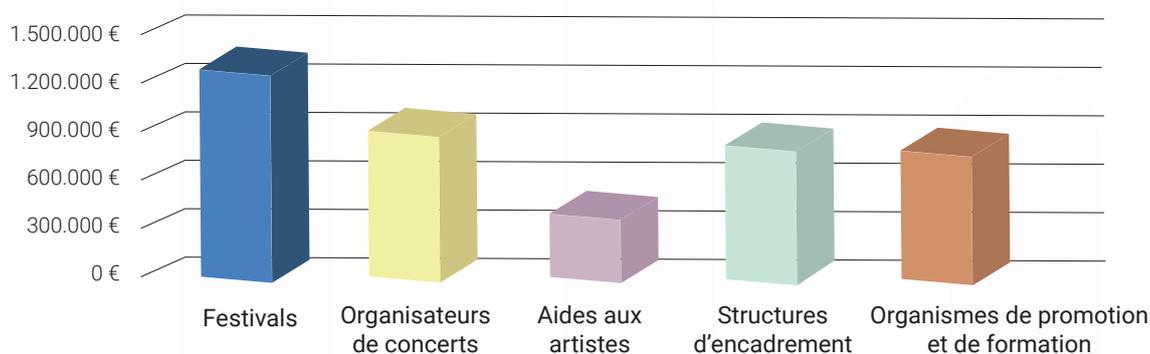
47 G. Condé, Etude des retombées économiques du festival de musique Francofolies à Spa, 2013, ULiège, disponible via <http://hdl.handle.net/2268/214831>

48 Les subventions attribuées par la Fédération Wallonie-Bruxelles au secteur des musiques actuelles le sont sur base des décisions prises par le ou la Ministre de la Culture, d'après les propositions de ce Conseil, qui est donc l'instance d'avis du secteur. Ce rapport est disponible sur <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=8367>

Tableau 5 : Budget alloué par types d'activités

Types d'activités	2015	2016	2017	2018 (et % du budget)	2019	% du budget 2019
Festivals	1.164.821 €	1.228.619 €	1.278.613 €	1.466.000 € (33 %)	1.383.160 €	31 %
Organisateurs de concerts	427.352 €	511.955 €	730.432 €	904.000 € (21 %)	971.990 €	21 %
Aides aux artistes	327.520 €	279.390 €	474.490 €	371.000 € (8 %)	421.600 €	9 %
Structures d'encadrement	462.966 €	528.606 €	596.531 €	814.500 € (18 %)	893.520 €	20 %
Organismes de promotion et de formation	638.693 €	737.984 €	720.984 €	848.000 € (19 %)	856.860 €	19 %
TOTAL	3.049.102 €	3.286.554 €	3.801.050 €	4.403.500 €	4.527.130 €	100 %

Budget 2019 alloué par types d'activités :



Source : Conseil des Musiques non Classiques

La comparaison entre les montants de subventions alloués par la FWB et ceux déclarés par les répondants (respectivement 3.859.170 déclarés par la FWB et 3.414.629 par les répondants), montrent une certaine cohérence de chiffres. D'une part les subventions reçues par les répondants sont en partie issues d'autres niveaux de pouvoirs que la FWB, et d'autre part, un certain nombre de structures aidées par la FWB n'ont pas répondu à notre enquête. Sur base des données récoltées, il ressort que :

- La majorité des subventions proviennent de la FWB (autour de 80 %) ;
- Les subventions provenant d'autres niveaux de pouvoir (Région Wallonne, Région Bruxelles-Capitale, Communes, Villes et Provinces) sont relativement limitées, tournant en moyenne autour des 5 % et ne dépassant pas les 20 % du montant total de subsides ;

- Ce sont les organisations de concerts (salles et festivals) qui bénéficient en priorité d'aides octroyées par les Régions, les Provinces ou les pouvoirs locaux.

Les réponses récoltées attestent également du fait que les structures bénéficiant d'aides présentent une capacité plus élevée à participer à des processus de récolte de données, indiquant une professionnalisation plus grande avec l'obtention de subsides. Cette hypothèse est vérifiée au sein de la fédération Court-Circuit concernant les salles du réseau "Club Plasma"⁴⁹ pour qui l'attribution et l'augmentation de subventions a permis de garantir la qualité de la récolte de données menée annuellement, données qui ont mis en évidence une professionnalisation progressive de ces salles et une augmentation d'activité au fil des années.

L'étude menée a également tenté d'identifier d'autres effets liés à ces aides proposées par les pouvoirs publics :

- Elles permettent de soutenir la part déficitaire liée à l'insuffisance des rentrées propres ;
- Elles garantissent l'existence de leurs activités économiques (ventes de disques, ventes de tickets, de prestations, etc) et permettent la professionnalisation de celles-ci ;
- Elles permettent de contrôler le risque généré par une organisation de travail

fondée sur la flexibilité et la pluriactivité subie, notamment en début de carrière d'un-e artiste ou lors de la création d'une structure ;

- Enfin, elles permettent un accès plus démocratique à la culture. Diminuer le coût final d'un disque ou d'une place de concert grâce aux subsides permet de toucher plus de public, en incluant les publics les plus fragilisés.

Tableau 6 : Répartition des aides FWB de 2019 en fonction des types de bénéficiaires et moyennes attribuées aux structures par segment de la filière, à partir des données publiées par le Conseil des Musiques non Classiques⁵⁰.

		Festivals	Organisations de concerts	Structures d'encadrement	Organismes de promotion et formation	Artistes
Musiques actuelles	N	42	24	36	10	88
	Montant total	1.383.160 €	971.990 €	914.300 €	856.860 €	421.600 €
	Montant moyen	32.932 €	40.500 €	25.397 €	85.686 €	4790 €
	Médiane des montants	17.500 €	33.150 €	17.000 €	24.500 €	4000 €
Pop/Rock, Electrop, Hip-Hop, Chanson	N	28	12	26		66
	Montant total	1.094.360 €	652.450 €	407.300 €		304.300 €
	Montant moyen	39.084 €	54.370 €	15.665 €		4.610 €
	Médiane des montants	12.500 €	45.900 €	15.000 €		4.000 €
Jazz, Blues, Trad	N	13	11	10		18
	Montant total	273.800 €	279.540 €	507.000 €		101.500 €
	Montant moyen	21.061 €	25.413 €	50.700 €		5.639 €
	Médiane des montants	20.400 €	20.000 €	20.000 €		5.000 €
Jeune public	N	1	1			4
	Montant total	15.000 €	40.000 €			15.800 €
	Montant moyen	15.000 €	40.000 €			3.950 €
	Médiane des montants	15.000 €	40.000 €			4.000 €

50 Voir pages 15 à 29 du rapport disponible sur http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&g=0&hash=bfbd86206c1b6ed4d061518108e10e16dd8a9341&file=fileadmin/sites/artsscene/upload/artsscene_super_editor/artsscene_editor/documents/Conseil_de_la_musique/Bilan_2019.pdf

Notons que selon les rapports annuels publiés sur le portail officiel de la culture, le budget alloué par la FWB aux musiques actuelles ne compte que pour 12 % du budget total dédié aux musiques et pour 3,7 % du budget total de la création artistique, se situant entre le “cirque, arts de rue et arts forains” et la “danse”, mais bien en deçà des budgets alloués aux musiques classiques et au théâtre.

Tableau 7 : Budget 2019 alloué à la création artistique en FWB

Secteurs	Dépenses culturelles
TOTAL	121.640.327
Arts plastiques contemporains	6.130.937
Cirque, arts de la rue et arts forains	1.850.612
Conte	549.970
Danse	7.560.644
Diffusion	2.349.756
Interdisciplinaire	12.837.356
Musique	37.778.200
Projets pluridisciplinaires	10.343.190
Théâtre	42.789.633

Source : Rapport Focus Culture 2019⁵¹

Parmi les difficultés énoncées par les répondant-es de notre étude concernant ces subventions publiques, on retient:

- des montants relativement faibles par rapport à la réalité du travail des acteur-rices de la filière surtout au niveau des aides ponctuelles, notamment de soutien aux artistes, qui ne couvrent qu’une partie des coûts fixes liés à l’enregistrement, à la promotion et/ou à la résidence, mais sans pouvoir assurer la rémunération du travail des artistes et de leurs équipes ;
- une relative difficulté d’accès, à laquelle s’ajoute une lourdeur administrative en

termes de reporting, qui semble inversement proportionnelle aux montants accordés. En effet, tous métiers confondus et à l’exception de quelques structures, les subsides alloués ne permettent pas de rémunérer un poste administratif mais requièrent un investissement assez élevé en termes d’heures de travail administratif de suivi ;

- des démarches administratives complexes et suivant un calendrier précis, ne répondant pas toujours, ni à l’urgence individuelle des projets et des acteur-rices du secteur, ni à la disponibilité en temps et ressources humaines des (petites) structures.

3.5 Formation des acteur-rices de la filière⁵²

Comme souligné par le rapport du METICES⁵³ : *“L’analyse du travail des artistes et de leurs intermédiaires a pu montrer que les marchés du travail culturel sont relativement ouverts et dénués de convention consensuelle sur l’évaluation de la qualité et de l’insertion de nouveaux “effectifs” au sein de ces marchés.”* En atteste le peu d’importance accordé à la qualification ou au diplôme dans l’accès au marché des musiques actuelles, et le fait que les témoignages récoltés montrent que beaucoup d’acteur-rices de la filière ont appris leur métier “sur le tas”.

Les témoignages recueillis à ce sujet sont de deux ordres :

- Tout d’abord, ils soulignent d’une part que les cursus existants ne sont pas totalement adaptés au secteur (notamment au sein des conservatoires dont les programmes n’incluent pas ou peu les aspects péri-artistiques ou de gestion inhérents à la carrière des musicien-nes) et d’autre part la faible offre en matière de cursus spécialisés à l’attention notamment des métiers d’intermédiation culturelle pour les musiques actuelles. En conséquence, la formation est

51 http://www.culture.be/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&g=0&hash=10dec2163b96aa4bf24d579cf15bb9d66cdb93f3&file=fi-leadadmin/sites/culture/upload/culture_super_editor/culture_editor/documents/Focus_2019/Focus_2019-web.pdf

52 Pour cette partie, voir pp. 49 et s. du rapport du METICES et pp. 5 et s. du rapport du SEGEFA disponibles sur <https://www.ccmma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>

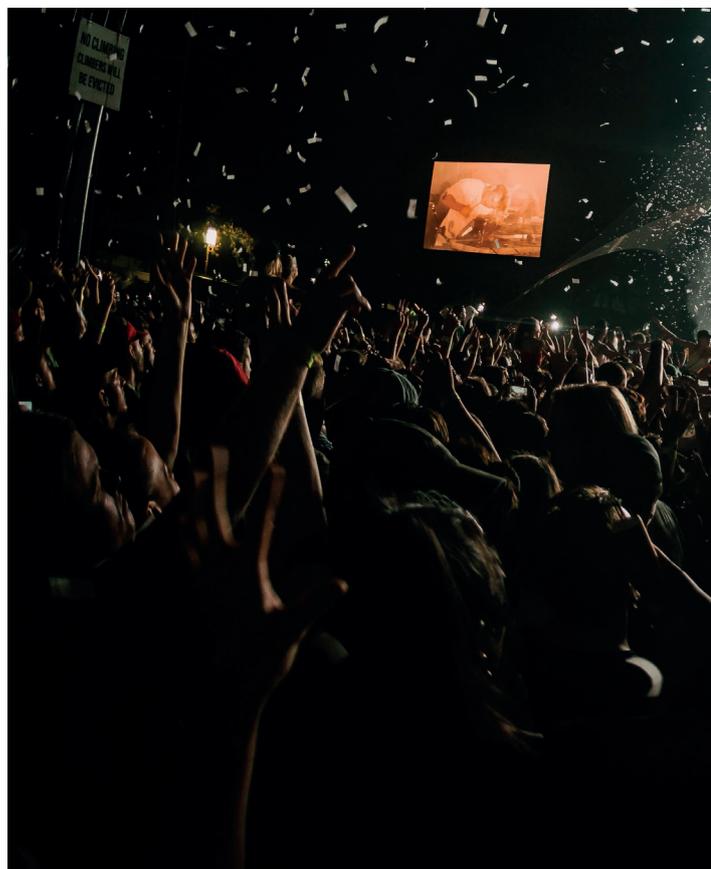
53 Voir la page 49 du rapport.

généralement réalisée par adaptation de compétences et connaissances provenant de parcours académiques et professionnels réalisés dans d'autres secteurs. L'autodidactie, la "passion du métier" et l'adaptation à un marché-réseau plus ou moins cloisonné forment le terreau commun des métiers de la filière, et contribuent à entretenir le sentiment de manque de professionnalisme.

- Ils mettent également en avant une méconnaissance des répondants concernant les possibilités de formations (continues, ou de type long ou de type court), ou à tout le moins à un manque de ressources pour connaître ces formations. Il en résulte que l'offre est globalement jugée insuffisante.

En l'absence de formations clairement identifiées, hormis celles artistiques et plus classiques en académie ou au conservatoire, le secteur des musiques actuelles semble souffrir d'un manque de professionnalisme. En conséquence, les aspects juridiques, financiers et administratifs sont la plupart du temps sous-estimés ou mal estimés par les porteur·ses de projet dans le secteur. Ces lacunes semblent constituer au sein de la filière un frein à la création de nouvelles structures et au développement à long terme des structures existantes. Par ailleurs, si la formation à la création artistique proposée par les académies ou les conservatoires est généralement bien connue, elle semble lacunaire sur le plan de la formation aux aspects liés à l'exploitation (commerciale, scénique, droits d'auteurs,...) de la création, ce qui constitue un handicap au développement de certaines carrières.

Enfin, pour les artistes et créateur·rices suivant un parcours académique, ces formations ne semblent pas entièrement répondre aux attentes spécifiques à certains genres musicaux faisant partie des musiques actuelles (à commencer par le hip hop ou la musique électronique).



3.6 Reconnaissance et valorisation

Lors des entretiens et des tables rondes, la question de la reconnaissance et de la valorisation du secteur des musiques actuelles a été abordée, principalement au niveau des pouvoirs publics et des médias. La sous-représentation des femmes, confirmée par cette étude, et donc la reconnaissance et valorisation des femmes actives au sein du secteur a été également mise en avant par beaucoup de répondant·es.

3.6.1 Le soutien des pouvoirs publics⁵⁴

S'il est établi qu'un accompagnement professionnel est bénéfique au développement des carrières artistiques, force est de constater que seule une minorité d'artistes se voient reconnu·es par le public, mais aussi par les pairs, les intermédiaires culturel·les et les critiques. A côté de ces artistes plus exposés, une large majorité peine à atteindre cet idéal. Il

54 Pour cette partie, voir pp. 42 et s. du rapport du METICES et p. 4 du rapport du SEGEFA disponibles sur <https://www.ccm.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>



en va de même pour une importante frange des travailleur·ses de l'intermédiation culturelle et des métiers techniques.

L'entrée en carrière pour les artistes émergent·es est relativement uniformisée et requiert l'inscription à différents concours, le dépôt de dossiers d'aides et la recherche d'un entourage professionnel et d'un public. La prise en compte de carrières non linéaires ne correspondant pas aux logiques mainstream ou passant par les étapes de validation institutionnelle a également été abordée par beaucoup de répondants comme nécessitant une attention particulière.

Pour les structures interrogées, la reconnaissance et le soutien des pouvoirs publics sont importants. Ces structures sont pour la grande majorité de petite taille et elles adoptent un mode de fonctionnement indépendant. Partant, elles ressentent une forte incompréhension de la part des pouvoirs publics à l'égard de leur logique de travail, de leur temporalité, et de leur rémunération en comparaison avec des professions dites "normales". Le manque de reconnaissance

semble donc reposer sur une incompréhension et un manque de connaissance du quotidien des métiers des musiques actuelles, qui a pour conséquence que les soutiens proposés par les pouvoirs publics paraissent en partie inadaptés à la réalité professionnelle.

Ce sentiment de manque de reconnaissance du secteur des musiques actuelles par les pouvoirs publics est également ressenti comme discriminatoire en comparaison à d'autres pans de la culture (comme la musique classique, le théâtre ou le cinéma), jugés davantage écoutés et valorisés.

Plus globalement, l'image de la filière aussi bien auprès du public que du milieu politique doit être revalorisée. Pour les répondant·es, les musiques actuelles font pleinement partie de la culture et jouent un rôle socio-culturel important en ce qu'elles permettent des rencontres, l'épanouissement par l'art, une plus-value sociale, le bien-être, etc. Cependant, ils ne se sentent pas assez pris en compte et pas assez considérés comme partie intégrante

de la culture et de l'économie du pays, comme si seuls les critères économiques (chiffre d'affaires) et d'emploi devaient définir le secteur des musiques actuelles, qui partant ne mérite que peu d'attention pour les pouvoirs publics.

3.6.2 Le soutien des médias⁵⁵

La question du soutien des médias traditionnels aux artistes locaux de la FWB a déjà fait l'objet de travaux menés par la FACIR⁵⁶ qui réclame l'établissement de quotas de diffusion d'œuvres d'artistes FWB à 25 %, une transparence des chiffres de diffusion de la RTBF, la mise en place d'une plateforme de concertation régulière entre la RTBF et le secteur musical, ainsi que l'élaboration de nouveaux barèmes et directives concernant le contenu éditorial mettant en avant les artistes de la FWB.



La présente étude fait ressortir un sentiment de manque de soutien médiatique généralisé, à l'égard de la RTBF et d'une bonne partie des autres médias. Ajouté à cela, beaucoup soulignent une circonstance aggravante, à savoir que la reconnaissance des artistes locaux

par les médias en FWB se fait après passage médiatique à l'international, notamment en France. Cette forme de validation internationale préalable peut être expliquée par des logiques d'exportation typiques des pays marqués par un territoire national restreint et une division en aires linguistico-culturelles relativement hermétiques.

L'exportation des musiques produites en Belgique s'avère donc importante et nécessaire pour le développement des artistes à deux niveaux : d'une part pour étendre les possibilités de développement de carrière (par exemple en termes de tournées sur des territoires limitrophes plus grands) et d'autre part pour favoriser la validation médiatique.

Le soutien des médias dans le développement des artistes, et le soutien des médias à l'égard du secteur du live (salles de concerts, festivals) est jugé insuffisant par le secteur, alors que la médiatisation est un facteur favorisant la curiosité et la reconnaissance du public, générant un sentiment d'identification qui encourage la participation aux concerts, notamment à l'échelle plus locale et des clubs à petite jauge.

3.6.3 Médiation culturelle et reconnaissance du public⁵⁷

La sensibilisation des publics wallons et bruxellois a également été pointée comme enjeu majeur en matière de politiques culturelles. L'éducation aux musiques actuelles semble souffrir d'une réputation moins favorable que d'autres formes d'expressions artistiques (comme le théâtre ou les arts plastiques), notamment auprès des publics scolaires. L'éveil aux musiques actuelles et l'éducation permanente à ce secteur, tant au niveau de la création que des autres métiers de la musique ont été identifiés comme pouvant bénéficier d'une plus grande attention, notamment en vue

55 Pour cette partie, voir pp. 43 et s. du rapport du METICES et pp. 5 et 6 du rapport du SEGEFA disponibles sur <https://www.ccma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>

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

57 Pour cette partie, voir pp. 45 et s. du rapport du METICES et pp. 5 et 6 du rapport du SEGEFA disponibles sur <https://www.ccma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>

d'une intégration d'un volet musiques actuelles dans les programmes scolaires, par exemple dans le cadre de la mise en place du Parcours d'Éducation Culturelle et Artistique (PECA). En effet, à l'image de ce qui est déjà fait pour le cinéma ou le théâtre, les écoles pourraient se déplacer dans les salles de concert, les festivals ou même les studios, afin de découvrir les métiers des musiques actuelles *in situ*.

Au-delà du milieu scolaire, une politique culturelle témoignant d'une plus grande mise en avant des musicien·nes de la FWB, de mécanismes d'inclusion territoriale et populaire plus développés favorisant l'attraction des publics scolaires et fragilisés vers les salles de concerts a été discuté à plusieurs reprises lors des entretiens et des tables rondes. Afin de garantir la mise en avant de formes plus émergentes ou moins populaires, le réseau des PointCulture est une forme de « transmetteur de savoir » à l'échelle locale, et notamment sur le plan de la culture des musiques actuelles. Il pourrait donc être renforcé dans ses missions d'éducation permanente.

Ceci semble d'autant plus important que les musiques actuelles sont à présent partout, présentes en flux illimité et quasi gratuites : sur le net et les réseaux sociaux, dans la publicité, les jeux vidéo... et certains artistes internationaux sont largement omniprésents. Face à cette profusion, il est d'autant plus important de mener un travail de mise en avant des artistes locaux, et des salles en FWB.

3.6.4 Perspectives genrées⁵⁸

Dans la lignée de précédentes études citées dans le rapport du METICES, les enquêtes menées dans le cadre de cet état des lieux confirment un déséquilibre dans la proportion des hommes et des femmes au sein de toutes les couches du secteur musical. Sur base des données récoltées, il est fait état d'une représentation

des femmes à hauteur d'environ un tiers des effectifs. Sur base des réponses récoltées, il apparaît qu'elles sont plus représentées dans les métiers d'accompagnement (management, booking, attaché·e de presse) en comparaison avec les autres métiers comme l'organisation de concerts ou les activités de labels, comme en atteste le tableau ci-dessous. Le constat de sous-représentation des femmes est également vrai pour les métiers techniques et technico-créatifs.

Tableau 8 : Proportion de femmes au sein du secteur des musiques actuelles. (Moyennes à valeur indicative uniquement au vu du nombre de réponses relatives obtenues pour certains métiers).

Types de métiers au sein des musiques actuelles	% moyen de femmes parmi l'ensemble des travailleur·ses salariées, freelances et bénévoles.
Manager·euses/Booker·euses	48 %
Attaché·es de presse	67 %
Organisations de concerts en salle	38 %
Organisations de festivals	31 %
Labels	31 %
Ensemble des métiers	36,5 %

Le constat, connu depuis de nombreuses années, a mené à l'émergence du projet SCIVIAS⁵⁹ qui œuvre à documenter et à objectiver ce phénomène. L'enjeu pour le secteur est la prise de conscience de cette réalité pour mettre en place des mécanismes afin d'enrayer l'entre-soi masculin régulièrement observé par les répondant·es de l'étude, afin d'œuvrer concrètement à la valorisation des femmes et des personnes discriminé·es sur base du genre au sein du milieu.

58 Pour cette partie, voir pp. 46 et s. du rapport du METICES et p. 7 du rapport du SEGEFA disponibles sur <https://www.ccma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>.

59 <https://scivias.be/rapport>

3.7 L'importance des infrastructures dédiées aux concerts et leur maillage sur le territoire wallon⁶⁰

3.7.1 Inventaire des salles et zones d'influences

Afin d'analyser le réseau de salles en FWB, le SEGEFA a procédé à un inventaire des salles sur ce territoire. Une limite a été tracée entre salles dédiées aux concerts et autres lieux tels que cafés-concerts, en fixant une jauge minimum de 200 places. Par ailleurs, les salles retenues devaient avoir une programmation régulière (ont donc été exclues les salles qui n'organisent que ponctuellement des concerts), et orientée majoritairement vers les musiques actuelles (ont donc été exclues les salles dédiées aux musiques classiques).

Cet inventaire a démontré :

- Que le territoire wallon compte 29 salles de concerts et salles polyvalentes, pour une capacité moyenne par salle de 1345 places, mais dont la majorité compte en réalité de 200 à 750 places. Les salles de 750 à 2000 places sont rares sur ce territoire, et en tout cas assez mal équipées pour les musiques actuelles. Liège et Charleroi sont en tête (avec respectivement 10 et 5 salles), suivie de Namur (3 salles, mais de capacité très inférieure aux salles liégeoises et carolos). En dehors de ces villes les salles sont plus dispersées, et certaines zones apparaissent sous-équipées, comme la Province de Luxembourg (sans doute en raison du fait qu'elle est moins densément peuplée et que le sud de la Province est proche de salles frontalières de plus grande capacité) ou l'ouest du Hainaut (proche de Lille, et souffrant donc de la concurrence des salles de cette métropole) ;
- Que la Région bruxelloise compte quant à elle 13 salles ;

- Qu'une dichotomie très nette se marque entre les salles spécialisées pour les musiques actuelles, qui sont en général de petite et de moyenne capacité, et les salles polyvalentes, qui sont de grande capacité (à savoir, plus de 2000 places), mais qui s'avèrent dans certains cas très inadaptées pour accueillir des concerts de musiques amplifiées ;

- Qu'en termes de rythme de programmation, ce sont les plus petites salles qui sont les plus actives avec plus de 50 dates par an, voire 100 pour certaines. Si les grosses salles (de plus de 2000 personnes) sont assez actives sur Bruxelles, les quelques salles de cette jauge implantées sur le territoire wallon sont assez inactives (souffrant sans doute de leur mauvais équipement, et de la concurrence de Bruxelles, de la Flandre, et des pays limitrophes).

- L'absence de salles de moyennes tailles, équipées et entièrement dédiées aux musiques actuelles sur le territoire wallon, qui pourraient attirer davantage d'artistes de renommée internationale.



⁶⁰ Pour cette partie, voir pp. 9 et s. du rapport du SEGEFA disponible sur <https://www.ccma.be/rapports-etude-filiere-musique-2022>

Le SEGEFA a également analysé les données de fréquentation de ces salles, en essayant d'identifier la provenance de leurs publics, basée notamment sur le code postal des acheteur·ses de tickets, en sachant que cette donnée reste partielle (entre 17 et 44% de codes postaux non définis en fonction du fait que le code postal n'est pas donné, ou pas demandé lors de l'achat et lors de la vente à l'entrée de la salle juste avant un concert). Les zones d'influences de cinq salles réparties sur le territoire ont ainsi été étudiées : la Ferme du Biéreau (Louvain-la-Neuve), le Rokerill (Charleroi), l'Entrepôt (Arlon), le Belvédère (Namur), et le Reflektor (Liège). Il ressort notamment que la zone d'influence de ces salles s'étend en moyenne à l'échelle du territoire de leur province respective, avec dans les cas des provinces du nord de la Région Wallonne, un "effet frontière" très fort avec la Flandre. Une fois passée cette phase d'analyse, le SEGEFA a donc participé aux tables rondes menées de septembre à novembre dans six villes de Bruxelles et de Wallonie. Des discussions menées autour de la question des salles, quatre thématiques sont ressorties : celle de l'équipement, celle du fonctionnement, celle de la programmation et de la promotion, et celle du mode de gestion.



3.7.2 Equipement / infrastructure

Certain·es participant·es ont tout d'abord pointé l'absence de "cadastre" des salles (en termes de capacité, contacts, type de programmation, etc.). La plateforme "court-circuit.live"⁶¹ récemment mise en place par la fédération du même nom permet cependant de trouver une foule d'informations sur le réseau, mais les discussions montrent qu'elle gagnerait à être plus relayée au sein du secteur, et que certaines données pourraient être ajoutées relativement aux salles et organisations (notamment en allant puiser dans l'inventaire réalisé pour cette étude).

La rareté de salles de capacité intermédiaire, situées entre les cafés-concerts et les salles de plus de 1000 spectateurs est souvent déplorée. Parallèlement à cela, la difficulté de réussir à monter des tournées wallonnes est une réalité. En effet, pour une question de public potentiel, les présentations d'albums sont souvent faites sur Bruxelles dans des salles de moyenne capacité mieux équipées. Les participant·es aux ateliers ont le sentiment, que s'il faut ensuite essayer de monter une tournée dans la foulée de la date bruxelloise, les artistes et les groupes se heurtent à la rareté de salles bien équipées et de capacité équivalente en Wallonie, mais aussi à la réalité d'un public limité, et qui doit se "partager" entre ces lieux.

L'équipement disponible au niveau des instruments (backline) au sein des salles sur le territoire est déplorée, car cela permettrait aux groupes et aux artistes de « voyager plus léger » et de la sorte, de diminuer les coûts (et l'impact écologique) des tournées, et de garantir un équipement professionnel. Enfin, le manque de possibilités de ces lieux à des fins de résidence pour les artistes, ou le manque de disponibilité en termes de salles ou de moyens humains sur le plan technique a également été pointé.

61

Voir <https://www.court-circuit.live>

3.7.3 Fonctionnement.

Comme précisé au point précédent, un manque est apparu régulièrement lors des rencontres : l'opportunité régulière et facilitée d'organisation de résidences, de formations et de coachings organisés directement dans les salles de diffusion, ceci en raison du sous équipement des salles (en termes humains, et matériels. Sur le long terme, et dans la logique des « artistes en résidence », le soutien personnalisé au développement d'artistes locaux (par chaque salle, sur son territoire) et l'accompagnement de ceux-ci ne sont pas assez institutionnalisés, contrairement à ce qui se fait notamment en Flandre.

Le côté "amateuriste" de la gestion de certaines salles est également souligné, surtout pour les plus petites d'entre elles, qui disposent de peu de moyens, tant humains que financiers. Sauf des formations courtes proposées par certaines fédérations (à commencer par Court-Circuit) et qui sont surtout axées sur les aspects administratifs, la formation permanente des équipes (administratives, techniques, de programmation) manque cruellement, ce qui participe à l'instabilité du paysage.

Les participant·es aux discussions mettent en avant le rôle essentiel des salles de concert dans la filière, qui doivent s'ancrer en local comme un lieu de vie sociale qui permet les rencontres et les découvertes culturelles. Ces salles ont un véritable rôle de médiation et sont l'appui indispensable pour mener des actions spécifiques qui permettent de toucher le public. Elles constituent également un point d'ancrage essentiel dans la carrière des artistes, confirmé·es ou non, et notamment les plus petits clubs, dont la taille réduite permet une écoute et une rencontre de qualité avec le public, surtout pour les scènes jazz, chanson, folk et autres sets intimistes. Faute de moyens et de formations spécifiques pour la majorité des salles, ceci n'est réellement possible qu'à peu d'endroits.

3.7.4 Programmation et promotion.

Les discussions ont mis à jour une relative incompréhension entre certains métiers de la filière. Plus particulièrement entre les bookers·euses et les programmeur·rices. La possibilité d'organiser des rencontres au sein des salles a ainsi été évoquée, afin de faire connaître la teneur de leur projet et la ligne artistique recherchée.

Par ailleurs, l'importance de pouvoir s'ouvrir à l'international est apparue comme cruciale, notamment pour pouvoir attirer des tournées européennes, et éviter de la sorte une concurrence trop forte entre les salles environnantes au sein de la FWB. Cependant, il a été constaté que la taille relativement modeste de la majorité des salles ne permet pas d'attirer des artistes d'envergure internationale, la jauge réduite limitant le budget de programmation. La création de salles de moyenne envergure (de 1500 à 2000 places) permettrait d'attirer des têtes d'affiches internationales en Wallonie.

A l'inverse de cette ouverture internationale, et comme nous l'avons déjà écrit ci-dessus, le manque de visibilité à l'échelon local a souvent été déploré lors des ateliers, notamment parce qu'il est difficile d'intéresser les médias locaux et nationaux, mais aussi parce qu'il est difficile de toucher le public proche géographiquement qui semble ne pas être touché par ce que propose la salle. Une véritable politique d'éducation du public et de visibilité est souhaitée, et notamment vers les écoles qui sont souvent citées dans les discussions.

Enfin, les Centres culturels et les salles dépendant directement de pouvoirs publics (Provinces, Villes ou Communes) ont été l'objet de pas mal de débats, tant une grande majorité de ces lieux semblent soit méconnaître fortement la réalité de la filière des musiques actuelles (et notamment sur le plan des rythmes de programmation), soit l'ignorer purement et simplement (en témoigne la rareté des concerts "musiques actuelles" au sein de ces réseaux).

3.7.5 Mode de gestion

A l'instar de ce qui est dit dans le rapport du METICES sur les sources de revenus et qui est détaillé ci-dessus, tou·tes les responsables de salles présentes aux discussions soulignent l'importance de l'activité horeca, qui permet d'asseoir financièrement l'activité de la salle. Ceci induit que la gestion horeca doit l'être de manière professionnelle, ce qui n'est pas toujours le cas faute de moyens et de formation, encore une fois. Certain·es évoquent également les relations problématiques avec les grands groupes brassicoles, et la difficulté de fonctionner avec des brasseries locales, plus modestes.

Sur le plan de la gestion financière, administrative et des aides, certain·es soulignent la nécessité d'une réactualisation, notamment sur le plan de l'économie sociale et solidaire, et la création de nouveaux mécanismes de financement et d'accompagnement, voire de structurations différentes (comme le fait d'héberger ces projets au sein de coopératives à l'instar du Kultura à Liège). Ces aspects sont malheureusement méconnus, et peu relayés par les pouvoirs publics.

La thématique du transport revient également régulièrement. Une bonne accessibilité (train, bus, métro, possibilités de parkings accessibles ...) et des horaires adaptés semblent indispensables, notamment pour attirer un public plus jeune.



Conséquences directes et indirectes de la création d'une salle de moyenne capacité pour le rayonnement Wallonie : le cas de l'OM à Seraing, par Festiv@Liège

L'équipe de Festiv@Liège travaille actuellement à l'ouverture d'une nouvelle salle à Seraing, à savoir "l'OM" pour la fin 2022- début 2023. La capacité est de 1700 places debout.

Au-delà de l'intérêt de mettre une nouvelle salle à disposition des artistes, ce type d'infrastructure met également en avant le savoir-faire des dizaines de métiers (technicien-nes, sons, light, scène etc...) qui gravitent autour du live mais aussi le dynamisme de toute une région pour qui la culture est un vecteur d'émancipation et de rayonnement. L'étude menée par le SEGEFA a d'ailleurs montré que Liège et Charleroi sont les localisations les plus porteuses pour développer ces salles entre 1500 places et 2000 places. Charleroi dispose du Rokerill (d'une jauge de 2500 personnes) alors que Liège présente un potentiel inexploité qui devrait être comblé avec le lancement de l'OM. A la suite de ces deux villes, Namur et Mons présentent moins d'atouts, mais sont également mises en avant par le SEGEFA comme localisations potentielles⁶².

En développant et structurant un réseau de salles moyennes (entre 750 à 2000 personnes), la Wallonie pourra accueillir des artistes qui doivent aujourd'hui se produire dans d'autres régions du pays et/ou dans les pays limitrophes. Par la même occasion, les villes dans lesquelles se tiendront ces salles accueilleront un nouveau public qui, outre l'achat de ses places de concerts, consommera dans les salles et dans l'Horeca local.

Une ville active sur le plan culturel bénéficie d'une attractivité indéniable et d'un rayonnement qui dépasse son territoire. Le tourisme culturel est en effet un moteur économique qui engendre des retombées financières notamment pour

l'Horeca mais aussi pour d'autres secteurs tels que celui du commerce et des transports. Développer des salles de taille plus importante permettrait d'attirer des artistes internationaux et des têtes d'affiche capables de mobiliser un public plus large qu'à l'échelle provinciale.

Au-delà de la valorisation d'un territoire à l'échelle nationale, voire internationale grâce à des artistes de renom, la mobilité du public est en effet un levier important pour le secteur hôtelier et la restauration.

La réalisation du cadastre nous a permis de constater que les métropoles françaises proches, Metz et particulièrement Lille bénéficient d'un réseau important de salles. La proximité de Lille explique probablement le nombre limité de salles de plus de 200 personnes dans l'ouest du Hainaut (Mons, Tournai et Mouscron), l'aire d'influence de Lille pour ce type d'évènement devant effectivement englober cette partie du territoire wallon.

L'analyse des zones d'influence a montré que l'attractivité d'une salle ou d'un événement dépend évidemment de la renommée de l'artiste sur scène et de sa spécificité (un-e artiste plus "pointu-e" mobilisera moins le public local, mais attire une audience sur des distances plus importantes). Doter le territoire wallon de salles de moyenne envergure permettrait dès lors de profiter de ces retombées économiques pour compléter un réseau dense de petites salles (de 200 à 750 places) et un réseau de grandes salles de plus de 2000 places qui n'offrent pas des conditions optimales pour la musique live (ce sont généralement des salles polyvalentes) et semblent souffrir d'une concurrence avec ces métropoles et avec Bruxelles.

Estimation de la création d'emplois directs dans le cadre de la création d'une salle de concerts de moyenne capacité (entre 750 et 2000) sur le territoire wallon :

> **Programmateuse artistique (½ ETP) :** chargée de la programmation artistique de la salle et de la négociation des contrats avec les agences de booking.

> **Gestionnaire de salles (1 ETP) :** chargé-e de la gestion des plannings tant Horeca que artistiques et interlocuteur-riche des tour managers pour tous les aspects logistiques de la date planifiée. Chargé-e également du démarchage et de la négociation des locations, du développement des publics et de la gestion des équipes.

> **Responsable communication/promotion/partenariats (1 ETP) :** responsable du plan de communication et de promotion de la salle, du community management et de la négociation des partenariats.

> **Responsable billetterie (½ ETP) :** assure la mise en vente des billets de concerts en concertation avec la personne gestionnaire de salle et celle responsable en communication, gère également l'équipe d'accueil des publics.

> **Graphiste (½ ETP) :** assure la conception graphique de la charte graphique et des campagnes de communication en collaboration avec la personne responsable communication.

> **Ingénieur du son (1 ETP) :** chargé-e d'accueillir les groupes et de s'assurer de la qualité optimale du son lors de la prestation.

> **Ingénieur son retour (1 ETP) :** chargé-e d'accueillir les groupes et de s'assurer de la qualité optimale du son lors de la prestation.

> **Technicien lumière (1 ETP) :** conçoit et met en œuvre tous les éclairages et effets lumineux de scènes joués ou enregistrés.

> **Responsable Horeca & bars (1 ETP) :** responsable des partenariats Horeca, de la gestion des commandes et des stocks mais aussi de la gestion des plannings des intérimaires.

Les emplois directs peuvent représenter jusqu'à 8 ETP pour une telle salle.

DES EMPLOIS PONCTUELS :

> **Le renfort technique :** en fonction des besoins en termes de montage et démontage, des freelance tels que des stagehands sont recrutés de façon ponctuelle.

> **La gestion du bar :** les salles font généralement appel à des étudiant·es ou à des intérimaires pour la gestion des bars, l'intérêt étant d'adapter le volume horaire en fonction de la billetterie.

> **Les agents d'accueil :** les salles font généralement appel à des entreprises spécialisées ou intérimaires, l'intérêt étant d'adapter le volume horaire en fonction de la billetterie.

DES EMPLOIS INDIRECTS :

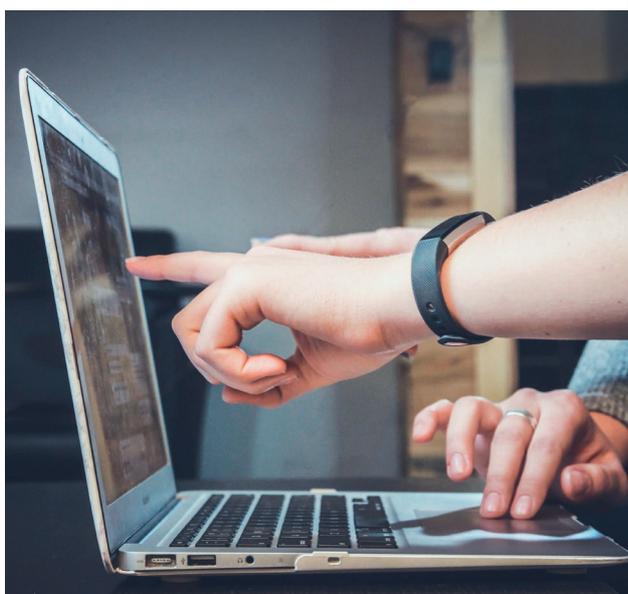
Une salle de concert travaille en collaboration avec un certain nombre de sous-traitants locaux. Face à l'ubérisation du secteur, il nous semble primordial de proposer des modèles économiques qui permettent de générer des emplois indirects à l'échelle locale. Un ensemble important de sociétés de services dépendent en effet du secteur événementiel. Le développement d'une salle d'un réseau de salles garantit à ce type de structure des retombées économiques importantes pour développer de l'emploi:

- > Les sociétés d'équipement technique (light / backline, ...)
- > La sécurité
- > Le nettoyage
- > Le catering
- > Les sociétés d'IT
- > ...

4. CONCLUSION

4.1 Vers un contrat de filière

L'appel à projet du fonds ST'ART a donc pour but, dans le prolongement du présent état des lieux, d'impulser une première approche en vue de la rédaction d'un contrat de filière pour les métiers des musiques actuelles. Comme expliqué dans le règlement de cet appel : « *Le contrat de filière a pour but d'élaborer et de mettre en œuvre de manière concertée un soutien stratégique à la filière en se basant sur des éléments de diagnostic. Il s'agit donc d'identifier les chaînons manquants dans les chaînes de valeur et de construire des solutions en vue d'un développement économique pérenne* »⁶³. Durant l'année 2021, le CCMA a identifié des expériences de contrats de filières dans le secteur des musiques actuelles qui ont été menées à l'étranger⁶⁴. Ces contrats visent la mise en place de dispositifs supplémentaires en vue de la structuration et de la professionnalisation de la filière. Par ailleurs, ils se veulent être des cadres pour l'expérimentation de nouvelles politiques culturelles et de nouvelles politiques de dynamisation commune de développement, au service des artistes et des populations au niveau des territoires.



Ce contrat de filière implique donc pour la suite :

- D'identifier les parties prenantes, entre pouvoirs publics (et donc la Région Wallonne, la Région de Bruxelles-Capitale, la FWB, et l'Etat fédéral relativement certaines matières fiscales ou liées au futur statut d'artiste, par exemple), professionnels du secteur via leurs fédérations (à commencer par les fédérations du CCMA et la FFMWB), et tout autre structure intéressée. A ce titre, des contacts réguliers ont déjà été pris avec la ministre de la Culture FWB (dont un membre du cabinet a participé aux tables rondes, et avec qui nous avons échangé durant toute l'année 2021), et avec la Sabam (dont quelques représentant·es ont également participé aux tables rondes, et qui ont marqué de l'intérêt par rapport à la suite de la démarche).
- De valider avec ces parties prenantes (et nous l'espérons, futurs signataires du contrat) les orientations qui seront décidées de commun accord, en vue du renforcement de la filière. Les recommandations reprises ci-après peuvent donc servir de base de discussion pour le contenu de contrat de filière.

4.2. Synthèse et pistes de recommandations

4.2.1 Synthèse

En vue d'améliorer la structuration de la filière des musiques actuelles et sur base du présent état des lieux et des deux rapports universitaires (METICES et SEGEFA), un certain nombre de recommandations à l'attention des autorités publiques et des politiques culturelles peuvent être formulées.

⁶³ Voir la page 4 du règlement disponible sur https://www.start-invest.be/IMG/pdf/rayonnement_wallonie_reglement.pdf

⁶⁴ En France, des conventions et contrats régionaux de filière ont été signés à partir de 2018 dans 11 régions, dont les Hauts-de-France, l'Occitanie/Pyrénées-Méditerranée, Pays de Loire, Auvergne-Rhône-Alpes, etc. Voir: Rapport d'Activité 2020 du Centre National de Musique, <https://cnm.fr/observatoire/autres-publications/>



L'état des lieux confirme l'existence d'une réelle filière des métiers des musiques actuelles en FWB, dont la structuration est encore relativement organique, mais qui tend peu à peu à se renforcer grâce notamment aux fédérations professionnelles, qu'elles soient établies ou émergentes. La capacité de collaboration et les mécanismes de solidarité entre les travailleur-ses situés à différents niveaux de la chaîne des valeurs sont des atouts intrinsèques très puissants pour le développement et renforcement futur du secteur, qui est marqué par une forte interdépendance des métiers.

Les conditions de travail révèlent une précarité et une intermittence présente à tous les niveaux de la filière, entraînant de facto une pluriactivité systémique des travailleur-ses, depuis les artistes jusqu'aux différents métiers d'accompagnement, de diffusion et de production. Ces conditions sont exacerbées par une économie de l'industrie de la musique à l'échelle mondiale fortement marquée par des économies néo-libérales peu régulées.

Trois types d'économies ont pu être identifiées, articulées autour de trois sources principales

de revenus à savoir la billetterie, les activités Horeca et les subventions. L'économie de la filière est cependant relativement fragile, surtout pour les travailleur-ses dits modestes. De manière générale, les structures sont marquées par une dépendance importante aux aides publiques. Celles-ci sont toutefois insuffisantes pour une grande partie des opérateurs qui ne peuvent assurer la mise à l'emploi pérenne et stable. En conséquence, une large majorité des personnes impliquées au sein de la filière le sont de manière bénévole. Ceci affecte également la capacité à mener des observations et enquêtes exhaustives sur le secteur à l'heure actuelle. Cette étude marque cependant une première encourageante pour le futur.

Le marché et l'entrée en activité dans le secteur étant relativement ouverts, la professionnalisation est au centre des préoccupations des travailleur-ses. Une réelle volonté de pallier ce manque par des cursus de formation adaptés a été observée.

La filière est traversée par un sentiment général de manque de valorisation et de reconnaissance. Celui-ci se manifeste notamment par

l'inadéquation partielle du fonctionnement des aides publiques, du budget public attribué aux musiques actuelles jugé insuffisant, du manque de considération des carrières non-linéaires, de la faible interpénétration entre le secteur et les publics scolaires, et du peu de moyens accordés à la médiation culturelle pour les musiques actuelles. Le manque de soutien est aussi ressenti à l'égard des médias, et ce manque de soutien est perçu comme un manque à gagner pour la valorisation de la création artistique musicale et pour la reconnaissance du réseau de salles et clubs de petite et moyenne tailles, et plus généralement pour l'attrait du public pour la musique live.

Enfin, l'importance des lieux de diffusion comme maillon de la chaîne a été clairement établie. Leur activité générale est élevée et ils participent donc clairement à la dynamique culturelle en FWB, en témoigne le grand nombre d'événements organisés tout au long de l'année. Leur rôle dans le développement de carrière des artistes est jugé prépondérant, puisqu'ils participent activement à leur découverte et renommée. Par manque de moyens (ressources humaines, équipements, budgets dédiés), les lieux de diffusion n'exploitent pas encore pleinement ce rôle, qui pourrait s'étendre à la systématisation d'offres de résidences pour artistes ou à la planification concertée entre plusieurs lieux pour l'organisation de tournées lors par exemple de sorties d'albums.

Le maillage du réseau de salles est relativement dense à travers le territoire, excepté en province du Luxembourg, plus rurale, et dans l'ouest du Hainaut, en concurrence avec l'agglomération lilloise, pour laquelle l'offre en musiques actuelles est très prolifique. Toutefois, l'absence d'une salle de concert de moyenne capacité (750 à 2000 places) entièrement équipée et dédiée exclusivement aux musiques actuelles est déplorée en Wallonie. Celle-ci permettrait d'attirer des artistes d'envergure internationale sur son territoire, d'inclure la région dans

l'itinéraire de tournées d'artistes étrangers à côté de Bruxelles et la Flandre, de créer de l'emploi direct et indirect et de positionner la Wallonie, qui rayonne déjà à travers ses festivals d'été reconnus mondialement, sur le plan du secteur du live en Europe. En outre, une telle infrastructure, pouvant élargir ses activités aux résidences, pôles de formation, etc., pourrait profiter aux artistes confirmés de la FWB qui pour l'heure organisent leurs sorties et tournées majoritairement en dehors de la Wallonie, tout en offrant aux artistes émergents une nouvelle opportunité de se faire connaître par la programmation en première partis.

Au-delà de l'intérêt d'offrir des salles supplémentaires aux artistes, cela mettrait également en avant le savoir-faire des dizaines de métiers (techniciens, sons, light, scène etc...) qui gravitent autour du live mais aussi le dynamisme de toute une Région pour qui la culture est un vecteur d'émancipation et de rayonnement. L'étude menée par le SEGEFA a d'ailleurs montré que Liège et Charleroi seraient des villes idéales pour développer ces salles entre 1500 places et 2000 places, ce qui est d'ailleurs en partie en train de se réaliser avec l'ouverture de l'OM à Seraing fin 2022- début 2023 (capacité de 1700 places debout).

En développant et structurant un réseau de salles moyennes (entre 750 à 2000 personnes), la Wallonie pourra accueillir des artistes qui doivent aujourd'hui se produire dans d'autres régions du pays et/ou dans les pays limitrophes. Par la même occasion, les villes dans lesquelles se tiendront ces salles accueilleront un nouveau public qui, outre l'achat de ses places de concerts, consommera dans les salles et dans l'horeca local.

Une ville active sur le plan culturel bénéficie d'une attractivité indéniable et d'un rayonnement qui dépasse son territoire. Le tourisme culturel est en effet un moteur économique qui engendre des retombées financières notamment pour l'horeca mais aussi pour d'autres secteurs tels que celui du commerce et des transports. Développer des salles de taille plus importante permettrait d'attirer des artistes internationaux et des têtes d'affiche capables de mobiliser un public plus large qu'à l'échelle provinciale. Au-delà de la valorisation d'un territoire à l'échelle nationale, voire internationale grâce à des artistes de renom, la mobilité du public est en effet un levier important pour le secteur hôtelier et la restauration.

La réalisation du cadastre nous a permis de constater que les métropoles françaises proches, Metz et particulièrement Lille bénéficient d'un réseau important de salles. La proximité de Lille explique probablement le nombre limité de salles de plus de 200 personnes dans l'ouest du Hainaut (Mons, Tournai et Mouscron), l'aire d'influence de Lille pour ce type d'évènement devant effectivement englober cette partie du territoire wallon.

L'analyse des zones d'influence a montré que l'attractivité d'une salle ou d'un événement dépend évidemment de la renommée de l'artiste sur scène et de sa spécificité (un artiste plus "pointu" mobilisera moins le public local, mais attire une audience sur des distances plus importantes). Doter le territoire wallon de salles de moyenne envergure permettrait dès lors de profiter de ces retombées économiques pour compléter un réseau dense de petites salles (de 200 à 750 places) et un réseau de grandes salles de plus de 2000 places qui n'offrent pas des conditions optimales pour la musique live (ce sont généralement des salles polyvalentes) et semblent souffrir d'une concurrence avec ces métropoles et avec Bruxelles.

En conclusion, les pistes d'amélioration et mécanismes proposés pour l'établissement d'un contrat de filière pour les musiques actuelles sont listées ci-dessous. Les propositions sont non-exhaustives et le reflet des témoignages et résultats de notre étude pouvant servir de base à un futur contrat de filière.

4.2.2 Pistes de recommandations



> Conditions d'emploi et économie <

- Adapter le régime social des artistes aux réalités de leur travail soumis à l'intermittence et à une forte concurrence, au travers de la réforme du « statut d'artiste ». Y inclure les travailleur-ses de l'intermédiation culturelle (métiers d'accompagnement) soumis-es aux mêmes réalités.
- Evaluer la discrimination fiscale des travailleur-ses dont les contrats sont de courte durée par rapport aux salarié-es de plus longue durée ou à durée indéterminée, et au statut d'indépendant.
- Faciliter l'accès à la filière et au "statut" pour les jeunes artistes (notamment sortant des études) et pour tous les travailleur-ses issu-es de tous milieux socio-économiques.
- Favoriser les politiques économiques du secteur permettant d'aider à l'insertion professionnelle et/ou la valorisation du travail bénévole (défraiement, compensation, etc.) et en priorité, convertir ce travail bénévole en emploi.

- Continuer à augmenter l'enveloppe globale des aides publiques à l'attention des musiques actuelles pour correspondre à son importance économique, sociale et culturelle réelle au sein de la société et du milieu de la culture. Relativement à l'importance économique du secteur, créer les moyens afin de mesurer l'incidence socio-économique de la filière en FWB.

- Revaloriser les barèmes minimum des cachets d'artistes et imposer la rémunération barémique aux opérateurs bénéficiant d'aides publiques, et augmenter ces aides afin de garantir le respect de ces barèmes.

- Assurer que les aides publiques, notamment dans le cadre d'aides aux projets, se fassent à hauteur d'une rémunération juste et équitable pour les porteurs de projet et leurs équipes afin de garantir que, dans le cadre de ces projets, leurs conditions de vie soient dignes. Évaluer et ajuster ces aides pour tenir compte des logiques de développement tout au long de leur carrière.

- Mettre en place des politiques économiques favorisant les investissements privés (mécénat, tax shelter, crédits d'impôts, ...) taillés pour les musiques actuelles.

- Diminuer la TVA à 6 % sur la vente de produits discographiques à l'instar de ce qui a été fait pour le secteur du livre.

- Favoriser la mise en place de structures basées sur l'économie sociale et solidaire.

- Etablir des politiques régionales, fédérales et européennes fortes en matière de réglementation des plateformes de streaming en vue d'une rémunération équitable et juste des artistes et producteur·rices. Une des pistes est notamment l'extension du périmètre de régulation du décret SMA (décret relatif aux services de médias audiovisuels et aux services de partage de vidéos) aux plateformes de streaming audio. Le

décret SMA transpose la directive européenne SMA dans le droit belge et régule depuis le 20 janvier 2021 les plateformes de streaming vidéo en Fédération Wallonie-Bruxelles (quotas européens et belges, fonds d'investissement pour les séries belges). Cette extension de régulation au streaming audio est recommandée par le secteur audiovisuel depuis 2018⁶⁵ et par les fédérations de la Chambre de Concertation «Musiques» en Fédération Wallonie-Bruxelles⁶⁶.



> Formations <

- Recenser et évaluer l'offre de cursus formatifs de type court ou long, adaptés aux métiers des musiques actuelles en FWB. Améliorer cette offre le cas échéant pour correspondre au mieux aux enjeux et réalités du secteur.

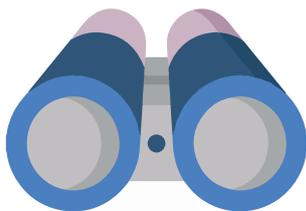
- Recenser et évaluer les formations et cursus académiques classiques pour y améliorer l'inclusion des musiques actuelles.

- Mettre en place des cursus spécifiques aux métiers d'accompagnement, de production et de diffusion.

- Recenser, évaluer, et améliorer l'offre de formations, workshops, échanges et rencontres destinés aux professionnel·les du secteur.

- Pour toute l'offre de formation, améliorer la communication et l'accès à celle-ci.

65 <https://www.csa.be/87392/revision-du-decret-sma-ce-que-n-dit-le-secteur/>
66 PV du 21 janvier 2021



> Structuration, observation et professionnalisation de la filière <

- Soutenir la mise en place de postes de coordination au sein des fédérations professionnelles et au sein du CCMA par l'intermédiaire d'aides dédiées.

- Via ces coordinations, encourager la continuité de l'observation (récolte de données) du secteur à court, moyen et long terme compte tenu, d'une part de l'importance de celle-ci pour la connaissance et la valorisation de la filière, et d'autre part pour son développement économique. Inclure également des moyens pour mettre en place une communication et une pédagogie à l'attention des acteur·rices pour augmenter la participation à ces processus d'observation. Y inclure également l'observation des pratiques des populations et métiers, de l'impact artistique, culturel et économique des dispositifs existant sur le territoire.

- Renforcer les instances de concertation et de dialogue entre les politiques, les administrations et le secteur, et veiller à leur mise en place dans le respect des principes démocratiques, de transparence et d'ouverture.

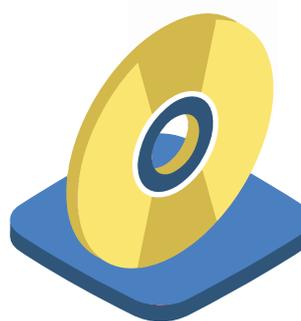
- Création d'une plateforme consacrée aux métiers des musiques actuelles, permettant l'émergence d'un positionnement artistique propre à la scène belge francophone, et reconnu au niveau régional et communautaire, national et international et offrant de multiples services et possibilités en termes de création, de diffusion et de développement de carrière des artistes,

des métiers de la diffusion et des métiers d'accompagnement. Dans son prolongement, créer une source d'information centralisée destinée à l'ensemble des acteur·rices de la filière des musiques actuelles permettant la circulation d'informations facilitée, reprenant notamment les annuaires des professionnel·les et des lieux de diffusion, des ressources et autres « boîtes à outils » pour le lancement et la professionnalisation des travailleur·ses, les appels et aides, les calendriers de formations, rencontres, workshops, etc...

- Faciliter la mise en place de modes de gestion mutualisés de ressources humaines ou techniques et de matériel à l'échelle territoriale ou par segment de la filière.

- Soutenir la création et les vocations entrepreneuriales des structures d'accompagnement, les valoriser et renforcer, compte tenu de leur importance dans le développement de carrière des artistes.

- Continuer à promouvoir et faciliter les rencontres entre les métiers de la filière et promouvoir les mécanismes de collaboration entre ceux-ci.



> Valorisation et reconnaissance <

- Création de lieux de concertation entre le secteur et les médias afin de faciliter et favoriser le dialogue et la coopération en vue d'une plus grande intégration des artistes locaux·ales de la FWB et leur assurer ainsi une plus grande diversité.

- Favoriser une meilleure connaissance intra-sectorielle de la filière, ainsi qu'une communication renforcée vers les acteur·rices extérieur·es, en ce compris les pouvoirs publics, les médias, les populations et les publics scolaires.
- Intégrer les musiques actuelles dans les programmes scolaires, notamment dans le cadre des Programmes d'Éducation des Parcours Artistiques (PECA), et nourrir les échanges également in situ, dans les salles de concerts et lieux de diffusion, similaire au modèle existant pour les théâtres.



> Infrastructures et diffusion <

- Création de lieux de diffusion de moyenne capacité (entre 750 et 2000 places), entièrement équipés et dédiée aux musiques actuelles, situées dans des zones d'intérêt économique pour le développement de la filière, comme à Liège, Charleroi, Namur ou encore Mons, permettant d'accueillir sur le territoire wallon des tournées d'artistes internationaux·les, d'artistes FWB à renommée plus importante et permettant également de mettre en avant la scène FWB émergente en première partie. Ces lieux pourraient inclure, outre les espaces de diffusion, des espaces de résidence, d'enregistrement sonore, de mise à disposition de matériel audiovisuel pour la création de clips, d'encadrement de type coaching, etc. Par ailleurs, il faut songer à adapter ces lieux de diffusion aux musiques urbaines et électroniques (en termes de jauge, de configuration et d'équipement) afin d'attirer un segment jeune, dynamique et porteur des musiques actuelles vers la Wallonie.

- Affiner l'analyse des besoins en infrastructures, y compris pour les clubs de moins de 200 places et café-concerts réguliers.

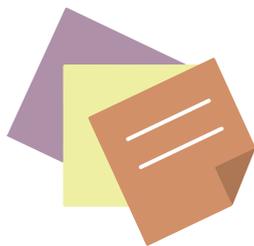
- Soutenir et valoriser les petits lieux de diffusion et tiers-lieux ainsi que leur création, compte tenu de leur importance pour la carrière des artistes (pour les artistes émergents, mais également confirmés·es, notamment dans le domaine du jazz, de la chanson, du folk et autres sets intimistes, leur permettant d'augmenter le nombre de dates sur une tournée, de favoriser la rencontre avec les publics, de s'inscrire naturellement dans des démarches de médiation culturelle, etc).

- Mise en place d'aides spécifiques pour l'équipement des salles, permettant un accueil professionnel aux artistes sur l'ensemble du territoire wallon. Ces équipements pourraient dès lors également être valorisés par la création d'activités connexes (résidences, studios, pôles de formation et coaching), activités fortement sollicitées par les artistes et leurs entourages.

- Favoriser et soutenir les lieux de diffusion à la mise en place de « Club Tours » et tournées en FWB, notamment en collaboration avec les bookers et managers et par exemple dans le cadre de sorties d'albums. Ces collaborations pourraient également viser une plus grande inclusion des tournées de musiques actuelles auprès des Centres Culturels.

- Améliorer l'accessibilité (transports) et la mobilité (parkings) autour des lieux de diffusion, notamment dans les régions plus rurales, à travers des dialogues avec les sociétés de transports publics ou les pouvoirs publics locaux pour l'aménagement des zones entourant les salles.

- Développer la visibilité des lieux de diffusion et de leurs programmations sur le territoire (via l'éducation des populations, les écoles, les médias locaux et nationaux, les associations locales, les pouvoirs publics, etc...).



> Autres enjeux <

- Soutenir les initiatives favorisant l'inclusion des femmes et des personnes discriminées sur base du genre au sein de la filière. Plus généralement, renforcer les aides et accompagnements permettant l'inclusion de toutes les personnes subissant des différences de traitement sur base des 19 critères protégés de la loi anti-discrimination.⁶⁷

- Mettre en place des politiques culturelles en accord avec les principes de développement durable.

- Renforcer les dispositifs d'aide à l'exportation, assurer qu'ils soient clairs, ouverts et transparents et y intégrer le décloisonnement avec la Flandre. Évaluer la cohérence entre politiques d'exportation et politiques culturelles sur le territoire de la FWB et favoriser la communication de celles-ci.



REMERCIEMENTS

Le CCMA remercie chaleureusement l'ensemble des personnes qui ont œuvré à la réalisation de cet état des lieux.

Tout particulièrement, nous remercions l'ensemble des chercheur·ses impliqué·es pour leur travail de qualité et innovant, effectué dans le cadre d'un calendrier ambitieux. Il s'agit donc du METICES (ULB), à savoir Nicolas Bujiriri qui a mené cette recherche entouré de Aline Bingen, Louise De Brabandère et Pierre Bataille. Il s'agit également du SEGEFA (ULiège), et précisément Gilles Condé et Guénaël Devillet.

Les remerciements s'adressent également à tous les répondant·es, les membres des différentes fédérations et les autres, qui ont participé aux enquêtes et aux discussions, ainsi que l'ensemble des organisations et lieux ayant accueilli les tables-rondes. Merci dès lors au

Festival Les Aralunaires à Arlon, à la Cité Miroir et à Festiv@Liège à Liège, au Festival Franco-Faune à Bruxelles, au Centre des Ressources Créatives à Namur, au Théâtre Le Manège et à MARS à Mons et au Vecteur à Charleroi.

Un merci tout particulier à Court-Circuit et à l'ensemble de son équipe pour le suivi rapproché et la mise à disposition de ses structures pour la réalisation de cette étude.

Enfin, nous remercions St'Art et les responsables de l'appel "Rayonnement Wallonie" pour leur confiance et leur soutien financier, sans qui cette étude n'aurait pas pu voir le jour.

Rédaction : Ingrid Bezikofer, Loïc Bodson et Laurence Marichal pour le CCMA

Mise en page : Elisa Pirondeau

Contact : www.ccma.be

CRÉDITS PHOTOS

- Page 5 :** © Sandra Seitamaa
- Page 6 :** Rencontre de l'étude @ Bruxelles le 7/10/2021 © Court-Circuit
- Page 9 :** Studio © Caught In Joy
- Page 11 :** Belvédère © Olivier Rinchar
- Page 15:** Bothlane @ Kultura © Corentin Lambert
- Page 25 :** Flume @ Field Day Sydney © Danny Howe
- Page 26 :** © Luigi Estuye Lucreative
- Page 28 :** La Ferme © Mathilde Laurent
- Page 31 :** © Court-Circuit
- Page 34 :** Laptop © John Schnobrich
- Page 35 :** The boys in the back © Sam Balye

