







---

REVUE DE LA  
SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE

---

31-33 (2012-2014)





# SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE

---

Université de Liège  
Séminaire de Musicologie  
Quai Roosevelt, IB  
B-4000 Liège  
Tél. : 00-32-4 366 54 45  
E-mail : [cpirenne@ulg.ac.be](mailto:cpirenne@ulg.ac.be)  
<http://www.slgm.ulg.ac.be>

*Président* : Christophe Pirenne  
*Vice-Président* : Philippe Vendrix  
*Réalisation et mise en page* : Baudouin Stasse

Cotisation annuelle donnant droit à la revue  
20 euros pour la Belgique  
25 euros pour l'étranger  
à verser sur le compte 068-2146993-22

Publié avec l'aide du  
Ministère de la Communauté française de Belgique  
Service général des Arts de la scène – Service Musique

Publié avec le soutien de la  
Province de Liège – Service culture

## Sommaire

Anne-Sophie RADERMECKER

Préface : *Artistes, musiques et publics en Wallonie et à Bruxelles (1990–2010)* ..... 7

Christophe LEVAUX et Jean-Gilles LOWIES

*Salariat et chômage des artistes en Belgique* ..... 13

Anne-Sophie RADERMECKER

*Affirmation et économie d'une scène locale : le cas des groupes pop-rock issus de la Communauté française de Belgique entre 2000 et 2010* ..... 35

Marie COLLARD

*Les festivals et leur public. Le festival Les Ardentes* ..... 59

Assia KARA

*Liberté, diversité, communauté. Étude du public du Dour Festival* ..... 71

Christophe PIRENNE

*Agglomération musicale. La provenance des publics dans les trois institutions musicales à Liège* ..... 87



# Artistes, musiques et publics en Wallonie et à Bruxelles (1990–2010)

Privilégiant un raisonnement relevant plus des sciences sociales que de la musicologie *stricto sensu*, ce numéro de la *Revue de la Société liégeoise de Musicologie* a pour objectif de dresser un aperçu de la réception des musiques classiques et non classiques en Fédération Wallonie-Bruxelles, avec un intérêt particulier porté aux enjeux politiques et économiques qu'elles sous-tendent. Toute œuvre musicale s'inscrit en effet dans un processus en trois temps — le temps de la production, le temps de la diffusion et le temps de la réception<sup>1</sup> —, ce schéma exige par conséquent l'examen des interactions qui s'établissent entre les divers acteurs impliqués (artistes, managers, administrateurs, organismes publics et privés...) depuis l'acte de création jusqu'à sa réception par le public.

Le choix de concentrer une partie des recherches sur la diffusion des musiques non classiques en Belgique francophone témoigne de la volonté des auteurs de rompre avec l'antagonisme longtemps cultivé par les politiques entre musiques savantes et musiques populaires et de faire état du succès rencontré par ces musiques auprès d'une part importante de la population belge. Les études consacrées à ce secteur sont en effet rares<sup>2</sup> et ce constat contraste fortement avec le dynamisme dont font preuve les chercheurs et les pouvoirs publics français pour l'étude des musiques amplifiées et l'évaluation des politiques culturelles en général. Cette situation paradoxale entre deux pays limitrophes s'explique notamment par la longue tradition française de l'État mécène qui, tributaire du monarchisme, contribua à consolider durablement les relations entre art et pouvoir. La création en 1959 d'un ministère des Affaires culturelles, dirigé par André Malraux, renforça l'intervention de l'État en matière de culture. Investi d'un « rôle moteur de direction,

- 
1. Anne-Marie GREEN, « Y-a-t-il une place pour la musique en sociologie? », dans François ESCAL et Michel IMBERTY (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, vol. 2, Paris, L'Harmattan (coll. *Logiques sociales*), 1997, p. 31.
  2. On mentionnera néanmoins le bref dossier du CRISP intitulé *Les festivals et autres événements culturels* (Fabienne COLLARD, Christophe GOETHALS et Marcus WUNDERLE; Bruxelles, CRISP, 2014) qui visait récemment à définir et à donner un cadre analytique aux festivals belges ainsi qu'à distinguer ses acteurs principaux, qu'il s'agisse des organisateurs, des pouvoirs publics, des partenaires, des artistes ou du public.

d'impulsion et de régulation<sup>3</sup> », ce dernier garantit l'accès du citoyen aux œuvres et assure la protection du créateur. Les alternances gouvernementales ainsi que l'évolution des secteurs artistique et culturel au cours de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle ont toutefois contraint les acteurs politiques à reconsidérer leurs missions et à faire face aux notions de démocratisation, d'exception et de diversité culturelles. Si les décisions ministérielles de ces dernières décennies n'ont pas toujours été à la hauteur des aspirations du secteur, les difficultés que traverse le secteur culturel en France<sup>4</sup> depuis plusieurs années stimulent en revanche une réflexion féconde chez les chercheurs et a favorisé la publication de nombreux travaux portant sur les enjeux futurs de la culture<sup>5</sup>.

Dans le cadre de cette étude, plusieurs intervenants ont été sollicités afin d'analyser l'insertion des musiques actuelles et classiques dans l'environnement culturel wallon et bruxellois. Il ne s'agit pas ici de tendre à l'exhaustivité mais bien de présenter une série de problématiques concrètes. Le champ d'étude reste vaste et les perspectives de recherche nombreuses. L'objectif suivi par les différents travaux présentés dans ce recueil vise avant tout à mettre en lumière l'évolution du cadre institutionnel des musiques et leur réception par le public. Pour ce faire, le présent numéro s'élabore autour de trois problématiques : le statut d'artiste, le développement d'une scène locale, et l'étude des festivals et salles de concert comme médias de diffusion.

Si les différentes analyses exposées permettent d'identifier des pratiques et des comportements révélateurs du secteur culturel en Belgique francophone, l'exercice n'est toutefois pas exempt de difficultés. Les phénomènes étudiés, en constante évolution, se situent en effet dans un cadre spatial et temporel restreint. À l'exception du premier article, dont l'essentiel du contenu porte sur les professions artistiques en Belgique, les études proposées dans ce volume se restreignent au territoire de l'actuelle Fédération Wallonie-Bruxelles, avec pour *terminus post quem* la fin des années 1980 et pour *terminus ante quem*, le début des années 2010. Les événements décrits sont par conséquent extrêmement récents. Le lecteur constatera également que la plupart des communications s'élaborent autour d'une ou plusieurs études de cas et/ou de terrain. Les nouvelles données qualitatives et quantitatives résultant de ces prospections dans le secteur des musiques classiques et non classiques contribueront sans aucun doute à faire progresser les connaissances dans ce domaine.

3. Philippe POIRRIER, « Un demi-siècle de politique culturelle en France », *Diversité*, n° 148, mars 2007, p. 16. Sur le développement des politiques culturelles en France, voir Philippe POIRRIER, *Les politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation française, 2002.
4. *Idem*, p. 19.
5. Cf. Geneviève GENTIL et Philippe POIRRIER (dir.), *La Politique culturelle en débat. Anthologie 1955–2005*, Paris, La Documentation française, 2006.



La première contribution aborde la question du salariat et du chômage des artistes en Belgique. Après avoir défini un cadre épistémologique précis, Christophe Levaux et Jean-Gilles Lowies se sont interrogés sur la question juridique du statut d'emploi des artistes, tout en mettant en évidence les mécanismes du chômage artistique en Belgique. Les amendements successifs apportés au statut légal de l'artiste sont hautement révélateurs à la fois de la réalité du secteur dans lequel ce dernier évolue et des contingences socio-économiques auxquelles il doit faire face. L'enquête s'appuie sur une analyse de données statistiques provenant de l'ONem et de l'ONSS. L'objectif de la démarche est d'analyser l'évolution et les variations vécues par le secteur tout en tenant compte de l'impact des décisions politiques dans l'évolution du rapport entre chômage et emploi culturel. Les deux auteurs entendent répondre à la question suivante : existe-t-il, en régime d'intermittence, une corrélation entre emploi artistique et chômage ?

Le second article, auquel je me suis consacrée, analyse d'un point de vue quantitatif et qualitatif les retombées générées au cours d'une décennie par la scène pop-rock originaire de la Communauté française. Cette recherche empirique, portant sur l'évaluation des politiques culturelles mises en œuvre par les pouvoirs publics, s'appuie sur le constat d'une émergence de groupes pop-rock en Wallonie et à Bruxelles depuis le début des années 2000. L'objectif de ce travail est de questionner l'affirmation d'une scène locale, d'en identifier les facteurs explicatifs et d'en évaluer les retombées économiques. À cette fin, la question des subsides octroyés au secteur rock par les différents services du Ministère de la Communauté française a été étudiée, ainsi que l'évolution et l'impact de ces aides sur la productivité discographique et scénique des acteurs rock. La recherche, l'obtention et le traitement des données chiffrées relatives aux ventes physiques et digitales, réalisées par un échantillon sélectif de 34 groupes, ont permis d'estimer le chiffre d'affaires du rock francophone généré en Belgique sur dix ans. Les conclusions de cette enquête ont trait à la gestion culturelle et à la réalité socio-économique des groupes pop-rock actifs sur notre territoire.

Marie Collard s'attache ensuite à étudier le phénomène très en vogue de « festivalisation » de la musique, ce néologisme traduisant la prolifération des festivals depuis quelques années tant à l'échelle nationale qu'internationale. Chaque territorialité œuvre désormais en vue d'organiser son propre festival; depuis les *majors* de l'événementiel — imposantes machines économiques — aux petites infrastructures locales. L'article se concentre sur l'étude d'un cas spécifique, le festival Les Ardentes. La perspective porte plus particulièrement sur le mode de fonctionnement interne de ce type d'événement. La première partie met en lumière les réalités socio-économiques auxquelles sont confrontés les organisateurs; la seconde expose les résultats d'une enquête menée auprès du public fréquentant l'événement. Véritables entrepreneurs, souvent issus du secteur privé, les organisateurs de festivals deviennent des médiateurs incontournables entre le groupe et le public. Les spécialistes commencent toutefois à s'interroger sur la pertinence et

la pérennité de ces événements dont la mise sur pied s'apparente davantage à un *business plan* commercial pour lequel la quête de profit devient un impératif. Ces nouveaux rapports de force inter-festivals soulèvent également un certain nombre de questions quant au respect de concepts tels que la démocratisation et la diversité culturelles.

L'analyse des festivals rock en Communauté française se poursuit avec l'article d'Assia Kara, dont les recherches portent sur le Dour Festival. Son travail s'appuie sur une enquête de terrain par questionnaire visant à dresser le portrait socio-démographique, musical et culturel du festivalier de Dour ainsi que sur une observation participante. L'approche optée relève également de l'ethnographie : dans toute microsociété, à laquelle peut s'assimiler le festival de Dour, la musique confère aux membres le sentiment d'appartenance à une même communauté. L'article vise à démontrer comment cette communauté — en tant que regroupement d'individus partageant des intérêts communs — se réunit annuellement pour vivre une expérience musicale collective qui génère des comportements sociaux spécifiques. Procédant par analogie, l'auteur parvient à identifier au sein de l'expérience festivalière des attitudes comportementales calquées sur les modèles des rituels sacré et carnavalesque. L'article propose également d'interroger le rôle de la musique au sein de ces événements annuels : est-elle encore réellement appréciée pour elle-même, en tant qu'œuvre musicale, ou se réduit-elle à sa seule fonction cathartique ?

Une dernière problématique, non moins essentielle, sera traitée dans l'article de Christophe Pirenne : celle de l'accessibilité du public aux manifestations musicales savantes. Trois institutions implantées à Liège et vouées à la diffusion des musiques classiques sont successivement abordées : l'Opéra Royal de Wallonie, l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège et la *Rock & Blues School*, initiative émanant des Jeunesses Musicales. Ces différentes infrastructures, subsidiées par la Communauté française, revendiquent ardemment leur accessibilité au plus grand nombre et rivalisent d'ingéniosité afin de valoriser leur contenu, accroître leur taux de fréquentation et encourager la diversification sociogéographique de leurs audiences. Les statistiques résultant de cette géographisation des publics contrastent pourtant avec les revendications initiales préconisées par ces opérateurs culturels. Les capitaux sociaux, culturels et économiques semblent encore se maintenir aujourd'hui comme des obstacles réels à la fréquentation de ces institutions.

Malgré le constat d'un dynamisme en matière de promotion musicale en Communauté française, ces différentes études tendent à démontrer que les objectifs fixés peinent encore à être atteints. Le lecteur remarquera en effet que les aspirations culturelles théoriques restent encore en marge de la pratique ; ce dernier sera même en droit de s'interroger sur l'avenir du secteur des musiques classiques et non classiques et de la profession artistique en général. En effet, les budgets francophones connaissent de plus en plus de restrictions et leur affectation est dès lors tournée vers les projets artistiques les plus visibles, susceptibles de bénéficier d'une réception immédiate auprès du public. Les différentes contributions

Anne-Sophie RADERMECKER

soulignent le paradoxe dans lequel évoluent aujourd'hui les secteurs des musiques classiques et non classiques. Les premières bénéficient de subventions encore confortables, mais peinent à percer les frontières étroites du public de niche. A contrario, les musiques actuelles, bénéficiant d'aides plus réduites, semblent toucher un segment plus large de la population et, en particulier, un public de jeunes, cible convoitée par les institutions classiques. Les débats nourris par les acteurs politiques et culturels ont donc pour objectif de proposer des solutions mutuellement satisfaisantes et innovantes, permettant aux organismes de production et de diffusion de trouver un équilibre entre l'intervention publique et les aléas du marché. Les défis assignés au domaine des Arts de la Scène sont donc conséquents; les avancées technologiques, les modes et les tendances artistiques évoluent à une vitesse telle que ce dialogue réciproque est indispensable avant que les mutations conjoncturelles ne prennent le pas sur les décisions politico-administratives. La réflexion reste donc ouverte et l'abondance des questions témoigne du flou intellectuel et opératoire qui règne encore sur ce secteur. Le succès rencontré aujourd'hui par les musiques populaires auprès du public et de l'*intelligentsia* politique, ainsi que l'ouverture progressive des musiques savantes au grand public, généreront, espérons-le, une prise de conscience collective sur l'importance qu'il est de stimuler ces secteurs en Belgique et d'y concentrer une attention accrue.

Anne-Sophie RADERMECKER  
Université libre de Bruxelles – Université de Liège



# Salariat et chômage des artistes en Belgique

## I. INTRODUCTION

Il n'est pas rare de trouver quelque déclaration politique, nationale ou internationale, soutenant une amélioration des conditions d'exercice des métiers artistiques. Ainsi, dès 1980, l'UNESCO souhaitait-elle favoriser l'établissement de statuts spécifiques aux artistes : « Le système de sécurité sociale que les États membres seraient conduits à adopter, améliorer ou compléter devrait tenir compte de la spécificité de l'activité artistique, caractérisée par l'intermittence de l'emploi et des variations brusques de revenus de beaucoup d'artistes, sans impliquer pour autant une limitation de la liberté de créer, d'éditer et de diffuser leurs œuvres<sup>1</sup> ». Poussant avec lucidité sa réflexion sur les modalités d'autonomie d'une protection sociale destinée aux artistes, elle invitait les États membres à « envisager l'adoption de modes de financement spéciaux de la sécurité sociale des artistes, par exemple en faisant appel à des formes nouvelles de participation financière soit des pouvoirs publics, soit des entreprises qui commercialisent ou exploitent les services ou les œuvres d'artistes<sup>2</sup> ». Un tel unanimité bien intentionné se heurte toutefois à la fragmentation des réalités et des intérêts figurant au sein de chaque contexte national.

En Belgique, il n'existe pas de statut de travail propre aux artistes, qui peuvent exercer leur art en tant que salarié, indépendant ou fonctionnaire. Ce cadre réglementaire, relativement large, est le résultat d'une longue réforme ayant abouti à une série de règles consignées dans la loi-programme du 24 décembre 2002<sup>3</sup>, entrée en vigueur le 1<sup>er</sup> juillet 2003. Celle-ci introduit notamment la possibilité pour les artistes de choisir le régime d'indépendant ou de bénéficier d'une présomption de salariat. Si le législateur peut alors croire que ce dispositif juridique va résoudre une série de problèmes liés à l'emploi des artistes — à commencer par l'insertion dans le circuit du salariat d'un panel élargi d'artistes (artistes de spectacle ou artistes créateurs), permettant à ceux-ci de conclure des contrats d'employé et de

1. *Recommandation relative à la condition de l'artiste*, UNESCO, 27 octobre 1980, article VI, 5.
2. *Ibid.*
3. M.B. 31/12/2002.

bénéficier d'une protection sociale —, il apparaît depuis 2011 que l'exercice des professions artistiques demeure parsemé d'embûches réglementaires et nécessitera sans conteste de nouvelles initiatives législatives.

C'est au cœur d'une problématique connexe, celle du lien entre emploi et chômage, qu'une série de difficultés apparaît par ailleurs. Car en ouvrant les portes du salariat aux artistes, l'État leur ouvre également celle de l'assurance chômage. Faisant dans le secteur bien souvent figure de revenu de complément plutôt que de remplacement<sup>4</sup>, l'assurance chômage semble alors devoir supporter de « nouveaux » arrivants à une partie desquels l'ONEm<sup>5</sup> conteste le « statut d'artiste » dès 2011.

Cet article cherche à mettre en évidence l'existence de liens entre l'emploi artistique et le chômage des artistes et à analyser la nature de ces interactions éventuelles. Plus concrètement, il s'agit de confirmer l'hypothèse suivante : en régime d'intermittence, il existe une corrélation positive entre l'emploi et le chômage artistique ; plus l'emploi augmente et plus le chômage augmente<sup>6</sup>. Cette hypothèse a pu être vérifiée en France par les travaux de Pierre-Michel Menger<sup>7</sup>. Elle met en lumière un trait singulier des professions artistiques et contredit la logique intuitive suivante : plus l'emploi augmente, plus le chômage diminue. Cette caractéristique, propre au régime de l'intermittence, a des implications dans la trajectoire professionnelle des artistes et aussi dans la manière dont les pouvoirs publics peuvent adopter des mesures appropriées aux professions artistiques, notamment par la mise en œuvre hypothétique d'un « statut d'artiste », c'est-à-dire d'un système de sécurité sociale autonome et spécifique aux artistes<sup>8</sup>. Par ailleurs, confirmer cette relation entre travail et chômage artistiques offrirait un éclairage sur la lecture des données statistiques réalisées par les pouvoirs publics en général et par l'ONEm en particulier.

Pour mettre à l'épreuve cette hypothèse en Belgique, il est nécessaire, dans un premier temps, de dresser un état des lieux statistique du salariat et du chômage des artistes depuis l'application de la loi de 2002. Nous tenterons de mettre en lumière les diverses évolutions apparues au cours de cette période et chercherons à comprendre les mécanismes engendrant les diverses tendances observées.

4. L'emploi artistique est de fait souvent un condensé de formes d'emplois fragmentés et de situations de pluriactivité, de ressources combinées entre les emplois abris et les revenus indemnitaires, où paradoxalement, les indemnités de chômage constituent souvent la part la plus sûre du revenu d'un intermittent. Cf. Pierre-Michel Menger, *Profession artiste. Extension du domaine de la création*, Paris, Les Éditions Textuel, 2005, p. 46-47.
5. Office National de l'Emploi.
6. Jean-Gilles Lowies, *Les conditions d'emploi dans les métiers artistiques*, Séminaire du Grap, Université libre de Bruxelles, décembre 2012.
7. Pierre-Michel Menger, *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, EHESS, 2005, p. 32-33.
8. ERICarts, *La situation des professionnels de la création artistique en Europe, Bruxelles, Parlement européen*, 2006.

Signalons d'emblée que, contrairement à la littérature scientifique de nombreux pays européens, la Belgique ne connaît pas de système de recueil et d'analyse systématique des données relatives à l'emploi culturel et artistique. Si cet article ne pourra donc pas se consacrer à l'analyse approfondie de l'une ou l'autre variable de l'emploi, il s'attachera néanmoins à étudier quelques indicateurs majeurs (effectifs, volume d'emploi, etc.) sur la base de données inédites.

## 2. EMPLOI CULTUREL ET EMPLOI ARTISTIQUE

Analyser l'emploi culturel et artistique est devenu un volet classique des études et des débats sur les politiques culturelles. Sa récurrence n'a d'égal que ses écueils méthodologiques et l'on peut sans hésiter affirmer que ce type d'étude mériterait de figurer au panel des genres littéraires tant il se distingue par des notes méthodologiques de bas de pages plus importantes que le corps du texte.

Malgré cet engouement international, renforcé notamment par les initiatives de l'Union européenne<sup>9</sup>, force est de constater que la Belgique reste singulièrement sur sa réserve. Peut-être faut-il y voir une retenue à associer l'intervention étatique à quelque argumentaire d'ordre économique? La doxa des politiques culturelles belges francophones reste sensiblement axée sur une opposition ontologique entre économie et culture, cette dernière ne pouvant être considérée telle une marchandise « comme les autres ». Il en résulte que les données les plus récentes concernant l'emploi culturel belge se retrouvent... dans des publications statistiques de l'Union européenne<sup>10</sup> ou encore de l'ONU<sup>11</sup>. Autant dire que le chantier demeure peu exploré et particulièrement vaste<sup>12</sup>.

Ainsi qu'en témoigne la littérature internationale, il n'existe pas de voie unique dans la définition de l'emploi culturel : chaque étude définit son périmètre selon des objectifs propres, dépendant parfois des commanditaires et des (im)possibilités offertes par les systèmes nationaux de statistiques publiques<sup>13</sup>. De manière générale, il faut distinguer une approche du secteur culturel par les activités d'une part et par les métiers de l'autre<sup>14</sup>. Comprendre les caractéristiques économiques relevant de la création artistique est plus directement discernable par l'approche des métiers artistiques. Cette voie est toutefois beaucoup plus incertaine car les

9. *L'économie de la culture en Europe*, KEA European Affairs, Bruxelles, Commission européenne, 2006.

10. *Ibid.* Voir également les travaux d'Eurostat.

11. *Creative report 2010*, UNCTAD.

12. Citons toutefois deux travaux pionniers en nos contrées : Xavier MABILLE (dir.), *L'emploi culturel*, Bruxelles, CRISP, 1994 et André NAYER, Xavier PARENT et Jef VAN LANGENDONCK (dir.), *Étude ayant pour objet une analyse de l'importance de l'activité artistique dans l'économie belge et les possibilités de l'augmenter par une réforme du statut social et fiscal des artistes*, Bruxelles, CERP, 2000.

13. Xavier MABILLE (dir.), *L'emploi culturel*, op. cit., 1994.

14. Xavier GREFFE, *L'emploi culturel à l'âge du numérique*, Paris, Économica, 1999, p. 20–21.

statistiques publiques sont généralement construites autour des activités économiques (codes NACE<sup>15</sup>). Encore faut-il alors déterminer quels sont les secteurs d'activité économique identifiant le secteur culturel.

La plus grande part des études envisage le périmètre culturel selon plusieurs cercles, soit un noyau dur de matières entièrement culturelles suivi par un ou plusieurs cercles plus larges comprenant des matières indirectement culturelles<sup>16</sup>. Cet élargissement repose sur deux processus : l'extension du secteur culturel vers les industries culturelles et créatives, et la prise en compte des filières de production depuis la fabrication jusqu'à la vente de détail<sup>17</sup>. L'élargissement du secteur culturel aux industries créatives permet d'englober plusieurs secteurs liés à l'audiovisuel et aux nouvelles technologies de l'information et de la communication (Internet, téléphonie, logiciels informatiques, etc.) dont le poids économique est considérable<sup>18</sup>. L'ouverture aux filières de production est quant à elle généralement opérée lorsqu'on cherche à mesurer l'impact économique du secteur, qu'il soit direct, indirect ou induit. Entrent alors notamment en ligne de compte, en amont, les industries de fabrication (pâte à papier, DVD, manufactures d'instruments de musique, etc.) et, en aval, la grande distribution des produits culturels et des supports de copie privée<sup>19</sup>.

D'après ESSnet, l'emploi culturel se définit par une addition composée des occupations, culturelles ou non, réalisées dans le cadre d'activités économiques totalement culturelles et des occupations culturelles réalisées dans d'autres activités économiques<sup>20</sup>. Cette approche demande toutefois d'utiliser des données précises sur les professions<sup>21</sup>, à ce jour indisponibles, permettant de discerner les occupations culturelles hors du « secteur culturel ». S'il s'avère difficile, eu égard à la pauvreté des données, d'opérationnaliser un tel périmètre de l'emploi culturel, il est par contre possible de pointer spécifiquement les occupations de nature artistique. Les statistiques de l'ONSS<sup>22</sup> permettent en effet de retracer les contrats salariés artistiques depuis 2003<sup>23</sup>. Nous poserons donc ici que l'emploi culturel est

15. Nomenclature des Activités Économiques.

16. Xavier GREFFE, *op. cit.*, p. 22–27.

17. Howard BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (1982), p. 27–63.

18. *Creative Industries Economic Estimates*, Department for Culture, Media and Sport, UK, 9 December 2010.

19. André NAYER, Xavier PARENT et Jef VAN LANGENDONCK (dir.), *Étude ayant pour objet une analyse de l'importance de l'activité artistique dans l'économie belge et les possibilités de l'augmenter par une réforme du statut social et fiscal des artistes. Rapport final*, 3 vol., avril 2000.

20. ESSnet-Culture, *European Statistical System Network on Culture. final Report*, Luxembourg, Mai 2012, p. 140–148.

21. Grâce à la nomenclature CITP (Classification internationale type des professions).

22. Office National de Sécurité Sociale.

23. Grâce aux codes spécifiques « artistes », 046 et 047, mentionnés dans la DmfA-déclaration multifonctionnelle qui doit être effectuée par les employeurs.



constitué de l'emploi dans les secteurs d'activités totalement culturelles et des occupations artistiques existant dans d'autres secteurs d'activité.

Emploi culturel	Activités totalement culturelles	Autres activités
Occupations artistiques	V	V
Occupations non artistiques	V	-

Pour pouvoir opérationnaliser cette définition de l'emploi culturel, notre attention doit donc se porter sur la délimitation de l'emploi dans un secteur culturel « restreint », dont les activités économiques sont totalement culturelles, et, le plus généralement, liées directement à la création artistique. C'est le système de statistiques culturelles développé au sein de la Commission européenne par le groupe de travail ESSnet<sup>24</sup>, lui-même inspiré notamment des travaux de l'UNESCO sur les statistiques culturelles, qui fait à cette fin office de base de travail<sup>25</sup>. Partant de la liste de codes NACE établie par ce groupe de travail, nous avons défini le périmètre de ce secteur culturel restreint. Il s'écarte en deux points des travaux de ESSnet, afin d'approcher au mieux le secteur de la création artistique. Le premier point concerne le sous-secteur de la photographie, écarté dans ESSnet et que nous avons choisi de conserver. Il convient de préciser que les propositions de ESSnet sont basées sur des codes NACE à quatre chiffres, ce qui, pour les activités de photographie, ne permet pas de distinguer les photographies artistiques ou non artistiques. Notre étude étant basée sur des codes NACE à cinq chiffres, il nous a été possible de prendre en considération la photographie artistique (parfois considérée comme le huitième art). Le second point concerne le sous-secteur des agences de presse, repris par ESSnet et écarté de notre périmètre car il n'implique pas nécessairement un acte de création artistique. Le périmètre du secteur d'activité culturelle ainsi déterminé reprend huit domaines : le livre et la presse, les médias et l'audiovisuel, l'architecture, le design, les arts visuels, l'enseignement culturel, le spectacle vivant, et le patrimoine, les archives et les bibliothèques<sup>26</sup>.

L'emploi artistique sera considéré ici uniquement sous l'angle de l'emploi salarié des artistes, qu'ils soient créateurs ou interprètes. Si cet article se focalise sur le salariat, il convient de noter que le travail artistique peut prendre de nombreuses autres formes, à commencer par les statuts de travailleur indépendant ou fonctionnaire<sup>27</sup>. Outre ces statuts ouvrant certains droits à la sécurité sociale, les

24. ESSnet-Culture, *European Statistical System Network on Culture. final Report*, Luxembourg, Mai 2012, p. 71-72.

25. *Cadre de l'UNESCO pour les statistiques culturelles 2009*, Unesco-ISU, Canada, 2009.

26. La liste complète des codes NACE sélectionnés se trouve en annexe 1.

27. Un aperçu de l'évolution des effectifs d'artistes indépendants de 2004 à 2011 se trouve en annexe 2, extraite de Jean-Gilles LOWIES, *Les conditions d'emploi dans les métiers artistiques*, Séminaire du Grap, Université libre de Bruxelles, décembre 2012.

artistes peuvent exercer leurs pratiques selon des statuts très divers et parfois fort précaires. Ils peuvent pratiquer leur art bénévolement, c'est-à-dire sans aucune rémunération, avoir un statut de volontaire, bénéficiant alors de défraiements ou encore travailler selon le système de RPI<sup>28</sup> créé en 2002. Nombre d'autres artistes peuvent exercer leur art « professionnellement » sans être rémunérés autrement que par le biais des droits d'auteur ou par les profits de la vente d'œuvres. Les moyens de subsistance de l'artiste peuvent également provenir de quelque rente, mobilière ou immobilière, des revenus du conjoint ou d'une autre profession (par exemple les journalistes ou les avocats qui écrivent par ailleurs des romans). On le voit, il serait illusoire de penser dénombrer l'effectif total des artistes par la seule catégorie des salariés. Celle-ci reste néanmoins cruciale pour l'étude de l'emploi artistique, a fortiori depuis l'ouverture de la présomption de salariat à l'ensemble des artistes prévue par la loi de 2002.

Quatre niveaux de données statistiques ont été analysés. Le premier désigne l'emploi culturel, soit l'emploi dans le secteur culturel auquel s'additionne l'emploi artistique hors du secteur culturel. Le second vise l'emploi dans le secteur « culturel restreint », généralement lié à la création artistique qui y englobe tant l'emploi artistique que l'emploi non artistique. Le troisième désigne l'emploi artistique à proprement parler, tous secteurs d'activité économique confondus. Le quatrième renvoie pour sa part au chômage artistique.

Autant que possible, nous remonterons jusqu'à la période de mise en application de la loi de 2002, à savoir fin 2003–2004. Nous n'avons toutefois pas pu réaliser de longues séries s'agissant des données d'emploi obtenues par secteur d'activité via les codes NACE du secteur culturel, ceux-ci ayant été modifiés en 2008. Cette rupture de codification entraîne un changement du périmètre qui annihile toute tentative fiable de série chronologique. Ce biais incontournable a déjà été constaté dans les statistiques européennes de la culture entre 2005 et 2009. Certaines données relatives à l'emploi artistique ne dépendent toutefois pas de la classification NACE, et permettront de remonter jusqu'en 2003. Il en va de même pour les données fournies par l'ONEm.

Il convient toutefois d'évoquer quelques limites des recherches dès lors qu'elles reposent sur un périmètre réalisé sur la base des codes NACE. La première limite tient au fait que l'attribution du code à une entreprise s'effectue au moment de son établissement et qu'il ne reflète dès lors pas un éventuel changement de secteur d'activité. La deuxième découle de l'écart existant entre la formulation catégorielle du code et la nature exacte de l'activité. Il arrive soit que l'activité de l'entreprise soit plus large et plus variée que l'intitulé du code, soit que l'activité

28. « Régime des Petites Indemnités ». Régime, prévu dans la loi du 24/12/2002, qui est exonéré de toute cotisation sociale et fiscale moyennant le respect de certains plafonds : montant journalier maximum, nombre maximum de jours consécutifs pour le même « employeur », montant annuel maximum, nombre maximum de prestations. Bien que ce régime n'ouvre par ailleurs aucun droit vis-à-vis de la sécurité sociale, il ne peut être cumulé avec des allocations de chômage.

réelle corresponde à plusieurs codes alors qu'elle n'en a qu'un seul. Par ailleurs, certains secteurs d'activité ne sont explicitement repris par aucun code NACE (galeries d'art, création de jeux électroniques, etc.)<sup>29</sup>. Enfin, il existe aussi des cas où l'attribution est tout simplement inadéquate, voire erronée<sup>30</sup>. Il résulte de ces quelques limites que l'on ne pourrait accorder une fiabilité totale aux données détaillées par sous-secteurs d'activité (codes à 5 chiffres). Nous ne présenterons donc que les résultats qui agrègent tous les sous-secteurs retenus.

### **2.1. Part de l'emploi culturel et artistique sur l'emploi total<sup>31</sup> (Belgique, 2011)**

L'emploi culturel belge compte pour le dernier quadrimestre de l'année 2011 en Belgique 59 673 effectifs, soit 1,56 % de l'emploi total qui s'élève pour sa part à 3 836 832 effectifs. La moyenne européenne, et par ailleurs belge, de 2009 situait pour sa part l'emploi culturel à 1,4 %<sup>32</sup>. L'emploi artistique représente quant à lui 3,32 % de l'emploi culturel, soit 1 983 effectifs.

### **2.2. Part de l'intermittence et évolution proportionnelle<sup>33</sup> de l'emploi total, de l'emploi culturel et de l'emploi artistique (Belgique, 2008–2012, moyennes trimestrielles)**

Au-delà d'une croissance plus rapide de l'emploi artistique, en regard de l'emploi culturel ou total, qui semble néanmoins diminuer fortement au cours de l'année 2012, c'est la part marquée de l'intermittence et par ailleurs de la saisonnalité de l'emploi artistique qui semble ici se démarquer. Ainsi la période estivale, le troisième trimestre de l'année, constitue le pic de l'emploi artistique, alors que le second est la période creuse pour l'emploi dans le secteur. L'emploi culturel subit quant à lui une légère baisse par rapport à l'emploi total.

29. Alain GUIETTE, Sofie JACOBS, Annick SCHRAMME, Koen VANDENBEMPT, *Monitoringinstrument voor de Creatieve Industrieën in Vlaanderen*, Onderzoeksrapport, Flanders DC, Antwerp Management School, Septembre 2011.

30. Une entreprise peut être classée dans une catégorie connexe, par exemple « centres culturels » au lieu de « salles de théâtre ». Il arrive aussi que certaines entreprises disposent de codes différents lorsqu'il s'agit de l'inscription à la TVA et à l'ONSS.

31. Effectifs ONSS; moyenne trimestrielle.

32. *Cultural statistics*, Eurostat, European Union, 2011, p. 67. Les écarts de méthode ne permettent pas pour autant de postuler une éventuelle baisse de l'emploi culturel.

33. Rabattue à l'unité.

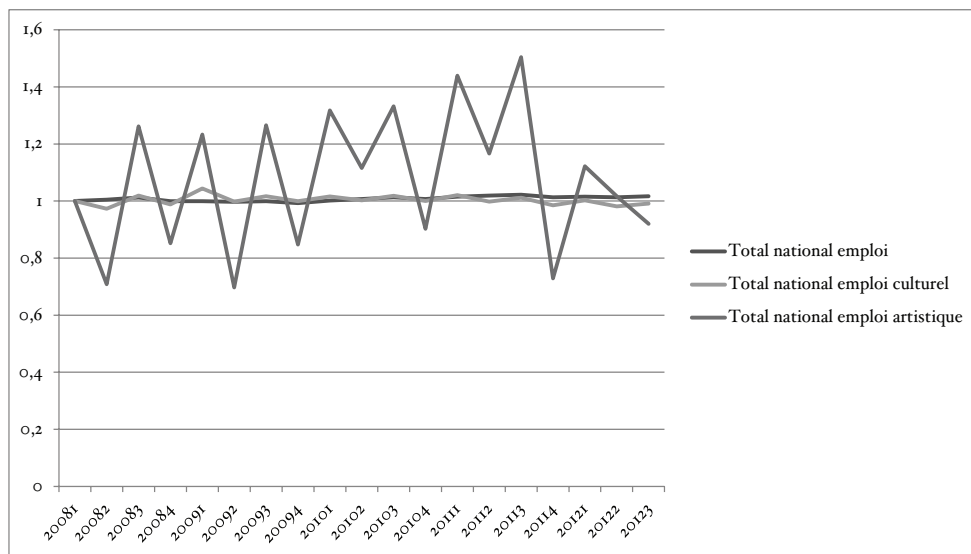


Fig. 1 (données : ONSS)

C'est par ailleurs la croissance du poids, et ce depuis 2009, des agences de placement de main d'œuvre et de travail temporaire dans l'emploi artistique que semble illustrer l'analyse de l'emploi artistique dans et hors du secteur culturel restreint lié à la création artistique (fig. 2). On constate en outre que le phénomène d'intermittence artistique est nettement plus présent hors du secteur d'activité culturelle. Notons cependant que les activités artistiques exercées par l'intermédiaire d'agences peuvent se dérouler au sein du secteur culturel; ce cas de figure correspond aux employeurs qui sous-traitent leurs obligations administratives.

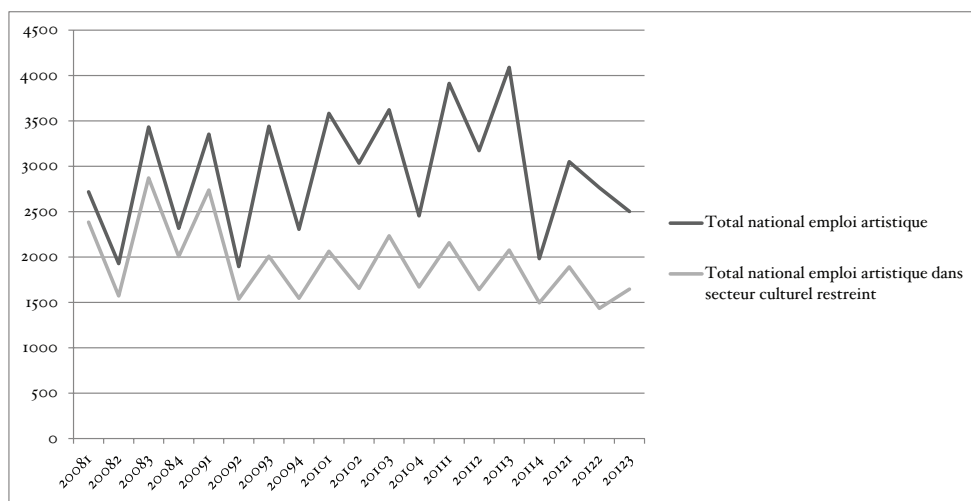


Fig. 2 (données : ONSS)

### 2.3. Évolution régionale de l'emploi artistique

De 2004 à 2012, le volume d'emploi artistique augmente de 83 %, pour atteindre, en 2012, 3 299 ETP (équivalent temps plein)<sup>34</sup>. Cette hausse spectaculaire n'est pourtant pas commune aux trois régions, qui présentent chacune des tendances propres (fig. 3). Début 2004, la Région flamande connaît le plus gros volume d'emploi artistique salarié, totalisant davantage d'ETP que Bruxelles et la Wallonie réunies. Ce rapport va s'éroder au fil des ans. D'une part, sous le poids de la croissance marquée en Région wallonne et, principalement, en Région bruxelloise. D'autre part, via la stagnation de l'emploi artistique apparue en Région flamande. Ce retournement de situation est assez net : dès la fin 2011, la Région bruxelloise montre un volume de salariat artistique supérieur à celui de la Région flamande. Cette tendance peut trouver un écho dans la forte hausse des effectifs d'artistes exerçant sous le statut d'indépendant en Région flamande<sup>35</sup>. Elle permet *in fine* de soulever une différence significative du rapport entretenu par les artistes vis-à-vis de leur statut de travail au sein de chaque région.



Fig. 3. Équivalents temps plein trimestriels par Région de 2004 à 2012 (données : ONSS)

### 2.4. Des causes à l'augmentation de l'emploi culturel et artistique ?

La hausse de l'emploi artistique est à présent établie. Est-il cependant permis d'y voir quelque effet de la loi de 2002 ? On ne pourrait répondre trop hâtivement par l'affirmative, tant les causes potentielles d'une telle hausse peuvent être diverses. Citons, tout d'abord, l'effet éventuel du refinancement des Communautés opéré au début des années 2000. Les accords du Lambermont II – Saint-Polycarpe, intervenus le 23 janvier 2001, ont effectivement permis une augmentation des crédits destinés au secteur culturel<sup>36</sup>. En Communauté flamande et en Communauté

34. On remarque par ailleurs que le volume d'emploi artistique augmente davantage que les effectifs trimestriels d'artistes. Cela tient au moins partiellement au mode de comptabilisation des effectifs par l'ONSS, c'est-à-dire à date fixe chaque trimestre ; comptage qui convient peu à la caractéristique intermittente du travail artistique.
35. Cf. Annexe 2, extraite de Jean-Gilles LOWIES, *Les conditions d'emploi dans les métiers artistiques*, séminaire du Grap, Université libre de Bruxelles, décembre 2012.
36. *Le Bilan de la Culture. Les dépenses culturelles et sportives, 1995–2007, en Belgique fédérale*, Bruxelles, Communauté française, 2010, p. 9–10.

française, les budgets alloués au secteur culturel ont particulièrement augmenté à partir de 2007<sup>37</sup>. Il serait toutefois audacieux d'affirmer que ces hausses budgétaires aient été répercutées mécaniquement dans l'emploi artistique qui reste la variable d'ajustement budgétaire la plus flexible.

Une autre hypothèse expliquant cette hausse d'emploi artistique réside dans le développement global du secteur audiovisuel. Le secteur cinématographique francophone, en particulier, a connu une croissance financière singulièrement remarquable grâce au mécanisme fiscal du *Tax Shelter*. Le financement du cinéma a considérablement augmenté depuis 2003 grâce à cette source de financement complémentaire<sup>38</sup>. Il est donc permis de supposer que ces nouvelles retombées financières ont pu contribuer en partie à la hausse de l'emploi artistique, que ce soit dans l'engagement d'acteurs, de scénaristes, de réalisateurs ou encore de techniciens.

Évoquons enfin l'effet éventuel de la loi de 2002, qui est au moins double et *in fine* paradoxal. D'une part, elle ouvre les portes du salariat à des catégories d'artistes qui ne s'y trouvaient que rarement, notamment les créateurs plasticiens, auparavant cantonnés au registre des relations commerciales de vente d'œuvres. Cette présomption « réfragable » de salariat appliquée à l'ensemble des artistes, interprètes et créateurs, offre la possibilité de figurer dans le système de sécurité sociale des employés, comportant notamment une assurance chômage. Cette ouverture a donc pu favoriser l'inclusion d'une population d'artistes qui fonctionnaient auparavant dans des relations économiques diverses, parfois proches de l'économie informelle/grise. À l'inverse, cette loi a permis aux artistes de s'extraire du statut de salarié et de profiter du statut d'indépendant. Cette tendance est fortement présente en Flandre, et se retrouve surtout dans la progression des effectifs sous le statut d'indépendant complémentaire. On le voit, ces deux effets potentiels sont paradoxaux, élargissement et diminution se côtoient.

Nous pouvons aussi émettre l'hypothèse d'un effet favorable de la loi de 2002 sur l'emploi artistique par le biais des aides à l'emploi qu'elle a introduites. Cette loi a en effet prévu une réduction de cotisations patronales concernant les emplois artistiques. Ces réductions peuvent avoir joué un rôle d'incitant vis-à-vis des employeurs. À masse salariale identique, les employeurs ont pu augmenter leur volume d'emploi artistique.

Enfin, il faut mentionner l'essor des organismes faisant figure d'intermédiaires sur le marché du travail artistique. Que ce soit au travers d'agences d'intérim,

37. *Idem*, p. 12–26 ; *Le Bilan de la Culture. L'évolution des dépenses culturelles, 1984–2007, en Communauté française*, Bruxelles, Communauté française, 2010, p. 11 ; *Focus Culture 2012 — Faits et Tendances*, Bruxelles, Communauté française, 2013, p. 13.

38. En 2012, le financement de la Communauté française atteignait presque 14 millions d'euros et les revenus du Tax Shelter dépassaient les 93 millions d'euros. Cf. *Production, promotion et diffusion cinématographiques et audiovisuelles. Le Bilan 2012*, Bruxelles, Communauté française / Fédération Wallonie-Bruxelles, 2013, p. 15 et 164.

de BSA<sup>39</sup> ou d'autres intermédiaires, de nombreuses relations de travail restant jusque-là informelles ont pu trouver un cadre administratif pratique et sécurisant. Ces structures intermédiaires, dont on a vu l'importance croissante en termes d'emploi artistique, ont sans doute répondu à un besoin latent du marché du travail artistique et contribué ainsi à une telle évolution des indicateurs statistiques. Voyons à présent quels enseignements ressortent des données disponibles en matière de chômage des artistes, afin d'envisager ensuite les éventuelles relations entre l'emploi et le chômage.

### 3. LE CHÔMAGE DES ARTISTES

Il n'existe pas à proprement parler de « statut d'artiste » en Belgique ; les artistes relèvent du régime général de la sécurité sociale des travailleurs salariés, des travailleurs indépendants ou des fonctionnaires. Il existe cependant, lorsqu'ils sont salariés, deux réglementations qui facilitent leur accès et leur maintien au système d'assurance chômage. Les dispositions de l'ONEm portant sur le droit à l'assurance chômage se fondent d'une part sur l'Arrêté ministériel du 26 novembre 1991<sup>40</sup> concernant la règle spécifique du calcul des prestations « au cachet » permettant l'accès aux allocations et, d'autre part, sur l'Arrêté royal du 25 novembre 1991<sup>41</sup> pour le régime de maintien des allocations à un taux « protégé »<sup>42</sup>.

La première réglementation a fait l'objet d'une interprétation de l'ONEm qui prévoit le calcul des prestations « au cachet » en équivalents jours de travail pour prouver le nombre requis de journées de travail dans une période de référence précédant la demande d'allocations de chômage. En d'autres termes, là où la règle générale demande de prouver un nombre de jours de travail (de 312 à 624 jours, selon l'âge du travailleur) durant une période de référence (de 21 à 42 mois), certains artistes peuvent faire valoir un montant minimum de rémunérations<sup>43</sup>. Seules les occupations rémunérées et soumises à des cotisations de sécurité sociale étant prises en compte par l'ONEm. Dès lors qu'il doit s'agir d'une occupation en tant qu'artiste, l'employeur a dû, dans la déclaration effectuée à l'ONSS, renseigner comme code travailleur « 046 » ou « 047 », réservé aux artistes depuis la loi-programme du 24 décembre 2002 qui entraine en vigueur le 1<sup>er</sup> juillet 2003. L'Arrêté ministériel destinait cette règle aux artistes suivants : « l'artiste-musicien et l'artiste du spectacle<sup>44</sup> ».

39. Bureaux sociaux pour artistes.

40. M.B. 25/01/1992 (modifié par l'Arrêté ministériel du 30 novembre 2001; M.B. 15/12/2001).

41. M. B. 31/12/1991 (modifié par l'Arrêté royal du 23 juillet 2012; M.B. 30/07/2012).

42. L'A.R. du 23/07/2012 a modifié en profondeur ce système de protection et le montant des allocations est depuis lors soumis à une dégressivité partielle.

43. 57,76 €/jour (montant valable au 01/04/2014), soit 18 021,12 € brut pour l'équivalent de 312 jours.

44. Art. 10 de l'Arrêté ministériel du 26 novembre 1991.



Dès 2004, certains bureaux de l'ONEm généralisent l'application de la « règle du cachet » aux artistes interprètes, aux artistes créateurs et à d'autres professionnels liés au secteur de la création, comme les techniciens du spectacle. Cette pratique instaurait donc une égalité de traitement entre travailleurs partageant une réalité sectorielle et socio-économique similaire. En octobre 2011, l'ONEm modifie sa pratique en refusant le bénéfice de la « règle du cachet » aux artistes créateurs (hors secteur du spectacle) et aux techniciens du spectacle. Dès février 2012, l'ONEm n'accepte plus les prestations effectuées par un artiste (musicien ou du spectacle) pour un employeur qui dépend d'un autre secteur que celui du spectacle.

La seconde règle concerne le régime des allocations à un taux « protégé », c'est-à-dire qu'elle permet de déroger en partie au principe de dégressivité des allocations. Cette règle, « la protection de l'intermittence », est en théorie valable pour tout travailleur « qui est occupé exclusivement dans les liens de contrats de très courte durée<sup>45</sup> » ; elle n'est donc pas spécifique aux artistes. À nouveau, dès 2004, certains bureaux de l'ONEm appliquent la neutralisation des périodes d'indemnisation tant aux artistes interprètes et techniciens du spectacle, qu'aux artistes créateurs. Cette pratique respecte alors l'Arrêté royal du 25 novembre 1991 concernant l'occupation dans les liens de contrats de très courte durée. Dès 2011, l'ONEm tente cependant de restreindre son application aux seuls artistes (046/47), employés (495) et ouvriers (015) dont l'occupation comme artiste ou technicien se déroule dans le secteur du spectacle, preuves à l'appui<sup>46</sup>. Dès février 2012, il n'applique plus cette règle aux artistes et techniciens qui avaient effectué des prestations pour un employeur dépendant d'un autre secteur que celui du spectacle.

L'ONEm justifie les restrictions apportées à ces deux règles par le constat d'une hausse anormale des effectifs d'artistes au chômage. Les écarts entre les prescrits légaux et les interprétations de l'ONEm nourrissent alors la motivation d'artistes exclus du système d'assurance chômage à contester les décisions de l'Office. Le 19 juillet 2013, lors d'un procès qui oppose près de 250 artistes à l'ONEm, ce dernier est contraint par le Tribunal du Travail de Bruxelles d'appliquer la protection de l'intermittence aux travailleurs tous secteurs confondus (excepté l'industrie hôtelière) qui travaillent dans des contrats de courte durée, soit en deçà de trois mois. Le tribunal avait par ailleurs, le 28 juin précédent et dans le cadre cette fois de la « règle du cachet », jugé discriminatoire son exclusion des techniciens du spectacle, ne se prononçant pas dans le même sens sur celle des artistes créateurs hors secteur du spectacle.

Dans les mois qui suivent, une série de nouveaux développements ayant trait au statut de l'artiste et à la réglementation du chômage ont lieu. Une modification

45. Art. 116 § 5 de l'Arrêté royal du 25 novembre 1991.

46. Les artistes doivent fournir tout document prouvant l'activité mentionnée sur leur contrat : affiche de spectacle, article de presse, programme du théâtre, copie des statuts de la personne morale qui les engage, etc.



de la loi dite du « statut de l'artiste » est votée en décembre 2013. Plusieurs arrêtés émanant des ministres Onkelinx et De Coninck sont publiés au Moniteur belge le 20 février et le 17 avril 2014. Ces changements suppriment notamment la distinction entre secteurs et métiers artistiques et élargissent la définition des activités techniques. Celles-ci incluent désormais toute forme de travail technique ou de soutien consistant à la collaboration à la préparation, la représentation, l'enregistrement, la diffusion ou l'exposition d'une œuvre artistique.

La protection de l'intermittence est par ailleurs scindée en deux dispositifs consécutifs : le premier stipule la nécessité d'avoir presté 156 jours de travail dont 104 artistiques répartis sur 18 mois ; le second ensuite qui prévoit un renouvellement pour autant que trois prestations artistiques aient été réalisées en 12 mois. L'accès à la protection de l'intermittence est donc rendu plus difficile. En outre, dans certains cas de figure, le montant des allocations de chômage est diminué en fonction des revenus professionnels de l'artiste. Les allocations perdent donc en partie leur caractère complémentaire. Certains pans de la réforme entrent en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 2014, d'autres le 1<sup>er</sup> avril, mais certains nouveaux dispositifs nécessiteront encore plusieurs mois pour être mis en œuvre.

L'absence de règles de sécurité sociale spécifiques à l'ensemble des artistes a généré, on l'a vu, des interprétations diverses et fluctuantes de l'Office chargé d'appliquer les réglementations. Cette carence a régulièrement entraîné un glissement des sphères de responsabilité allant de l'instance politique — le pouvoir législatif — vers le pouvoir judiciaire. Ce phénomène a créé une situation d'insécurité pour les artistes ne sachant plus quel système leur sera appliqué, l'instance judiciaire se prononçant a posteriori. Cette insécurité juridique s'était d'ailleurs doublée d'une incertitude professionnelle étant donné le caractère complémentaire de l'assurance chômage (cette part des revenus demeurant généralement la plus certaine pour les artistes). L'avenir nous dira probablement si les nouvelles réglementations ont permis de mettre fin à ces nombreuses ambiguïtés.

### 3.1. Les évolutions de 2004 à 2012

Les données recueillies auprès de l'ONEm<sup>47</sup> ne concernent pas tant les artistes « au chômage » que les chômeurs inclus dans la catégorie « artistes » telle que définie par l'ONEm ; catégorie qui peut donc varier au gré des interprétations de l'Office. Les statistiques de l'ONEm concernant les artistes ne peuvent donc pas garantir que tous les artistes sans emploi soient repris dans la comptabilisation. Deux données peuvent nous aider à comprendre l'évolution du chômage des artistes : les effectifs de chômeurs<sup>48</sup> et les dépenses (le montant global des allocations versées).

47. Office National de l'Emploi. Organisme chargé de l'organisation de l'assurance chômage.

48. Les effectifs comptabilisés par l'ONEm reposent sur la notion d'« unité physique ». Loin de se rapporter à quelque « corps physique d'artiste », cette unité rend compte du nombre de

	Région flamande	Région wallonne	Région bruxelloise	Total
<b>2004</b>				
Effectifs	1 583	1 074	1 965	4 622
%	34 %	23 %	43 %	
Montants (€)	11 651 777	8 381 232	15 686 813	35 719 822
%	33 %	23 %	44 %	
<b>2012</b>				
Effectifs	2 449	2 174	4 197	8 820
%	28 %	25 %	47 %	
Montants (€)	22 683 306	20 947 732	43 354 479	86 985 518
%	26 %	24 %	50 %	

Fig. 4 (données : ONEm)

Ce tableau appelle plusieurs remarques et questionnements. Tout d'abord, on note une augmentation des effectifs et des dépenses liés à la catégorie « artistes » entre 2004 et 2012. Sans interpréter à ce stade la ou les causes de cette hausse, on peut affirmer que la situation du marché du travail artistique paraît suivre une tendance à la précarisation, étant donné le recours croissant à l'assurance chômage.

Les portraits régionaux sont également significatifs. Tel que pour l'emploi artistique, on note le poids important et prépondérant de la Région bruxelloise qui, à elle seule, représente quasiment la moitié des effectifs de l'ONEm repris dans la catégorie « artistes ». Bien que toutes les régions présentent une hausse significative du chômage des artistes, la Région flamande est la seule à connaître une baisse de sa part relative dans l'enveloppe nationale du chômage artistique : de 2004 et 2012, entre 6 % et 7 % selon qu'il s'agisse de l'effectif ou de la dépense.

	BE	VLA	WAL	BXL
<b>2004</b>				
Effectifs	4 623	1 583	1 074	1 965
Montant total	2 976 652,00 €	970 981,00 €	698 436,00 €	1 307 234,00 €
Alloc. moy. / Eff.	643,88 €	613,38 €	650,31 €	665,26 €
<b>2012</b>				
Effectifs	8 820	2 449	2 174	4 197
Montant total	7 248 793,00 €	1 890 276,00 €	1 745 644,00 €	3 612 873,00 €
Alloc. moy. / Eff.	821,86 €	771,86 €	802,96 €	860,82 €
Augm. %	28 %	26 %	23 %	29 %

Fig. 5 (données : ONEm)

paiements effectués chaque mois. Il ne s'agit donc pas de l'effectif réel d'allocataires, mais la moyenne des données mensuelles tend à s'en approcher.

En 2004, le montant moyen de l'allocation de chômage artistique est de 644 €. Les moyennes bruxelloises et wallonnes se situent légèrement au-dessus de celle-ci (665 et 650 €) alors que la moyenne flamande se situe en deçà avec 613€. L'allocation moyenne augmente de 28 % pour l'ensemble du pays en huit ans, en 2004. Elle se situe alors à 822€. La Flandre, cette fois accompagnée de la Wallonie, se situent en deçà de la moyenne avec respectivement 772 et 802 € alors que la région Bruxelloise se situe à 860 €.

### 3.2. 2004–2012 : évolution et réformes

Si on partitionne l'évolution du chômage artistique en Belgique en trois phases, soit : a) 2001–2003, avant l'harmonisation du règlement de l'ONEm avec la loi de 2002; b) 2004–2010, après harmonisation avec la loi et c) 2011–2012 réformes du règlement de l'ONEm, il appert que la période a) connaît une hausse plus importante que la période b)<sup>49</sup> (fig. 6). En d'autres termes, l'harmonisation avec la loi de 2002 ne semble pas avoir eu un impact palpable sur l'évolution du chômage artistique : le chômage décélère de 2004 à 2011, et ce malgré l'introduction du « statut d'artiste ». La période 2011–2012 voit quant à elle un tassement sensible de l'évolution : + 2 % seulement.

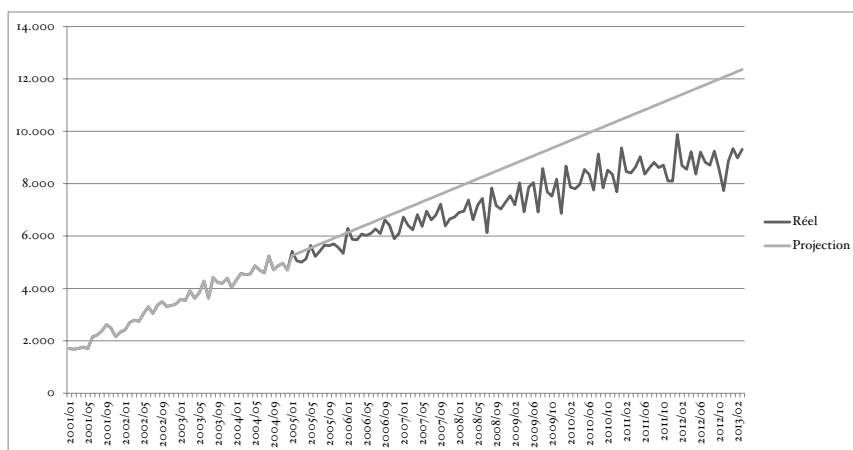


Fig. 6. Projection de la hausse de 2001–2003 sur les années suivantes (données : ONEm)

49. Hausse moyenne annuelle de 38 %, globale de 91 % pour la période a) ; hausse moyenne annuelle de 9 %, globale de 73 % pour la période b).

#### 4. LES LIENS ENTRE LE SALARIAT ET LE CHÔMAGE DES ARTISTES

Nous avons vu que si les parts relatives de l'emploi culturel et de l'emploi artistique restent congrues, le volume d'emploi artistique n'a pas cessé de croître en huit ans. Nous avons également souligné les hausses d'effectifs repris par l'ONEm dans la catégorie « artistes ». Il reste à examiner si ces évolutions peuvent être reliées.

L'existence d'une relation entre le salariat et le chômage des artistes paraît laisser peu de place au doute. Tout d'abord, on constate que l'évolution de l'emploi artistique est proche de celle du chômage artistique ; les proportions sont similaires. De 2004 à 2012, le volume annuel d'emploi artistique est en hausse de 83 %. Et pour la même période, l'estimation annuelle des effectifs de chômeurs inclus dans la catégorie « artistes » voit une croissance de 90 %. Il semble donc qu'il y ait une corrélation « positive » entre le volume d'emploi artistique et le volume de l'effectif de « chômeurs-artistes »<sup>50</sup>.

Nous pouvons ensuite vérifier si cette relation se retrouve, ou non, au niveau de chaque région. Le graphique ci-dessous (fig. 7) reprend l'évolution des données de l'emploi (ETP) et des chômeurs (UP) pour la Région bruxelloise. On remarque à nouveau une hausse importante et conjointe des deux séries d'indicateurs. Nous pouvons aussi noter les effets réciproques emploi-chômage pour chaque trimestre. Lorsque l'emploi voit un pic de croissance trimestriel, l'effectif du chômage subit une légère diminution et, inversement, lorsqu'il y a un tassement de l'emploi, l'effectif de chômage se relève quelque peu. Toutefois, cet effet n'est pas totalement proportionnel, c'est-à-dire que la part d'évolution de l'emploi n'est pas totalement absorbée par une réaction contraire du chômage. Cela s'explique par le fait que les changements de volume d'emploi ne sont pas répartis sur l'ensemble des chômeurs mais uniquement sur une partie de ceux-ci. Au sein de la hausse conjointe, l'effectif de chômeurs est donc plus stable que le volume d'emploi.

Le même constat peut être réalisé concernant la Région wallonne (fig. 8). La configuration jointe des hausses de l'emploi et du chômage confirme une corrélation positive. Il est toutefois notable de relever l'apparition d'un écart entre les deux courbes dès 2011 : la hausse de l'emploi est en croissance et celle du chômage se tasse quelque peu.

Le graphique suivant (fig. 9) laisse également apparaître une dynamique commune entre emploi et chômage des artistes. Cela est particulièrement visible dans les évolutions saisonnières trimestrielles : lorsque la courbe d'évolution de l'emploi baisse, celle du chômage augmente. La tendance générale reste toutefois à l'évolution conjointe des dynamiques : l'augmentation de l'emploi est concomitante à celle du chômage. La particularité de la Région flamande réside sans doute dans un

50. Cf. Jean-Gilles LOWIES, *Les conditions d'emploi dans les métiers artistiques*, Séminaire du Grap, Université libre de Bruxelles, décembre 2012.

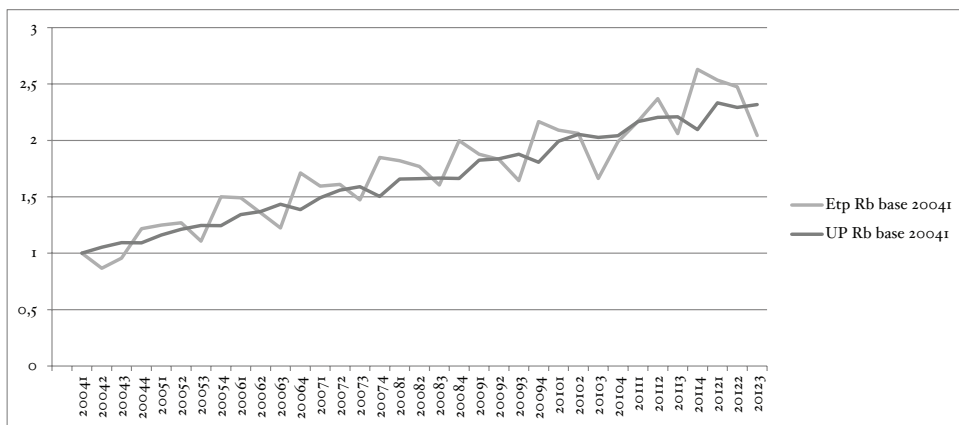


Fig. 7. Évolution de l'emploi et du chômage des artistes en Région bruxelloise (données : ONSS et ONEm)

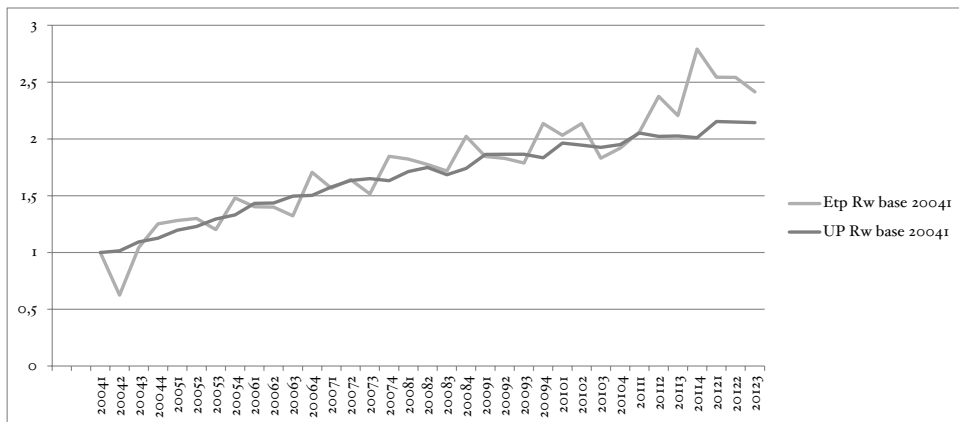


Fig. 8. Évolution de l'emploi et du chômage des artistes en Région wallonne (données : ONSS et ONEm)

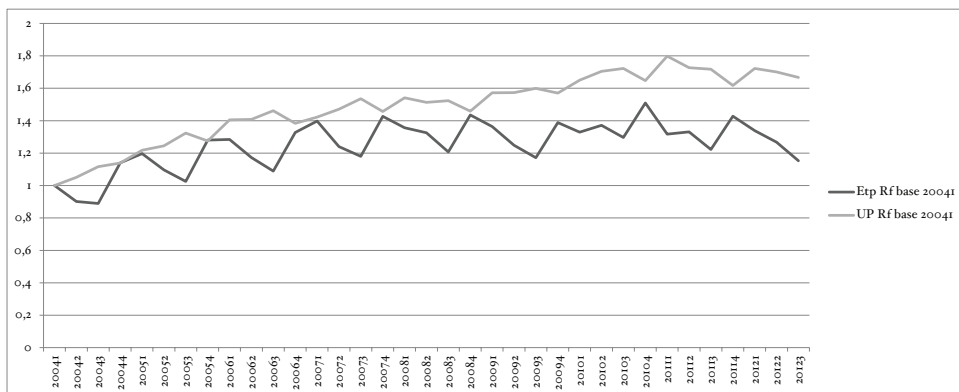


Fig. 9 (données : ONSS et ONEm)

essoufflement de la croissance de l'emploi artistique salarié<sup>51</sup>, qui paraît être suivi d'une modération de la hausse du chômage.

Nous avons vu que la logique d'une évolution parallèle de l'emploi et du chômage se vérifiait au niveau de chaque région, quoiqu'elles aient chacune leurs particularités. L'hypothèse vérifiée pour la France par Pierre-Michel Menger s'avère donc également concluante à propos de la Belgique. Cet état de fait n'est pas sans conséquences pour les pouvoirs publics qui se trouvent confrontés à une situation sibylline : en régime d'intermittence, favoriser une hausse de l'emploi ne parviendrait pas à enrayer une hausse du chômage mais l'accentuerait davantage...

## 5. CONCLUSIONS

Quelle place pour l'Artiste au sein du marché du travail belge ? La question de son « statut » est-elle définitivement clarifiée depuis la loi du 24 décembre 2002 ? Si ces questions ne peuvent se satisfaire seulement de réponses quantitatives, elles ne peuvent les contourner puisqu'elles font partie de l'argumentaire des pouvoirs publics et principalement de l'ONEm. Alors que les diverses réglementations en vigueur font l'objet d'interprétations variées, au point de faire l'objet de procédures judiciaires pendantes, la nécessité de mieux cerner les indicateurs du travail artistique s'est imposée. Ne pouvant embrasser l'ensemble de cette matière jusqu'ici peu défrichée, nous nous sommes concentrés sur deux aspects — le salariat et le chômage — à partir de 2003, et sur leur relation hypothétique.

Tout d'abord, même en étant lus avec toutes les précautions méthodologiques d'usage, les indicateurs généraux nous montrent que l'emploi culturel en Belgique reste singulièrement peu élevé par rapport à de nombreux pays européens. Et au sein de cet emploi culturel, l'emploi artistique demeure peu important, tournant autour des 8 %.

Le premier enseignement majeur de cette contribution se rapporte à un aspect pour le moins singulier du travail artistique : les liens paradoxaux existant entre le salariat et l'assurance chômage. L'hypothèse majeure, déjà établie en France par Pierre-Michel Menger, d'une corrélation « positive » entre salariat et assurance chômage a pu être vérifiée pour la Belgique. Ainsi, contrairement à une logique intuitive, lorsque le travail est exercé sous le régime de l'intermittence, plus l'emploi artistique augmente et plus le chômage artistique augmente. L'effet de la loi de 2002 ouvrant explicitement le salariat à une large catégorie d'artistes ne peut alors qu'engendrer une même dynamique de croissance pour l'assurance chômage des artistes. Rappelons néanmoins que la présomption de salariat établie en 2002 n'est pas le seul facteur potentiel de hausse de l'emploi artistique, d'autres pistes restent plausibles, dont notamment les réductions de cotisations patronales, le refinancement des Communautés, la mise en œuvre du *Tax Shelter* et l'essor des agences

51. Cf. Annexe 2. Rappelons que cette tendance peut se lire en regard de l'essor du statut d'indépendant.

intermédiaires. Au final, cette singularité de l'emploi artistique questionne l'opportunité de mettre en œuvre un système de sécurité sociale autonome et spécifique aux artistes.

Le deuxième constat marquant de nos recherches porte sur la mise en évidence de dynamiques propres au marché du travail fortement différenciées selon les régions. À l'évidence, la Région bruxelloise rassemble proportionnellement la plus forte concentration de travail (et donc de chômage) pour les artistes belges. La Région wallonne est quant à elle la seule région où la croissance du chômage est inférieure à celle du travail. En Région flamande, le salariat artistique semble présenter une certaine stagnation alors que le statut d'indépendant (surtout complémentaire) est clairement à la hausse. Ces constats nous rappellent premièrement que la doxa des politiques culturelles repose sur différents paradigmes au nord et au sud du pays et, deuxièmement, que Bruxelles répond aux caractéristiques d'une capitale multiple (Région bruxelloise, Communautés, Belgique, Union européenne).

Ces quelques constats ne doivent pas faire oublier qu'il ne s'agit ici que d'un premier état des lieux des indicateurs statistiques existant auprès des pouvoirs publics compétents. Cette recherche paraît en ce sens porteuse de nombreuses pistes de développement, qu'il s'agisse d'approfondir les approches quantitatives du salariat artistique et des autres régimes de travail artistique (indépendance, volontariat, etc.) ou encore d'approcher les dynamiques des diverses filières de production existant au sein de chaque sous-secteur culturel (arts plastiques, musique, littérature, théâtre, etc.). Il importerait également de saisir davantage la réalité des pratiques artistiques auxquelles s'adressent les différentes politiques publiques évoquées au cours de cet article, car, au-delà des éléments statistiques, certes instructifs, il est ici question de parcours artistiques individuels ou collectifs peu réductibles aux catégories construites par les pouvoirs publics.

Christophe LEVAUX  
Université de Liège

Jean-Gilles LOWIES  
Université de Liège–Université libre de Bruxelles

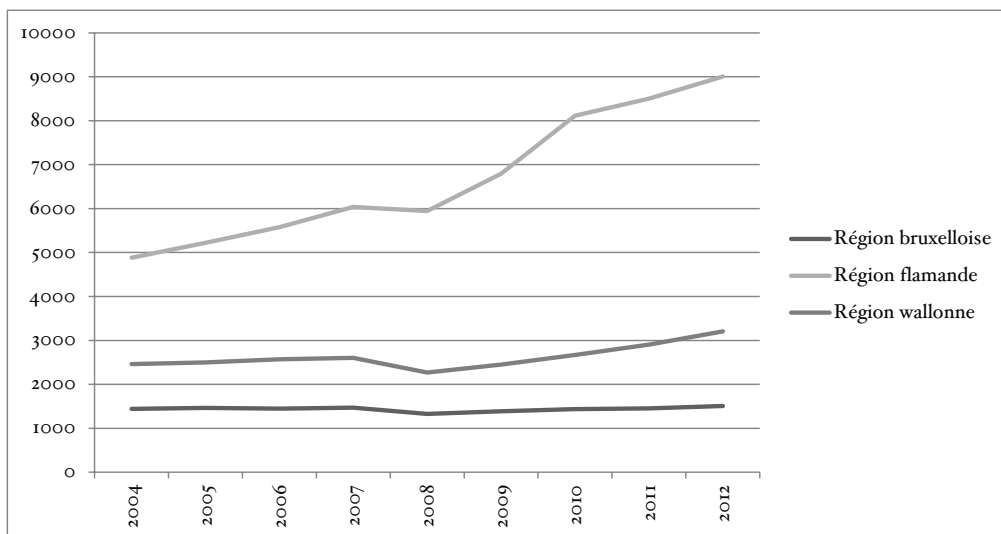
**ANNEXE I : Périmètre du secteur culturel (sélection des codes NACE)**

LIVRE ET PRESSE	
58.110	Édition de livres
58.130	Édition de journaux
58.140	Édition de revues et de périodiques
58.210	Édition de jeux électroniques
MÉDIAS ET AUDIOVISUEL	
59.111	Production de films cinématographiques
59.112	Production de films pour la télévision
59.113	Production de films autres que cinématographiques et pour la télévision
59.114	Production de programmes pour la télévision
59.120	Post-production de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de télévision
59.130	Distribution de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de télévision
59.140	Projection de films cinématographiques
59.201	Production d'enregistrements sonores
59.202	Studios d'enregistrements sonores
59.203	Edition musicale
59.209	Autres services d'enregistrements sonores
60.100	Diffusion de programmes radio
60.200	Programmation de télévision et télédiffusion
ARCHITECTURE	
71.111	Activités d'architecture de construction
71.112	Activités d'architecture d'intérieur
71.113	Activités d'architecture d'urbanisme, de paysage et de jardin
DESIGN	
74.101	Création de modèles pour les biens personnels et domestiques
74.102	Activités de design industriel
74.103	Activités de design graphique
74.104	Décoration d'intérieur
74.105	Décoration d'étalage
74.109	Autres activités spécialisées de design
ARTS VISUELS	
74.201	Production photographique, sauf activités des photographes de presse
74.202	Activités des photographes de presse
74.209	Autres activités photographiques
90.031	Création artistique, sauf activités de soutien
90.032	Activités de soutien à la création artistique
ENSEIGNEMENT CULTUREL	
85.520	Enseignement culturel
SPECTACLE VIVANT	
90.011	Réalisation de spectacles par des artistes indépendants
90.012	Réalisation de spectacles par des ensembles artistiques
90.021	Promotion et organisation de spectacles vivants



90.022	Conception et réalisation de décors
90.023	Services spécialisés du son, de l'image et de l'éclairage
90.029	Autres activités de soutien au spectacle vivant
90.041	Gestion de salles de théâtre, de concerts et similaires
90.042	Gestion de centres culturels et de salles multifonctionnelles à vocation culturelle
PATRIMOINE, ARCHIVES ET BIBLIOTHÈQUES	
91.011	Gestion des bibliothèques, des médiathèques et des ludothèques
91.012	Gestion des archives publiques
91.020	Gestion des musées
91.030	Gestion des sites et monuments historiques et des attractions touristiques similaires

## ANNEXE 2 : Artistes indépendants



Effectifs d'artistes indépendants (509-510) par Région, 2004 à 2011



# Affirmation et économie d'une scène locale : le cas des groupes pop-rock issus de la Communauté française de Belgique entre 2000 et 2010

## I. INTRODUCTION

L'affirmation d'une scène musicale locale est un phénomène sporadique, identifiable dans un cadre spatio-temporel défini et conditionné par une multitude de facteurs qui conduisent à la création, la commercialisation et la diffusion d'un produit musical<sup>1</sup>. En théorie, un groupe *s'affirme* lorsque celui-ci « se manifeste et s'impose avec vigueur<sup>2</sup> » sur le devant d'une scène et acquiert une reconnaissance progressive tant auprès du public qu'auprès des médias locaux, nationaux voire internationaux.

Le territoire belge a connu, depuis les années 1960, plusieurs vagues successives au cours desquelles des groupes rock, originaires des Communautés francophone et néerlandophone, ont réussi à imposer une identité musicale, bien souvent calquée sur les modèles venus d'outre-Manche. En effet, chaque nouveau courant anglo-saxon génère son lot d'imitateurs, lesquels arrivent parfois à s'imposer internationalement, mais plus rarement à relire de manière créative l'idiome dont ils s'inspirent. Ce sera le cas pour le rock and roll des belges de Burt Blanca (*Twist, Twist Seniors*, 1960), des Cousins (*Kiliwatch*, 1960) et des Jokers (*Cecilia Rock*, 1961), les *beatlesques* Shake Spears (*Shake it over*, 1965), le psychédéisme des Pebbles (*Seven Horses in the Sky*, 1968), le rock progressif de Wallace Collection (*Daydream*, 1969), de Machiavel (*Machiavel*, 1976) et le hard rock de Kleptomania (*I Got My Woman by my Side*, 1970). À partir de la seconde moitié des années 1970 émergent les punks de Hubble Bubble (*Hubble Bubble*, 1977), suivis des Kids (*The*

1. Sur la notion de scène locale, voir GÉRÔME GUIBERT, « Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », dans Stéphane DORIN (dir.), *Sound Factory : musiques et logiques de l'industrialisation* : actes du colloque (Paris – Palais de Tokyo, les 6 et 20 novembre 2008), Paris, Uqbar, 2012, p. 93-124.
2. Cf. ATILF (Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française), [en ligne] <http://atilf.atilf.fr/>, entrée *s'affirmer* (page consultée le 11.02.2011).

*Kids*, 1978) et de Raxola (*Raxola*, 1978)<sup>3</sup>. Le début des années 1980 sera marqué par l'essor de l'Electronic Body Music de Front 242 (*Geography*, 1982) et de Neon Judgement (1981–1984, 1985); c'est avec ces derniers que, pour la première fois, la Belgique parvient à proposer des productions qui ne s'apparentent pas à des excroissances de genres et de contenus anglo-américains. Il faudra attendre ensuite la New Wave de TC Matic (*TC Matic*, 1981) — et la révélation consécutive d'Arno (*Arno*, 1986) —, ainsi que le début des années 1990 pour que s'imposent les principaux représentants du rock indépendant, essentiellement originaires de Flandre. *Worst Case Scenario*, distribué en 1994 par le label Bang!, lance la carrière du groupe d'EUS, suivi la même année par K'S Choice (*The Great Subconscious Club*, 1994) et successivement par DAAU (*Die Anarchistische Abendunterhaltung*, 1995), Hooverphonic (*A New Stereophonic Sound Spectacular*, 1996), Zita Swoon (*I paint Pictures on The Wedding Dress*, 1998)<sup>4</sup>, Dead Man Ray (*Berchem*, 1998), Daan (*Profools*, 1999), Triggerfinger (*Triggerfinger*, 2004), etc. La plupart d'entre eux ont connu une carrière internationale; un constat qui peut s'expliquer en partie par l'importance des subsides octroyés par la Communauté flamande au rock mais également par le dynamisme des politiques culturelles mises en œuvre en Flandre et la structuration rigoureuse des programmes de soutien destinés au secteur des musiques actuelles<sup>5</sup>.

## 2. OBJECTIFS DE L'ÉTUDE

La notion même d'affirmation invite le lecteur à s'interroger sur les variables qui la conditionnent et nombreux sont en effet les facteurs qui entrent en jeu. Si l'analyse des politiques culturelles et des budgets annuels affectés à la culture restent des perspectives de recherche privilégiées, garantissant l'obtention de données analysables sous l'angle scientifique, d'autres paramètres aussi décisifs qu'aléatoires interviennent comme : les modes et les goûts d'une époque, le pouvoir d'achat des citoyens, les données démographiques du territoire, les capitaux de départ investis par les membres du groupe, les réseaux de contacts entretenus par ceux-ci, leurs motivations respectives, la persévérance ou encore une part inévitable de chance.

Le présent article se limitera aux aspects politiques de cette affirmation. En effet, l'évaluation quantitative des politiques culturelles mises en œuvre en faveur du secteur rock par la Communauté française sur une période de dix ans s'est imposée

3. En raison de l'absence de littérature exhaustive consacrée au sujet, un aperçu historique et biographique de la scène rock en Belgique est accessible sur *L'épopée du Rock vu de Belgique*, [en ligne] <http://www.memoire60-70.be/index.htm> (page consultée le 20.03.2014). Mes remerciements vont à Christophe Pirenne pour ses suggestions quant à l'articulation historique des différents courants du rock belge.
4. La formation du groupe remonte en réalité au début des années 1990, sous le nom de Beatband, avec un premier album intitulé *Jintro travels the word in a skirt* distribué en 1993.
5. Cf. Jean-Claude TORFS, Collette PIERARD, Christine HOUDART, *Le bilan de la Culture en Belgique 1995–2003 : partie 1. Les budgets culturels des pouvoirs publics en Belgique. Les budgets culturels de la Communauté française*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 2005, p. 25–40.

comme une étape nécessaire à la compréhension a posteriori de l'avènement de la scène pop-rock au cours des années 2000, cette dernière induisant la question de l'examen des politiques publiques et de l'impact de celles-ci sur la société. Le terme *politique* doit, dans le cas présent, être compris au sens de « programme d'action », et la recherche évaluative au sens « d'application d'une politique comme la mise à l'épreuve d'une hypothèse, implicite ou explicite, qui la soutient<sup>6</sup> ». Tout programme d'action implique nécessairement le développement de dispositifs (financiers, matériels ou structurels) destinés à produire des résultats dans le secteur concerné. La question, posée dans cet article, est de savoir si la révision des budgets et l'institutionnalisation progressive du secteur des musiques non classiques ont eu des conséquences notables sur la productivité des groupes<sup>7</sup>. L'objectif d'une telle analyse revient donc à évaluer les investissements de la Communauté française en termes d'efficacité.

Dans cette optique, la question des subsides publics s'est imposée comme une perspective de recherche susceptible d'expliquer le retournement conjoncturel vécu par le secteur et de répondre à la question suivante : les pouvoirs publics ont-ils joué un rôle dans l'émergence de la scène pop-rock francophone ? Si l'hypothèse venait à se confirmer, tout investissement dans un domaine induit en théorie une hausse de rendement pour les acteurs subsidiés ainsi que des retombées financières, que le présent article propose d'identifier.

### 3. CONSTAT D'UN REVIREMENT EN MATIÈRE DE POLITIQUES CULTURELLES

Les chroniques de la vie musicale en Wallonie et à Bruxelles, publiées à la fin des années 1990 par le Ministère de la Culture de la Communauté française, témoignent du contexte précaire dans lequel les groupes rock francophones tentaient d'exercer leur art. Au manque de reconnaissance de la part des acteurs politiques vis-à-vis des musiques amplifiées<sup>8</sup>, la scène rock souffrait d'un manque de structuration claire et de l'absence d'infrastructures professionnelles permanentes œuvrant à la gestion, la production, la promotion et la diffusion des groupes de rock. À ce constat s'ajoutaient des coûts de production élevés, la non-valorisation des

6. Jean-Pierre NIOCHE, « De l'évaluation à l'analyse des politiques publiques », *Revue Française de Science Politique*, 32<sup>e</sup> année, n° 1, 1982, p. 36.

7. Sur l'institutionnalisation des musiques amplifiées, voir Emmanuel BRANDL, *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris, L'Harmattan (coll. *Logiques sociales*), 2009, p. 30-31 ; 262-263.

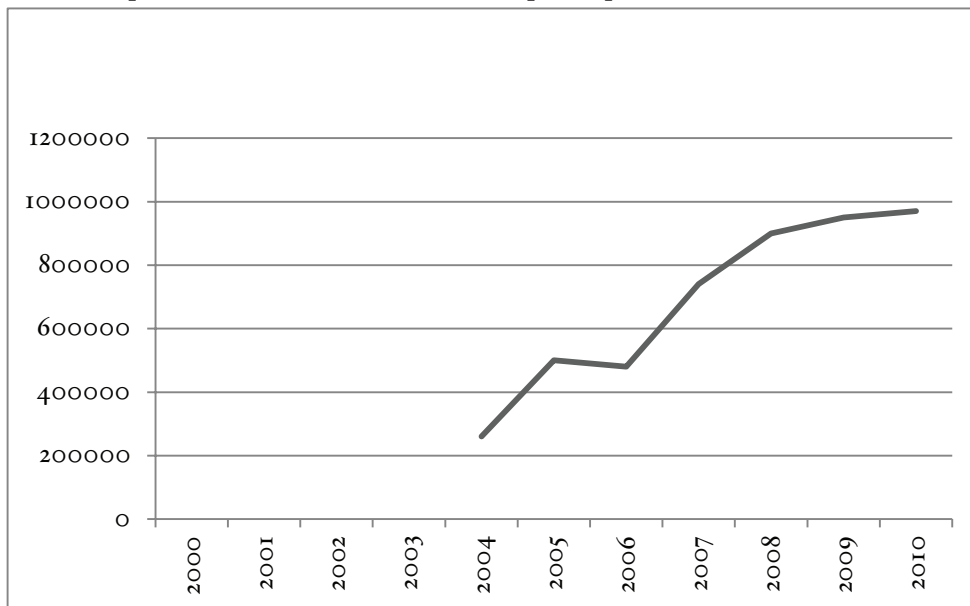
8. Expression utilisée par le sociologue Marc Touché pour caractériser un ensemble singulier de pratiques socio-musicales propre au registre des musiques actuelles (modalités d'apprentissage, pratiques scéniques spécifiques, etc.). Cf. Marc TOUCHÉ, « Quelques constats et réflexions sur les pratiques musicales amplifiées », *Écho bruit*, n° 63, 1994, p. 4 ; Emmanuel BRANDL, *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, op. cit., p. 22-26.

productions francophones sur le marché du disque et le désintérêt consécutif des médias à l'égard de la scène locale. Pierre Adam, ancien directeur du Service des Musiques non Classiques, affirmait en 1998 que « les constats identiques chaque année sont le reflet de manquements graves qui vont à l'encontre d'un véritable épanouissement de la profession (...), des musiciens aux maisons de disques, des promoteurs de concerts aux agents<sup>9</sup> ».

Consciente de l'absence d'aides significatives en matière de création, production et diffusion des musiques rock en Wallonie et à Bruxelles<sup>10</sup>, la Communauté française a entrepris au début des années 2000 — et notamment à partir de 2004, sous l'impulsion de la politique de refinancement menée par la Ministre Fadila Laanan —, une série d'investissements en matière de rock ainsi qu'une structuration cohérente des programmes de soutien (Court-Circuit, Programme Rock, Tournée Art et Vie, etc.)<sup>11</sup>. Sur plus d'une décennie, le montant alloué au secteur des Musiques non Classiques est passé de 1 454 342 € en 2000 à 2 972 000 € en 2010, soit une augmentation de 104 %. Le budget investi dans le rock a quant à lui subi une augmentation de plus de 300 % en passant de 234 472 € en 1998 à 967 714 € en 2010<sup>12</sup>. Les différents programmes de soutien ont été les premiers bénéficiaires de ce refinancement malgré les fluctuations régulières liées aux augmentations ou aux régressions des budgets affectés par les pouvoirs publics à la culture. Il faudra donc attendre le début des années 2000 pour voir s'affirmer — ou *émerger*, pour reprendre un terme récurrent dans la presse musicale francophone —, une nouvelle génération de groupes annonçant cette fois le renouveau du rock *made in South Belgium*<sup>13</sup>. Le début du XXI<sup>e</sup> siècle marque alors la consécration de la musique

9. Pierre ADAM, fondateur de l'asbl Court-Circuit, cité dans Robert WANGERMÉE, « Rock 98, SOS, bouées de sauvetage & fusées éclairantes!!! », *Musique-musiques : Chronique de la vie musicale en Wallonie et à Bruxelles*, Bruxelles, Ministère de la Culture de la Communauté française, 1999, p. 189.
10. Compte-rendu de la conférence de presse du mercredi 21 avril 2010 sur le *Plan de soutien et de développement de l'industrie musicale* tenue par Fadila Laanan, Ministre de la Culture, de l'Audio-visuel, de la Santé et de l'Égalité des chances de la Fédération Wallonie-Bruxelles, [en ligne] <http://www.wbm.be/> (page consultée le 28.04.2014; dernière mise à jour, le 21/04/2010).
11. Pour de plus amples détails sur les différentes structures et programmes de soutien mis à la disposition du rock, consulter en ligne le site officiel de l'asbl Court-Circuit. Cf. <http://www.court-circuit.be/>.
12. L'analyse a été effectuée à partir des chiffres livrés dans les rapports annuels du Conseil des Musiques non Classiques. Chaque rapport est accessible et consultable en ligne (à l'exception du bilan 2003) sur <http://www.artscene.cfwb.be/>.
13. Pour des articles consacrés à l'émergence de la scène rock francophon, S. n., « Bang! La scène rock belge explose », *La Libre Belgique*, [en ligne] <http://www.lalibre.be/culture/mediastele/article/155185/bang-la-scene-rock-belgeexplose.html> (page consultée le 14.03.2014; dernière mise à jour, le 23/02/2004); Laurent HOEBRECHTS, « Au réveil d'une "Sacree Nuit" », *La Libre Belgique*, [en ligne] <http://www.lalibre.be/culture/musique/article/166474/au-reveil-d-une-sacree-nuit.html> (page consultée le 28.04.2014; dernière mise à jour, le 13.05.2014); Laurent DEPRÉ, « Une scène qui s'éclaire enfin », *La Libre Belgique*, [en ligne] <http://www.lalibre.be/culture/musique/>

rock qui devient officiellement le genre le plus représenté des musiques actuelles en Communauté française, plus de 32 % du budget alloué au Service des Musiques non Classiques étant réservé à cette scène spécifique en 2010.

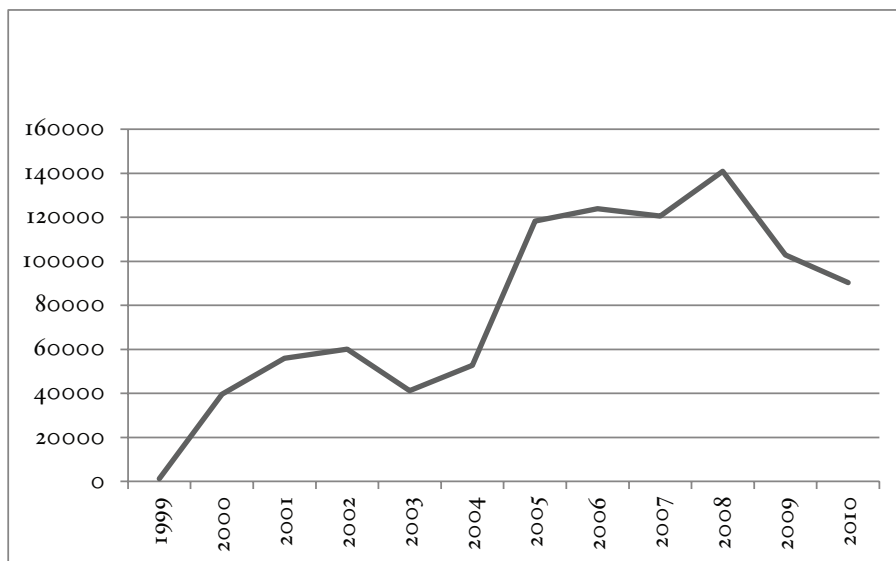


Graphique 1. Évolution budgétaire du Service des Musiques non Classiques (en euros par année)

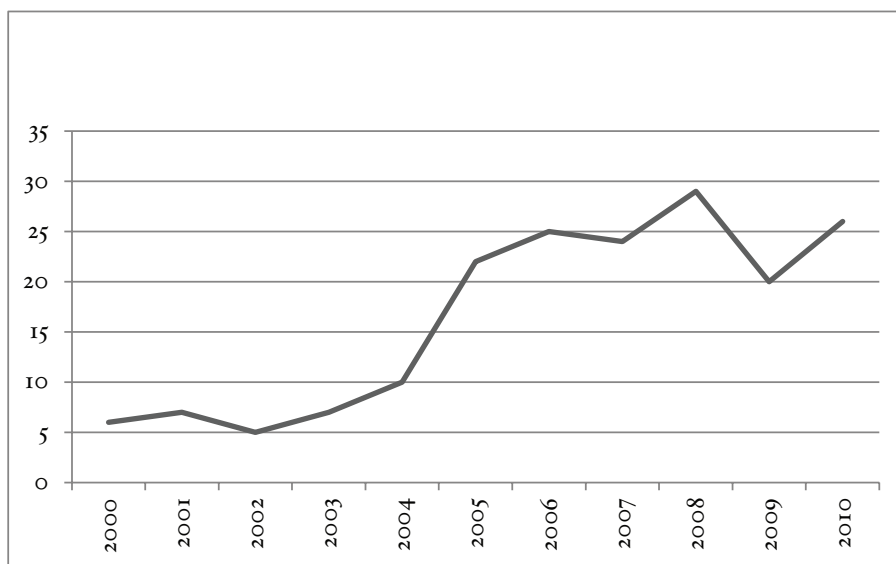
Autre constat, l'évolution de la ventilation des aides directes à la production discographique, passant de 39 660 € en 2000 à 140 900 € en 2010, atteint 255 % d'augmentation soit un pourcentage comparable à l'augmentation budgétaire globale affectée au rock en général. Cette hausse semble avoir eu un impact direct sur le nombre de projets rock examinés par le Conseil des Musiques non Classiques (CMNC). En effet, 6 projets sont examinés en 2000 contre 29 en 2008, soit près du quintuple de projets. L'année 2008 reste par ailleurs une année record en termes de financement. Outre le constat d'une légère régression en 2006, les chiffres montrent que la Communauté française a continué à investir chaque année dans le rock avec un budget revu sensiblement à la hausse bien que l'indexation budgétaire soit toutefois moins significative à partir de 2008, avec une augmentation de 5,90 % contre 79 % entre 2004 et 2005<sup>14</sup>.

article/196823/une-scene-qui-se-claire-en-fin.html (page consultée le 14.03.2014; dernière mise à jour, le 10/12/2004). Voir également le reportage télévisé produit par la RTBF, *Rock Belge. Ce marchand de rêve surréaliste* (2008).

14. Le détail des chiffres est consultable dans Anne-Sophie RADERMECKER, *La nouvelle scène musicale des années 2000 en Communauté française de Belgique. Doit-on parler d'une émergence des groupes pop-rock en Wallonie et à Bruxelles entre 2000–2010 ? Analyse des investissements de la Communauté française*



Graphique 2. Ventilation des aides directes à la production discographique rock (en euros par année)



Graphique 3. Évolution des projets rock ponctuels examinés par le CMNC (nombre de projets par année)

*en matière de musique rock sur dix ans; retombées économiques en termes de ventes physiques et digitales et impact sur la productivité scénique des groupes, mémoire de maîtrise inédit, Université libre de Bruxelles, Master en Gestion culturelle, à finalité Gestion culturelle appliquée, 2012, annexe 4, p. 13.*



#### 4. MÉTHODOLOGIE

Le redressement d'un secteur musical ainsi que l'affirmation consécutive d'une scène locale génèrent nécessairement des résultats, à nouveau évaluables et mesurables selon différents indicateurs dont les principaux sont : la réception médiatique des groupes, la popularité acquise auprès du public, le taux de rotation sur les ondes radios, les ventes de disques et les téléchargements légaux, l'exportation à l'étranger, la fréquentation des réseaux de salles locaux, nationaux et internationaux ou encore l'obtention de distinctions diverses.

Dans le cadre de la présente étude, le parti a été pris de concentrer les recherches et l'analyse sur les résultats générés par les ventes physiques et digitales d'albums *full lenght* et EP (Extended Play) produits par un échantillon de groupes pop-rock originaires de la Communauté française. Cette démarche empirique a favorisé l'obtention de données concrètes, analysables et révélatrices d'une réalité économique. En effet, le rock s'inscrit dans une industrie musicale à part entière, principalement caractérisée par la vente de disques, les téléchargements et les performances scéniques<sup>15</sup>. Les chiffres de ventes témoigneraient donc du succès rencontré par un produit auprès du public. Si la première partie de l'article expose des résultats élaborés à partir de chiffres publiés par les services du Ministère de la Culture, la seconde propose des résultats établis à partir de chiffres collectés auprès d'acteurs et d'opérateurs actifs pour la plupart dans le secteur privé.

Au total, 34 groupes pop-rock ont été choisis en vue de constituer l'échantillon sélectif de l'étude (fig. 1)<sup>16</sup>. La sélection a été opérée sur la base de deux critères ; d'une part, la reconnaissance officielle des groupes par la Communauté française et, d'autre part, l'obligation pour eux d'avoir produit au minimum un album ou un EP. Émanation rock du Service de la Diffusion, le Programme Rock a en effet entrepris un vaste travail de recensement (sur candidature) et de catalogage des groupes pop-rock actifs en Belgique francophone<sup>17</sup>. Ces artistes, dès lors

15. Cf. Patrick PRINTZ, « Panorama du marché du disque en Wallonie et à Bruxelles en 1999 », *Musique-musiques 1999 : Chronique de la vie musicale en Wallonie et à Bruxelles*, Bruxelles, Ministère de la Culture de la Communauté française, 2000, p. 208.

16. C'est-à-dire un courant alliant les mélodies et les paroles de la pop-music avec la tradition rock, reposant, principalement sur la présence d'une guitare. Les sonorités électroniques peuvent ponctuellement intégrer les compositions. Cf. R. SHUKER, *Popular Music : The Key Concepts*, Abingdon, Routledge, 2005 (2<sup>nd</sup> éd.), p. 207. Le lecteur constatera cependant qu'aucun groupe recensé dans l'échantillon ne se revendique de la tendance hard-rock ou métal, pourtant soutenue par la Communauté française. Le Concours Circuit alterne une année sur deux une programmation pop-rock avec une programmation rock dur. Cette distinction établie entre ces deux pans du rock illustre la dichotomie musicale existant au sein cet univers musical, le rock dur ciblant un public plus restreint d'amateurs. Ce constat pose aussi question sur l'attitude presque discriminante adoptée par les acteurs de l'actuelle Fédération Wallonie-Bruxelles à l'égard d'un genre musical subsidiaire.

17. Catalogue officiel recensant les artistes des programmes « Art et Vie », « Programme Rock » et « Spectacles à l'école » accessible en ligne sur <http://www.artscene.cfwb.be/>.

officiellement reconnus par les autorités publiques, ont bénéficié à un moment donné de leur carrière d'un soutien par l'octroi de subventions. Il semble dès lors pertinent d'aller puiser l'échantillon dans ce répertoire qui inclut toutefois des groupes antérieurs aux années 2000, tous genres musicaux confondus. Par ailleurs, si l'objectif est d'analyser les retombées économiques générées par les ventes d'albums et le téléchargement légal, il importe de toute évidence que les groupes sélectionnés aient produit et distribué au minimum un album sur le marché belge du disque.

Groupes	Début	Style – Langue	Membres	Label(s) – Distributeur(s)	Origines
Applause	2006	Pop-Rock (anglais)	5	Wagram/ 3 <sup>e</sup> Bureau/[PIAS]	Bruxelles
Bacon Caravan Creek	1999	Pop-Rock (anglais)	3 +3 musiciens	MBA/[PIAS]	Bruxelles
Bikinians	2007	Pop-Rock (anglais)	4	Origami-Music/ [PIAS]	Bruxelles
Blue Velvet	2005	Pop-Rock Folk (anglais)	2	Anorak/Jaune Orange/[PIAS]	Liège
Dan San	2009	Indie Pop-Rock Folk (anglais)	6	Jaune Orange/ [PIAS]	Liège
Driving Dead Girl	2003	Pop-Rock dur (anglais)	4	Bad Reputation/ [PIAS]	Bruxelles
Été 67	2003	Pop-Rock Nouvelle chanson française	6	T4A/30 Février/ [PIAS]	Liège (Esneux)
Flexa Lyndo	1997	Pop-Rock (anglais)	2	62TV Records/ [PIAS]	Namur
Ghinzu	1999	Pop-Rock alternatif (anglais)	5	Bang!/ Dragoon/ [PIAS]	Bruxelles
Girls In Hawaii	2000	Pop-Rock Indie (anglais)	6	62TV Records/ [PIAS]	Brabant Wallon (Braines-l'Alleud)
Great Mountain Fire	2008	Electro Pop -Rock (anglais)	5	Bang!/ [PIAS]	Bruxelles
Hollywood Porn Stars	2002 (Concours Circuit)	Pop-Rock Rock dur (anglais)	4	Soundstation/ Jaune Orange/ Rough Trade/ Bang!	Liège

Anne-Sophie RADERMECKER

Groupes	Début	Style – Langue	Membres	Label(s) – Distributeur(s)	Origines
Jeronimo	1999	Pop-Rock (anglais - français)	3	Anorak Supersport/ [PIAS]	Liège
Joshua	2001	Pop-Rock Hip-hop Blues (anglais – français)	3	No Vice Music/ [PIAS]	Bruxelles
Lucy Lucy	2008	Pop-Rock Folk (anglais)	5	62TV Records/ [PIAS]	Bruxelles
Malibu Stacy	2003 (Concours Circuit)	Power Pop- Rock (anglais)	7	62TV Records/ [PIAS]	Liège
Me and My Machines	2005	Electro Pop- Rock (anglais)	1 + musiciens ponctuels	Anorak Supersport/ Jaune Orange / PIAS	Liège
Montevideo	2003	Pop-Rock alternatif (anglais)	4	Dragoon/ Bang!/ [PIAS]	Bruxelles
Miam Monster Miam	1998	Pop-Rock Indie (anglais - français)	1 + musiciens ponctuels	Soundstation/ Freaksville/ PIAS	Liège
Mud Flow	1997	Pop-Rock alternatif (anglais)	4	No Vice Music/ [PIAS]	Bruxelles
MVSC	2006	Electro Pop- Rock (anglais)	4	Play Out / PIAS	Bruxelles
My Little Cheap Dictaphone	2000	Pop-Rock (anglais)	4 + musiciens ponctuels	Soundstation/ Jaune Orange/ [PIAS]	Liège
Piano Club	2006	Electro Pop-Rock expérimentale (anglais)	4	Jaune Orange	Liège
Puggy	2005	Pop-Rock (anglais)	3	Universal	Bruxelles
Saule & Les Pleureurs	2005	Pop-Rock Nouvelle chanson française	1 + chœur	30 Février/ [PIAS]	Bruxelle

Groupes	Début	Style – Langue	Membres	Label(s) – Distributeur(s)	Origines
Sharko	1999 (Concours Circuit)	Pop Rock (anglais / français)	3	62TV Records/ [PIAS]	Bruxelles
Showstar	2003	Pop-Rock (anglais)	5	Vespasonic/ Anorak Supersport/ [PIAS]	Liège
Soldout	2003	Electro Pop- Rock (anglais)	2	Anorak Supersport/ [PIAS]	Bruxelles
Suarez	2006	World Pop- Rock (chanson française)	4	30 Février/ [PIAS]	Mons
Superlux	2003	Electro Pop- Rock (anglais)	6	Soundstation/ [PIAS]/ News	Liège
The Experimental Tropic Blues Band	2002	Rock'n Roll Rock dur (anglais)	3	Jaune Orange/ [PIAS]/ Universal	Liège
The Tellers	2005	Indie Pop-Rock (anglais)	5	62TV Records/ [PIAS]	Bruxelles
Von Durden	2006	Electro Pop- Rock (anglais)	5	VEGA Records/ [PIAS]	Bruxelles
Vismets	2008	Pop-Rock alternatif (anglais)	4	Dözer/ Roy Music/ [PIAS]	Bruxelles

Fig. 1. Échantillon sélectif de 34 groupes pop-rock

En moyenne, chaque formation se compose de quatre membres (chanteur, bassiste, guitariste, batteur). Les individus de sexe masculin sont les plus représentatifs de l'échantillon à l'exception de certaines formations où la mixité intervient (Soldout, Superlux, The Tellers, Von Durden). Les deux zones géographiques desquelles sont originaires la plupart des groupes issus de la Communauté française sont la Région de Bruxelles-Capitale (19) et la Province de Liège (13) soit respectivement 55 % et 38 % de l'échantillon. La position dominante de Bruxelles ne surprend guère ; capitale de la Belgique, lieu stratégique d'agglomération de la plupart des institutions et des industries vouées au secteur créatif et culturel, il n'est pas étonnant de constater que la majeure partie de la scène francophone se soit émancipée dans cette zone géographique. Bruxelles présente également l'avantage de compter de nombreuses salles de concerts dont l'Ancienne Belgique et le Botanique ainsi que

de nombreux cafés-concerts propices au développement des jeunes artistes. À Liège, le phénomène s'explique en partie par la présence de structures publiques et privées, actives dans la promotion de la scène rock locale. Parmi celles-ci, L'Escalier Café (1992), l'ancienne salle et label Soundstation (1996), le collectif Jaune Orange (2000), Ça Balance — Soutien aux Musiques Actuelles (2002), Les Ardentes Festival (2006) et les Ardentes Club. D'autres facteurs contingents peuvent être pris en compte tels que la démographie de la ville<sup>18</sup>, l'existence d'une forte identité régionale héritée de l'histoire principautaire liégeoise, la réputation festive de la Cité ardente ou encore le dynamisme créé par la présence centrale de l'Université. Les scènes namuroise et hennuyère, en revanche, ne se révèlent pas être des creusets géographiques aussi féconds que Liège et Bruxelles, puisqu'elles ne représentent que 5% de l'échantillon. Les chiffres concernant les groupes et leur répartition territoriale mettent donc en exergue un déterminisme socio-géographique important. D'un point de vue démographique, Bruxelles-Capitale devrait compter cinq fois plus de groupes rock que la ville de Liège or la proportion 19-13 dément cette hypothèse. Toujours selon le critère de population, la ville de Charleroi devrait présenter quant à elle un nombre de groupes rock supérieur à celui de Liège; le tableau exposé précédemment n'en recense pourtant aucun.

Parmi ces groupes, l'anglais s'impose comme la langue la plus représentative de la musique pop-rock en Belgique francophone. À ce titre, 28 groupes sur 34, soit 80% de l'échantillon, se sont spécialisés dans la production d'un répertoire composé uniquement de titres en anglais. Seuls Jeronimo, Été 67, Saule et Suarez (et ponctuellement Joshua et Miam Monster Miam) revendiquent leur francité. Un tel constat n'est pas sans rappeler la longue tradition du rock, conférant la primauté à la langue anglaise, mais également la dimension universelle de l'anglais, favorisant le rayonnement international.

## 5. RÉSULTATS DE L'ENQUÊTE<sup>19</sup>

Les chiffres d'affaires suivants ont été évalués à partir de données quantitatives recensées auprès de différents opérateurs du marché belge de la musique physique

18. En 2005, la Ville de Liège dénombrait 185 639 habitants, 1 012 258 pour Bruxelles-Capitale et 201 433 habitants pour Charleroi. Cf. Ministère de l'Économie (Population au 1<sup>er</sup> juillet 2005), [en ligne] <http://statbel.fgov.be> (page consultée le 15.05.2014).

19. Les résultats détaillés de l'enquête sont consultables dans Anne-Sophie RADERMECKER, *La nouvelle scène musicale des années 2000 en Communauté française de Belgique. Doit-on parler d'une émergence des groupes pop-rock en Wallonie et à Bruxelles entre 2000-2010? Analyse des investissements de la Communauté française en matière de musique rock sur dix ans; retombées économiques en termes de ventes physiques et digitales et impact sur la productivité scénique des groupes*, mémoire de maîtrise inédit, Université libre de Bruxelles, Master en Gestion culturelle, à finalité Gestion culturelle appliquée, 2012.

et digitale<sup>20</sup> et, en particulier, auprès du label et distributeur indépendant [Pias] Belgium. Les chiffres collectés illustrent donc les ventes générées via le réseau de distribution officiel, composé de points de vente privés spécialisés dans le commerce du disque, chaque transaction étant systématiquement comptabilisée sur le serveur de ventes du distributeur. Les résultats ont dès lors été établis à partir du prix de vente net de chaque support<sup>21</sup>, exempté de frais de commission perçus par les points de vente. C'est également le cas pour les chiffres du digital, estimés sur la base des prix nets proposés par le site Itunes, et dont la moyenne s'élève à 9,99 € par format album. Les chiffres des ventes digitales obtenus pour les 9 groupes signés sur les labels 62TV Records et 30 Février (Saule, Sharko, Suarez, Été 67, Girls in Hawaii, Malibu Stacy, The Tellers, Lucy Lucy, Flexa Lyndo) ont démontré que le digital représente en moyenne 24,55 % des ventes, soit près d'un quart des ventes physiques d'un groupe pop-rock issu de la Communauté française. Ce pourcentage est nettement plus élevé que la moyenne européenne, évaluée entre 11 et 14 %<sup>22</sup>. Lorsque les ventes numériques n'ont pu être obtenues avec précision, les chiffres ont dès lors été estimés<sup>23</sup> sur la base de cette moyenne, calculée spécifiquement pour notre échantillon.

Le tableau ci-dessous (fig. 2) expose au cas par cas les chiffres d'affaires<sup>24</sup> générés par les 34 groupes sélectionnés. L'ordre décroissant a été privilégié afin d'établir un classement synthétique — mais *de facto* hiérarchique — des groupes sur la base de leurs ventes physiques et digitales générées entre 1998 et 2011. Seuls les albums et les EP produits au cours de ces années ont été comptabilisés. Il importe cependant de préciser que depuis lors, certains groupes ont produit de nouveaux albums qui, sans aucun doute, ont contribué à faire augmenter ces résultats.

N°	Groupes pop-rock	Chiffres d'affaires (€)
1	Girls In Hawaii ( <i>Found in the Ground EP</i> , 2003; <i>From Here to Here</i> , 2003; <i>Plan Your Escape</i> , 2008; <i>Not Here</i> , 2009)	1 061 510
2	Ghinzu ( <i>Electronic Jacuzzi</i> , 2000; <i>Blow</i> , 2004; <i>Mirror Mirror</i> , 2009)	460 150

20. Jaune Orange, Anorak Supersport, 30 Février, 62TVRecords, Soundstation, etc. Dans certains cas, les membres des groupes ont directement été contactés en vue d'obtenir les chiffres de leurs ventes respectives.

21. À l'exception des ventes de vinyles et des produits liés au merchandising.

22. Pourcentage émis par la BEA (Belgian Entertainment Association) pour l'état du marché de la musique en 2011, [en ligne] [http://www.belgianentertainment.be/index.php/fr/muziek\\_marktinfo/](http://www.belgianentertainment.be/index.php/fr/muziek_marktinfo/) (page consultée le 03.03.2012; dernière mise à jour, 2014).

23. Chiffres valables pour les groupes qui atteignent un certain seuil de ventes physiques (minimum compris entre 500 et 1000 exemplaires) et dont les sorties ne remontent pas avant 2004.

24. Chiffres arrondis à l'unité.

N°	Groupes pop-rock	Chiffres d'affaires (€)
3	Puggy ( <i>Dubois Died Today</i> , 2007; <i>Teaser EP</i> , 2009; <i>Something You Might Like</i> , 2010)	360 720
4	Hollywood Porn Stars ( <i>All on the Six</i> , 2003; <i>Year of the Tiger</i> , 2005; <i>Satellites</i> , 2007; <i>Beside the Satellites</i> , 2008)	295 703
5	The Tellers ( <i>More EP</i> , 2006; <i>Hands full of INK</i> , 2007; <i>Cold as Ice (7")</i> , 2010; <i>Close the Evil Eyes</i> , 2011)	264 372
6	Suarez ( <i>On Attend</i> , 2008; <i>L'Indécideur</i> , 2010)	229 714
7	Saule ( <i>Vous êtes Ici</i> , 2006; <i>Western</i> , 2009)	198 590
8	Été 67 ( <i>EP</i> , 2005; <i>Été 67</i> , 2006; <i>Passer la Frontière</i> , 2010)	171 389
9	Soldout ( <i>Stop Talking</i> , 2004; <i>Dead Tapes</i> , 2006; <i>Cuts</i> , 2008; <i>Cuts LP</i> , 2009)	151 008
10	Sharko ( <i>Feuded</i> , 1999; <i>Meeuws II</i> , 2000; <i>III</i> , 2003; <i>Molecule</i> , 2007; <i>Dance on The Beast</i> , 2009; <i>Be (a)st Of Sharko</i> , 2010)	147 465
11	Jeronimo ( <i>Un Monde sans Moi</i> , 2002; <i>Live (Maxi CD)</i> , 2002; <i>12H33</i> , 2005; <i>Mémoires démolies</i> , 2008)	145 781
12	Mud Flow ( <i>Re Act</i> , 2001; <i>A Life on Standby</i> , 2004; <i>Ryunosuke</i> , 2007)	139 100
13	Malibu Stacy ( <i>G</i> , 2006; <i>Marathon</i> , 2009; <i>We are Not From</i> , 2011)	107 220
14	The Experimental Tropic Blues Band ( <i>Hallelujah</i> , 2007; <i>Captain Boogie</i> , 2009; <i>Liquid Love</i> , 2011)	87 111
15	Flexa Lyndo ( <i>45 Minutes</i> , 1999; <i>Little Everyday Masterplan</i> , 2001; <i>Slow Club</i> , 2005)	82 590
16	My Little Cheap Dictaphone ( <i>Music Drama</i> , 2002; <i>Small Town Boy</i> , 2006; <i>The Tragic Tale of a Genius</i> , 2010;	72 249
17	Miam Monster Miam ( <i>Cum At The Liquid Fancy Fair</i> , 1998; <i>Hey Thank</i> , 2000; <i>Forgotten Ladies</i> , 2003; <i>Soleil Noir</i> , 2005; <i>L'histoire de William Buchner (Mini CD)</i> , 2006; <i>L'homme Libellule</i> , 2007)	67 115
18	Montevideo ( <i>Montevideo</i> , 2006)	60 200
19	Superlux ( <i>Winchester Fanfare</i> , 2004; <i>Remixes</i> , 2005; <i>Wildess&amp;Tree</i> , 2007)	56 410

N°	Groupes pop-rock	Chiffres d'affaires (€)
20	Piano Club ( <i>Andromedia</i> , 2010; <i>Love Hurts – Girls on TV LP</i> , 2010)	45 022
21	Joshua ( <i>Et tracent le portrait d'une société qui ne veut plus grandir</i> (EP – LP), 2004; <i>L'homme à la Tête de Chien</i> , 2005; <i>Music&amp;Chocolate</i> , 2007; <i>Animals will save the World</i> , 2008)	44 375
22	Lucy Lucy ( <i>The Morning Can't Wait EP</i> , 2009; <i>Someone Else</i> , 2011)	32 095
23	Showstar ( <i>We Are Ready</i> , 2003; <i>()</i> , 2006; <i>Think Ringo</i> , 2010)	29 515
24	Vismets ( <i>Guru Voodoo</i> , 2011)	18 402
25	Von Durden ( <i>Dead Discothèque</i> , 2008; <i>Dandy Animals</i> , 2011)	18 193
26	MVSC ( <i>Sunderland</i> , 2009)	7 806
27	Blue Velvet ( <i>Santa Claus is a Joke</i> , 2007; <i>Level II</i> , 2010)	6 942
28	Bacon Caravan Creek ( <i>Behind a Wish</i> , 2004; <i>WolfWolfWolfSheep Wolf</i> , 2010)	6 374
29	Dan San ( <i>Pillow EP</i> , 2010)	5 980
30	Great Mountain Fire ( <i>Canopy</i> , 2011)	5 725
31	Driving Dead Girl ( <i>5000 Dead Girls Can't Be Wrong</i> , 2006; <i>Don't Give me a Damn about Bad Reputation</i> , 2010)	5 543
32	Applause ( <i>Applause</i> , 2010; <i>Where it all began</i> , 2011)	4 870
33	Bikinians ( <i>Follow the D.O.T.S.</i> , 2011)	4 298
34	Me and My Machines ( <i>Me and My Machines</i> , 2007)	3 387

Fig. 2. Chiffres d'affaires des groupes pop-rock issus de la Communauté française

Le chiffre d'affaires total généré par les 34 groupes pop-rock émergés de la Communauté Française entre 2000 et 2010 s'élève à un montant de 4 396 924 € soit un chiffre d'affaires estimé entre 4 et 4,5 millions d'euros, pour tenir compte d'une éventuelle marge de ventes supplémentaires. Au total 420 968 albums — supports physiques et digitaux confondus — ont été vendus en Belgique soit une estimation comprise entre 420 000 et 425 000 exemplaires.

Les chiffres de ventes illustrent d'importantes disparités d'un artiste à l'autre : de 3 000 à plus d'1 million d'euros par groupe. Sans surprise, le tableau montre que



les groupes les plus lucratifs sont actifs depuis plus longtemps sur le devant de la scène belge, alors que les groupes dits en voie d'émergence génèrent un chiffre d'affaires moindre. Les résultats obtenus sont en effet corollaires à la productivité de chaque formation; les cinq premières du classement ont sorti au minimum 3 albums *full length* alors que les cinq dernières oscillent entre 1 et 2 albums, plutôt récents. Dans cette optique, le calcul d'une moyenne générale — applicable à l'ensemble de l'échantillon — ne serait pas pertinent en raison de la fluctuation des résultats. Afin de pouvoir évaluer tout de même les écarts différentiels existants, le tableau ci-dessous (fig. 3) expose les moyennes établies à partir de six références budgétaires, le coefficient multiplicateur étant approximativement de 2, au-delà du seuil des 10 000–50 000 €.

Références budgétaires (€)	Chiffres d'affaires moyens (€)
0 – 10 000	5 540
10 000 – 50 000	31 267
50 000 – 100 000	70 945
100 000 – 200 000	151 507
200 000 – 500 000	322 132
500 000 – ...	/

Fig. 3. Moyennes par référence budgétaire

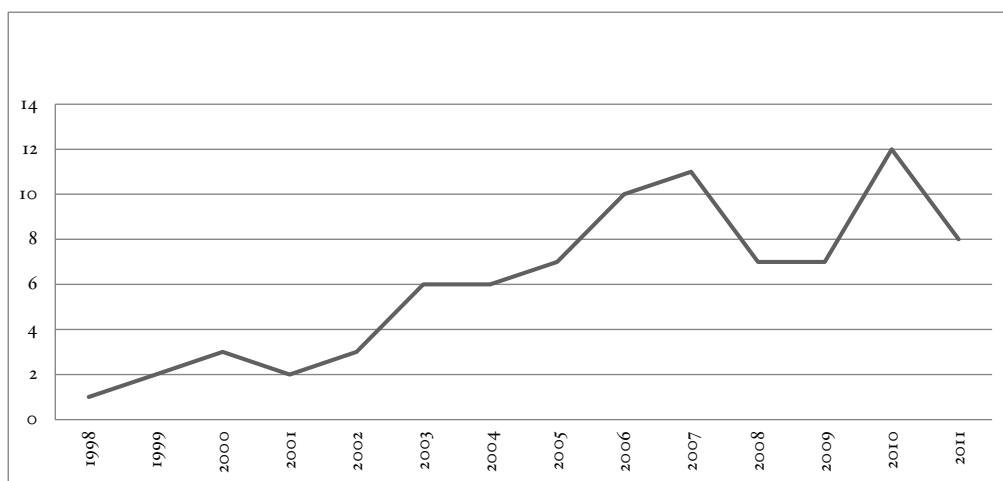
L'arrondissement des données permet d'évaluer les retombées économiques de groupes en voie d'émergence aux alentours de 5 000 €, environ 30 000 € pour des groupes émergés, 70 000 € pour des groupes confirmés, 150 000 € pour des groupes à forte notoriété, et enfin 320 000 € et plus pour les parrains francophones de la scène pop-rock.

Références budgétaires (€)	Nombre de groupes	Pourcentage
0 – 10 000	9	25 %
10 000 – 50 000	6	18 %
50 000 – 100 000	6	18 %
100 000 – 200 000	7	21 %
200 000 – 500 000	5	15 %
500 000 – ...	1	3 %

Fig. 4. Répartition des groupes en fonction de six références budgétaires

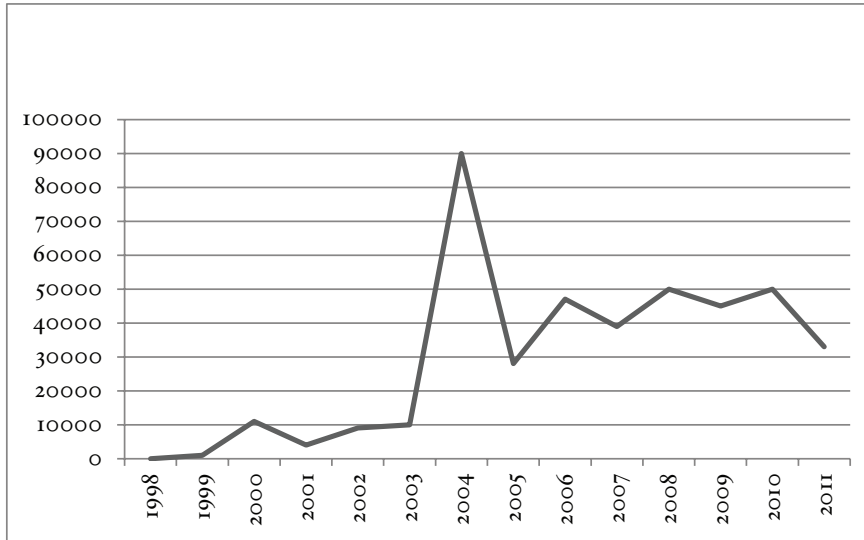
Les pourcentages calculés ne présentent pas d'écart majeur, à l'exception des montants supérieurs aux 500 000 € (fig. 4). Un quart de l'échantillon reste toutefois en dessous du seuil des 10 000 €, preuve que la plupart des groupes peinent à dépasser ce palier en début de carrière. En effet, si plus d'un cinquième de l'échantillon parvient à atteindre des recettes fluctuant entre 100 000 et 200 000 €, force est de constater que ces chiffres de ventes restent considérables en Belgique francophone.

Ces résultats témoignent certes d'un engouement manifeste vis-à-vis d'une scène communautaire mais la plupart des jeunes groupes ont, encore aujourd'hui, peu de chance d'atteindre de tels barèmes sans avoir à leur actif plusieurs albums, une expérience professionnelle dans le milieu de la musique et un encadrement managérial rigoureux. Les groupes, examinés dans le cadre de cette étude, constituent l'élite de l'industrie musicale belge. Outre l'analyse des résultats bruts, les chiffres de ventes, transcrits sous la forme de graphiques, permettent également d'identifier un schéma clair quant à l'affirmation de la scène pop-rock en Communauté française. Celle-ci se caractérise par une croissance qui s'organise autour de deux vagues successives, les années 2000–2005 et les années 2005–2010.



Graphique 4. Productivité discographique de l'échantillon

Ce graphique synthétise la productivité discographique de l'échantillon sur plus d'une décennie. Élaboré sur la base des sorties annuelles, chaque année renvoie au nombre d'albums qui ont été produits et commercialisés entre 1998 et 2011. Un seul album fut distribué sur le marché du disque en 1998 contre 12 albums en 2010. L'évolution du taux de production est graduelle depuis 2000, avec un premier palier significatif en 2003–2004 et un second en 2006–2007. Au cours de cette année, le nombre de productions annuelles double presque par rapport à 2004. Une régression sensible en 2008 et 2009 est notable avant de connaître une recrudescence en 2010. Le taux de production est à nouveau à la baisse depuis 2011, un constat logique après une année de forte productivité. La fin de la décennie contraste toutefois avec les années 2001–2007 où le taux de production est constamment en hausse, sinon stable.



Graphique 5. Ventes discographiques de l'échantillon

Ce deuxième graphique illustre quant à lui les ventes physiques et digitales générées par le même échantillon, toujours entre 1998 et 2011. Il importe cependant d'en préciser les limites. En effet, pour des raisons méthodologiques, le total des ventes par album a été concentré sur l'année de sortie du disque. De ce fait, les ventes générées par un album mis en distribution à la fin de l'année civile ont été reportées à l'année suivante. L'interprétation du graphique doit donc se faire avec précaution bien que l'essentiel des ventes soit souvent généré dans les mois qui suivent sa mise en distribution sur le marché du disque. Cette contrainte justifie donc l'important sommet de ventes atteint en 2004 par Girls in Hawaii, à la suite de la sortie de leur premier album *From Here to Here*, fin 2003. Cet album fut le plus important générateur de ventes en Belgique; il semblerait d'ailleurs qu'il ait donné une véritable impulsion à l'intégralité de la scène francophone, comme en témoigne le taux de vente significativement en hausse depuis 2005. Ce constat suggérerait donc que le succès fulgurant rencontré par un groupe auprès du public, dans une conjoncture économique favorable, pourrait se présenter comme un stimulant pour les groupes évoluant — nouvellement ou non —, dans le même univers musical, ces derniers s'investissant alors dans un travail de production. Leurs efforts communs déclencherait *de facto* un mouvement plus général d'affirmation puis de reconnaissance d'une scène spécifique, unifiée par un genre musical commun. Les chiffres de ventes seraient dès lors symptomatiques du succès rencontré par les groupes pop-rock actifs en Communauté française.

À partir de 2005–2006, le taux de vente se stabilise (entre 40 000 et 50 000 €/an) et surpasse de 400 % les ventes précédant 2003 (> 10 000 €/an). Le nombre de productions annuelles (Graphique 4) connaissant une forte hausse depuis 2005, il semble logique de constater que les ventes de disques connaissent une tendance

analogue bien que le record de 2004 ne soit plus atteint. Il convient de préciser que ces années, décisives pour l'affirmation de la scène pop-rock, contrastent étonnamment avec la réalité du marché de la musique à la même époque, la période 2004–2007 correspondant aux années les plus sombres vécues par l'industrie du disque, notamment avec l'avènement du support digital et l'opérationnalité du site *iTunes* en Belgique dès 2004<sup>25</sup>.

Une régression des ventes est ensuite perceptible entre 2007 et 2009 avec environ 44 000 exemplaires vendus, suivie d'une recrudescence en 2010 et plus de 51 390 ventes de supports physiques et digitaux. Comme en matière de production, l'année 2011 se caractérise par une légère décroissance : approximativement 33 600 albums de groupes pop-rock ont été vendus. Ainsi, à l'instar du graphique 4 où l'année 2011 démontre un taux de production en baisse, un mouvement similaire est à nouveau perceptible dans le second graphique, avec une chute des ventes la même année.

## 6. MUSIQUE ET MANAGEMENT

La collecte et l'analyse des données ont ainsi permis de traduire quantitativement l'affirmation d'une scène pop-rock, génératrice de résultats économiques. Faut-il pour autant considérer que seuls les investissements de la Communauté française soient à l'origine de ce phénomène? La hausse significative des subsides affectés au secteur rock depuis le début des années 2000 concorde en effet avec l'essor de la scène pop-rock, dans une relation de cause à effet. Néanmoins, la présence active de professionnels et de structures œuvrant à la gestion des groupes (eux-mêmes souvent subsidiés par les pouvoirs publics) est impérative afin de conduire à bien ces investissements. En effet, l'analyse des ventes a permis de démontrer que 6 groupes parmi les 10 premiers du classement proviennent des labels 62TV Records et 30 Février. Parmi les quatre groupes pop-rock les plus lucratifs de Belgique, deux ont signé sur ces labels, à savoir Girls In Hawaii et Suarez. Tous deux appartiennent successivement à la première (2000–2005) et à la deuxième vague (2005–2010) du rock produit en Communauté française. Alors que la plupart des groupes et des labels indépendants sont dans l'incapacité de livrer des chiffres de vente même approximatifs, les labels 62TV Records et 30 Février ont quant

25. Propos recensés auprès de Sander Graumans, label manager et responsable des ventes digitales chez [PIAS] Belgium. Voir également Patrick PRINTZ, « Panorama du marché du disque en Wallonie et à Bruxelles en 1999 », *Musique-musiques 1999 : Chronique de la vie musicale en Wallonie et à Bruxelles*, Bruxelles, Ministère de la Culture de la Communauté française, 2000, p. 210. Les données relatives au marché du disque en Belgique ont été analysées à partir des rapports annuels publiés par la *Belgian Entertainment Association*, fédération représentant l'industrie belge de la musique, de la vidéo et des jeux vidéo, et l'*International Federation of the Phonographic Industry*, société active dans l'analyse de l'économie mondiale du marché de la musique enregistrée.

à eux permis l'obtention de données chiffrées particulièrement précises<sup>26</sup>, fait témoignant d'une gestion interne efficace.

En effet, si la plupart des labels indépendants, reconnus par la Communauté française, perçoivent des subventions annuelles, tous ne génèrent pas a fortiori les mêmes résultats en termes de ventes et de visibilité. Certes, le succès d'un groupe dépend de nombreux facteurs évoqués en début d'article, mais un management rigoureux reste décisif. Cette perspective n'est pas nouvelle; en 1986, Michel Simonot affirmait déjà que « l'artiste ne peut rien sans les gestionnaires. Mais les gestionnaires ne sont rien sans le créateur<sup>27</sup> », ce dernier insistant explicitement sur les relations étroites qui lient ces différents acteurs. En effet, l'octroi de sub-sides ne suffit pas et la gestion globale des groupes (artistique mais aussi marketing, financière, juridique, promotionnelle) s'impose désormais comme un impératif qui nécessite des compétences diverses, indispensables pour concilier au mieux les ressorts de l'économie et de la culture. La musique, en tant que résultat d'un travail créatif, peut devenir, sur la base du consentement du groupe, un véritable produit marketing. 62TV Records et 30 Février travaillent dans cette optique en relation directe avec [PIAS] Belgium pour la promotion et la distribution des artistes ainsi qu'avec Nada Booking pour la programmation de concerts<sup>28</sup>. Ces trois activités (production, distribution, tournées) sont nécessaires à l'encadrement et au développement d'un groupe. Les synergies établies entre les principaux acteurs de l'industrie de la musique constituent une stratégie marketing durable qui engendre des résultats significatifs. Cette perspective de travail est d'ailleurs celle privilégiée par les *majors* du disque, ce qui leur assure une position dominante sur le marché de la musique.

## 7. RECONNAISSANCE PUBLIQUE DE LA SCÈNE POP-ROCK COMMUNAUTAIRE

Les classements et les graphiques exposés ne reflètent pas en eux-mêmes la notoriété publique acquise par les groupes. En vue de compléter l'étude et de mieux évaluer l'affirmation de la scène pop-rock en Wallonie et à Bruxelles, un sondage a été effectué auprès d'un échantillon de 1030 belges francophones, des deux sexes et

---

26. Données recensées auprès de Philippe Decoster et de Pierre Van Braekel, responsables des labels 62TV Records et 30 Février.

27. Michel SIMONOT, « Stratégie pour une redistribution des positions : l'artiste et le gestionnaire. Les professions artistiques dans les transformations du rapport économie-culture : le cas du spectacle vivant », dans *Économie et Culture. Culture en devenir et volonté publique*, II : actes du colloque de la 2<sup>e</sup> conférence internationale sur l'Économie de la Culture (Avignon, 12-14 mai 1986), Paris, La Documentation française, 1987, p. 311-317.

28. Contacts établis avec Damien Waselle, responsable de [PIAS] Belgium, qui travaille en étroite collaboration avec la plupart des labels indépendants belges pour assurer la mise en distribution de leurs productions.

âgés entre 14 et 65 ans<sup>29</sup>. Un formulaire accessible en ligne et listant les 34 groupes a été soumis aux sondés, ces derniers étant invités à répondre pour chaque groupe aux affirmations suivantes : a) *Je connais bien*, b) *Je connais de nom*, c) *Je ne connais pas du tout*. Les résultats de l'enquête concourent vers une conclusion semblable à celle tirée pour les ventes : les groupes les plus anciens de la scène francophone, c'est-à-dire ceux dont le début de carrière est antérieur à 2003, bénéficient d'une plus grande reconnaissance auprès du public, Suarez et Puggy faisant toutefois exception. L'ancienneté d'un groupe constitue donc à nouveau un critère de reconnaissance publique. Girls In Hawaii se positionne derechef en première place, avec un taux de reconnaissance atteignant 87 %, soit l'équivalent de 892 sondés. Les autres artistes les mieux cotés auprès du public belge sont sans surprise les plus lucratifs sur le marché du disque : Ghinzu arrive à nouveau en seconde position avec 84 %, suivi de près par Puggy avec 83 %, Été 67 avec 81 %, et enfin Suarez ex-aequo avec Hollywood Porn Stars à 74 %. L'actualité des groupes est bien entendu un autre critère à prendre en considération lorsqu'il s'agit d'aborder ces chiffres. À titre d'exemple, la réédition du deuxième album de Suarez (*L'indécideur*, version *limited*) en novembre 2011<sup>30</sup> — et l'importante campagne de promotion médiatique qui s'en suivit pour les périodes de Noël et de Nouvel An —, semblent avoir eu un impact positif sur la popularité du groupe au cours du premier quadrimestre de 2012. A contrario, les groupes les moins connus sont ceux qui ont, pour la plupart, généré un chiffre d'affaires moindre en Belgique; plus de la moitié des sondés ne connaissent pas Driving Dead Girl, Applause, MVSC, Flexa Lyndo et Von Durden. Certains groupes dérogent cependant au rapport de proportionnalité établi entre les ventes et la popularité des artistes rock en Communauté française; alors que les Tellers occupent la cinquième place du classement, ceux-ci ne bénéficient que d'une reconnaissance de 66 % du public sondé.

La répartition des résultats témoigne ainsi de trois tendances : 47 % du public ont une bonne connaissance des groupes, 32 % ne les connaissent pas du tout et 21 % de nom seulement. De ce fait, une nouvelle conclusion s'impose : la scène pop-rock francophone touche principalement un public de niche. Son rayonnement se limite principalement aux amateurs, aux connaisseurs et aux professionnels du secteur musical. Il est également permis de penser qu'une enquête menée sur un échantillonnage plus large de sondés (publics flamand et germanophone) et diffusée par un autre médium que le réseau social aurait apporté des résultats allant dans le sens de cette première conclusion. La représentation de cette scène spécifique nécessite un minimum de culture musicale, sans quoi, cet échantillon

29. Sondage effectué entre le 15 avril et le 1<sup>er</sup> mai 2012 par le biais du dispositif d'enquêtes et de statistiques mis en ligne par Google Drive et diffusé par le biais des réseaux sociaux et l'interface Facebook officielle du festival Les Ardentes.
30. L'explication de ce phénomène réside dans l'importante communication mise en œuvre par le groupe ainsi que par la démultiplication des dates de concerts effectuées afin de s'assurer un maximum de visibilité auprès du public.

de groupes reste peu accessible pour le grand public (à peine moins de la moitié). Bien que les ventes de disques générées au cours de ces quinze dernières années témoignent d'un dynamisme en matière de création musicale, le soutien à la production discographique n'induit pas nécessairement des retombées en termes de popularité.

## 8. DURABILITÉ DE LA SCÈNE ROCK COMMUNAUTAIRE

La notion d'affirmation d'une scène locale pose également la question de sa durabilité à long terme. Les groupes repris dans l'échantillon ont connu — et connaissent encore —, des parcours variables : certains groupes misent, intentionnellement ou non, sur une production ponctuelle, d'autres privilégient une production régulière ainsi qu'une visibilité continue. Après un cycle de forte productivité, incluant généralement la création et la mise en distribution d'un album ainsi qu'une tournée promotionnelle, les groupes connaissent souvent une période de retrait médiatique et scénique. Un type de comportement fréquent au sein de la communauté rock en Fédération Wallonie-Bruxelles peut de ce fait être soulevé ; de nombreuses formations choisissent en effet de mettre en suspens leur projet commun au profit du projet solo de l'un des membres. Vincent Liben, chanteur du groupe Mud Flow lance en 2008 sa carrière solo avant de revenir en 2014 avec son groupe d'origine. Des scénarios similaires peuvent être identifiés pour le chanteur de Me and My Machines, Gaëtan Streel, évoluant sous son propre nom depuis 2012, pour Nicolas Michaud d'Été 67, pour Dallas Geoffrey, bassiste des Vismets et *leader* depuis 2013 du groupe Electric Château, ou encore pour Thomas Médard, chanteur de Dan San, menant son projet personnel The Feather. Cette stratégie, qui consiste à se renouveler par l'élaboration d'un nouveau projet musical, permet aux protagonistes concernés d'être présents en permanence sur le devant de la scène, d'évoluer dans des univers musicaux sensiblement différents et de tirer profit du réseau de fans constitué lors des projets antérieurs, tout en recrutant des nouveaux. Dans certains cas, cette option de carrière s'impose lorsque les différents représentants d'un groupe optent pour des projets de vie différents ou incompatibles avec une carrière musicale. À titre d'exemple, les membres du groupe Malibu Stacy ont décidé de mettre un terme à leur formation au cours de l'été 2013. L'un d'entre eux s'est réinvesti en contrepartie dans un nouveau projet indie rock, It It Anita. Il s'agit néanmoins de l'unique cas de dissolution au sein de l'échantillon de départ.

Après une période d'interruption plus ou moins longue, d'autres groupes comme Montevideo (*Personal Space*) et Saule (*Géant*) sont revenus en 2012 sur le devant de la scène à la suite de la sortie d'un nouvel album ou de l'annonce d'une tournée de concerts, suivis par Girls In Hawaii (*Everest*), Superlux (*The Line*), Soldout (*More*) et Puggy (*To Win the World*) en 2013 et enfin par My Little Cheap Dictaphone (*The Smoke behing the Sound*) et Vismets (*Abracadabra*) en 2014. Depuis lors, d'autres jeunes groupes ont réussi à se faire connaître au niveau national comme



Elvis Black Stars, BRNS ou Mountain Bike, pour ne citer qu'eux. Évaluer avec précision la longévité des groupes pop-rock en Communauté française est une initiative délicate, en raison du recul nécessaire encore insuffisant aujourd'hui pour appréhender ce phénomène<sup>31</sup>.

## 9. CONCLUSIONS

Il apparaît qu'une augmentation notable des subsides affectés sur plusieurs années dans un secteur créatif — en l'occurrence, les musiques rock —, contribue à accroître la productivité discographique des groupes et à générer des ventes significatives sur le marché du disque national. Les différents graphiques exposés confirment cette thèse par les nombreuses concordances qu'ils présentent, ces dernières se caractérisant globalement par une forte croissance depuis dix ans.

Ce bilan, positif de prime abord et témoignant de l'affirmation d'une nouvelle génération de groupes pop-rock en Belgique francophone, n'engage cependant pas la question de la viabilité à long terme des groupes de l'échantillon et fait fi d'une série d'autres facteurs déterminants dans l'avènement d'une scène communautaire. Pour espérer un équilibre financier, voire un retour sur investissement, le nombre d'albums vendus doit, en théorie, équivaloir à dix pourcents du capital de départ investi dans la production d'un disque<sup>32</sup>. De ce fait, rares sont les groupes wallons et bruxellois qui, en Belgique, parviennent à vivre exclusivement de leur musique. Ceux-ci restent contraints d'envisager une activité professionnelle complémentaire, souvent indépendante du secteur musical. Une autre option consiste, pour les producteurs, à diversifier et à élargir leurs compétences à d'autres secteurs d'activités connexes au monde de la musique, comme la production de jeunes groupes, le management et le booking d'artistes, la création de spots publicitaires, la pédagogie musicale, etc. Ces perspectives permettent aujourd'hui à des artistes comme Anthony Sinatra (Hollywood Porn Stars, Piano Club) ou Michael Larivière (My Little Cheap Dictaphone) de percevoir des rentrées suffisantes pour maintenir un niveau de vie convenable.

L'histoire du rock belge démontre aussi le caractère sporadique de cette scène singulière, où les générations antérieures se voient remplacées par les générations nouvelles, sur des intervalles de temps dépassant parfois la décennie. S'il est encore aujourd'hui trop tôt pour évaluer le sort de la génération rock des années 2000, il serait intéressant de se pencher à nouveau sur l'échantillon d'ici quelques années

31. Tamaï MICHU-HIRO, « Les parrains » du rock belge résistent », *La Libre Belgique*, [en ligne] <http://www.lalibre.be/culture/musique/article/205732/les-parrains-du-rock-belge-resistent.html> (page consultée le 25.03.2014; dernière mise à jour, le 10/12/2005).
32. Propos recensés auprès de Pierre Van Braekel, responsable du label 30 Février. Les professionnels actifs dans l'industrie du disque sont unanimes : la rentabilité des jeunes groupes est, dans la plupart des cas, peu significative voire inexistante. Des recettes s'élevant à 1 ou 2% de l'investissement de départ sont déjà considérées comme honorables en Belgique pour un groupe communautaire.





Anne-Sophie RADERMECKER

afin de savoir si la scène rock communautaire entre actuellement dans un processus de dissolution ou, a contrario, de renouvellement et, le cas échéant, si celle-ci sera encore à même de produire de tels résultats financiers à l'avenir. Les 10 premiers groupes du classement ayant chacun atteint (voire dépassé) le seuil des 3 albums, il reste à savoir si ceux-ci seront en mesure de se renouveler face aux attentes musicales d'un public belge toujours plus exigeant<sup>33</sup>.

Anne-Sophie RADERMECKER  
Université libre de Bruxelles – Université de Liège

---

33. Cf. Chronique de David SALOMONOWICZ, « Les Ardentes J-3 », *RTBF(.be) Info*, [en ligne] [http://www.rtbf.be/info/chroniques/detail\\_les-ardentes-j-3-david-salomonowicz?id=8048027](http://www.rtbf.be/info/chroniques/detail_les-ardentes-j-3-david-salomonowicz?id=8048027) (page consultée le 13.09.2014; dernière mise à jour, le 14.07.2013).





# Les festivals et leur public

## Le festival *Les Ardentes*

### I. INTRODUCTION

Depuis les années 1980, les festivals n'ont cessé de se multiplier un peu partout<sup>1</sup>. En 2011, 3,5% de la population avait fréquenté un festival au cours de l'année<sup>2</sup>. Dirk Steenhaut, journaliste musical du quotidien *De Morgen*, observait que « ces dix dernières années, leur nombre a considérablement augmenté. Tout le monde s'est laissé contaminer par le virus. Presque chaque village a désormais son festival<sup>3</sup> ». Le développement de ce type de manifestation est donc tel que l'on parle de « festivalomanie » ou encore de « festivalisation<sup>4</sup> ». Selon Luc Bénito, la notion de festival comporte des critères objectifs et subjectifs<sup>5</sup>. Les critères objectifs relèvent de la règle des trois unités chère à la tragédie classique : l'unité de temps (sur une courte durée et à périodicité renouvelée), l'unité de lieu (limitée à un ou plusieurs sites) et l'unité d'action ou de thème (représentée par une discipline artistique). Les critères subjectifs sont, quant à eux, plus difficilement appréhendables car ils renvoient à un état d'esprit : la célébration publique rassemblant passionnés, amateurs et professionnels d'une discipline artistique, la célébration d'un art qui induit une programmation de choix par le directeur artistique ainsi qu'une prestation de qualité de la part des artistes.

Bien que certains auteurs comme Emmanuel Négrier ou Luc Bénito<sup>6</sup> se soient déjà penchés sur l'étude des festivals, la plupart des travaux consacrés à ces

1. Sur l'histoire et le développement des festivals, voir LUC BENITO, *Les Festivals en France, marchés, enjeux et alchimie*, Paris, L'Harmattan, (coll. *Gestion de la culture*), 2001; Emmanuel NÉGRIER et Marie-Thérèse JOURDA, *Les nouveaux territoires des festivals*, Paris, Michel de Maule/France Festivals, 2007.
2. S. n., « Spécial festivals », *Focus Vif*, n° 25, 22 juin 2012, p. 5.
3. Didier STIERS, « Le plat pays avec ses festivals pour uniques montagnes », *Le Soir*, [en ligne] <http://archives.lesoir.be/le-plat-pays-avec-ses-festivals-titre-pour-unes-unes-mont-t-20070725-00CFRD.html> (page consultée le 17.04.2014; dernière mise à jour, le 25.07.2007).
4. Emmanuel NÉGRIER et Marie-Thérèse JOURDA, *Les nouveaux territoires des festivals*, *op. cit.*, p. 8.
5. Les critères proviennent du livre de LUC BENITO, *Les Festivals en France, marchés, enjeux et alchimie*, *op. cit.*, p. 8.
6. LUC BENITO, *Les Festivals en France, marchés, enjeux et alchimie*, *op. cit.*, 2001; Emmanuel NÉGRIER et Marie-Thérèse JOURDA, *Les nouveaux territoires des festivals*, *op. cit.*, 2007.

événements sont de type monographique et ne portent souvent que sur une seule dimension du festival : son contexte territorial, politique et culturel, son public, sa programmation ou ses retombées économiques<sup>7</sup>. D'autres études se limitent à un point de vue strictement géographique<sup>8</sup>. Si celles-ci s'avèrent intéressantes, elles ne traitent principalement que de festivals de musiques classiques ou de danse implantés en territoire français. Notre étude s'en distingue donc en apportant un éclairage sur les festivals de musiques actuelles se déroulant en Belgique et sur leurs publics respectifs.

La Belgique se présente en effet comme un terrain particulièrement fertile pour ce genre de manifestation. Un extrait d'article paru dans le journal *Le Soir* en témoigne : « la Belgique est sans doute le pays qui possède le plus grand nombre de festivals au mètre carré. Il y a les petits festivals que chaque village, quasiment, est fier d'organiser, et puis il y a les autres, les géants du chapiteau ou du plein air qui, surtout en été, font courir les foules de mélomanes en goguette<sup>9</sup> ».

L'objectif de la présente étude est de mieux cerner ces festivals et de comprendre leur mode de fonctionnement. Il s'agit également de découvrir le public qui les fréquente, d'en définir le profil et les caractéristiques : s'agit-il d'un public diversifié ou ne représente-t-il qu'une certaine catégorie de la population? Comment expliquer le succès des festivals? Quelles sont les raisons de s'y rendre? Dans un premier temps, le fonctionnement des festivals sera analysé à partir d'une étude de cas, celui du festival Les Ardentes. Une enquête par questionnaire, réalisée sur le public des festivals au cours de l'année 2012 (mars-avril), sera exposée dans un second temps avec un total de 1 688 festivaliers<sup>10</sup> interrogés.

## 2. MANAGER UN FESTIVAL COMME UNE ENTREPRISE

Organiser un festival n'a rien d'une sinécure : « avant, la bonne humeur, la bonne volonté et l'huile de coude suffisaient à amener du public dans le cœur des villages » affirme un bénévole dans *Sudpresse*<sup>11</sup>. Aujourd'hui, « il faut jongler avec une rafale de paramètres : il faut une structure juridique, une expérience de gestion, un comptable, un juriste pour ne pas se faire avoir lorsqu'on signe des contrats avec les artistes, il faut des sponsors, des subsides, trouver un lieu facile d'accès... et de la chance. Une édition sous la pluie et on boit le bouillon. Et ensuite, on ne s'en

7. Par exemple, Julien BESANÇON, *Festival de musique : Analyse sociologique de la programmation et de l'organisation*, Paris, L'Harmattan, 2000.

8. Par exemple, l'étude sur *Les festivals de la région Rhône-Alpes* de l'ARSEC en 1990.

9. Thierry COLJON, « Le festival de la qualité sonore », *Le Soir*, [en ligne] p. 35, [http://archives.lesoir.be/le-festival-de-la-qualite-sonore\\_t-20110510-01DY5U.html](http://archives.lesoir.be/le-festival-de-la-qualite-sonore_t-20110510-01DY5U.html) (page consultée le 17.07.2014; dernière mise à jour, le 10.05.2011).

10. Cf. Marie COLLARD et Assia KARA, enquête réalisée en 2012. Les résultats détaillés sont consultables dans Marie COLLARD, *Les festivals et leur public, étude de cas du festival Les Ardentes*, mémoire de maîtrise inédit, Université de Liège, Master en Information et Communication, 2012.

11. N. C., « Festivals qui meurent ou festivals qui rient », *Sudpresse*, le 20 janvier 2007, p. 13.

remet pas ou du moins pas facilement. Et puis, il faut une belle affiche (...) » souligne Pascal Japsenne, ancien collaborateur des Ardentes qui travailla notamment pour le festival Pili-Pili à Visé<sup>12</sup>.

Dans son ouvrage consacré aux festivals, Luc Bénito précise que « faute d'une formation adéquate ou d'une sensibilité personnelle à la gestion, beaucoup de projets de qualité ont échoué<sup>13</sup> ». Pierre Monnet amène la réflexion plus loin en affirmant qu'il faut « manager un festival comme une entreprise<sup>14</sup> ». Selon lui, la qualité d'un festival n'est pas le seul paramètre à considérer ; « un bon produit, dit-il, est aussi un produit qui se vend<sup>15</sup> ». On attend donc de plus en plus des festivals qu'ils soient rentables et générateurs de retombées économiques<sup>16</sup>.

Comme la plupart des festivals, Les Ardentes ont recours à des fonds privés mais également publics. La démarche n'est pas exempte de critique<sup>17</sup> mais elle reste vitale pour le bon fonctionnement du festival<sup>18</sup>. Si celui-ci a pris pour parti de cibler un public large<sup>19</sup>, il est confronté à nouveau comme de nombreux autres festivals

12. *Ibid.*

13. LUC BENITO, *Les Festivals en France, marchés, enjeux et alchimie, op. cit.*, p. 103.

14. PIERRE MONNET, « Manager un festival comme une entreprise », *Cahiers espaces*, n° 31, Editions Espaces tourisme et Loisirs, mars 1993, p. 18–21.

15. *Idem*, p. 21.

16. LUC BENITO, « Les festivals, entre événement et manifestation culturelle », *Événements, tourisme et loisirs*, dans *Cahiers espaces* n° 74, 2002, p. 1.

17. En fonction des années, les subventions publiques représentent 5 à 10 % du budget du festival. Ces dernières proviennent principalement de la Ville de Liège, de la Province et de la Fédération Wallonie-Bruxelles. En contrepartie, les Ardentes seraient, pour certains, une machine de guerre à la gloire du Parti Socialiste (PS) ; on leur reproche de bénéficier d'un appui politique notamment grâce à Gaëtan Servais, l'un des deux organisateurs, actif dans différents cabinets ministériels socialistes. Cf. Marie-Cécile ROYEN, « Le dernier cadeau de Labille aux Ardentes », *Le Vif L'Express*, [en ligne] <http://www.levif.be/actualite/belgique/le-dernier-cadeau-de-labille-aux-ardentes/article-normal-140981.html> (page consultée le 02.03.2014 ; dernière mise à jour, le 02/03/2013). Précisons que dans le paysage des festivals belges wallons, ce n'est pas le seul festival associé à un parti. Le Dour Festival a été mis sur pied par Carlo Di Antonio, membre du Centre Démocrate Humaniste (CDH), bourgmestre de Dour et actuellement Ministre wallon des Travaux publics et de l'Agriculture. Les Francofolies de Spa sont organisées, entre autres, par Charles Gardier, échevin, étiqueté au Mouvement Réformateur (MR), Rock Werchter par Herman Schueremans, député élu sur la liste du Vlaamse Liberalen en Democraten (VLD) et le Pukklepop par Chokri Mahassine, un député membre du Socialistische Partij Anders (SP.a).

18. LUC BENITO, *Les Festivals en France, marchés, enjeux et alchimie, op. cit.*, p. 99 et 101.

19. Pour ce qui concerne la programmation, le festival privilégie l'éclectisme. Électro, rap, hip-hop, rock, chanson française, métal, etc. : il y en a pour tous les goûts et tous les styles. Alors qu'au départ, la ligne de programmation était essentiellement électro-rock, celle-ci est aujourd'hui plus variée voire *mainstream*. L'affiche est traditionnellement qualifiée de « diversifiée », ce qui, pour certains, engendre une perte de cohérence. Cf. Olivier BIERIN, « Une programmation éclectique mais assez mainstream », *Les Blogs de politique*, revue de débats, [en ligne] <http://blogs.politique.eu.org/Une-programmation-eclectique/> (page consultée le 17.07.2014 ; dernière mise à jour, le 12/07/2012).

à une série de réalités parmi lesquelles l'augmentation tangible des dépenses, qu'il s'agisse tant du cachet des artistes que des coûts de production qui grimpent corollairement aux technologies déployées (décors, son, lumière, régie, logistique, etc.)<sup>20</sup>. En résulte, comme l'explique dans une interview Max Leduc, organisateur du festival Au Foin De La Rue, que le point d'équilibre budgétaire est de plus en plus élevé et par conséquent, « la marge de manœuvre de l'événement, celle qui permettait de se démarquer et de proposer des découvertes, s'amenuise d'année en année, obligeant à attirer de plus en plus de public avec le même nombre d'artistes à l'affiche. En toute logique, il faut donc des noms de plus en plus gros et de plus en plus de "seconds couteaux", ce qui impacte naturellement la place laissée aux artistes émergents<sup>21</sup> ». En effet, pour attirer davantage de public, l'élargissement de la programmation du festival est une solution pour laquelle les organisateurs des Ardentes ont rapidement adhéré. Ceux-ci tentent toutefois de concilier affiche grand public et découverte, en continuant à programmer des groupes locaux ou en voie d'émergence en début de journée.

Il existe également une surenchère entre festivals notamment pour ce qui concerne le *booking* des artistes et des groupes. Il devient de plus en plus difficile de ne pas collaborer avec des agences comme *Live Nation*, ce leader de l'industrie de la musique vivante gérant un nombre important d'artistes nationaux et internationaux. De plus en plus, les organisateurs de festivals sont contraints de faire des offres importantes pour espérer accueillir tel groupe ou tel artiste. Le plus offrant sera alors choisi. C'est ainsi qu'on assiste à une explosion des cachets, d'autant plus que pour un artiste, un festival est une source considérable de revenus. Les tarifs auraient augmenté de 30 à 40 % depuis les années 2000<sup>22</sup>. Cette concurrence est devenue telle que certains festivals sont contraints de changer leurs dates afin d'éviter la concurrence<sup>23</sup>.

Pour assurer leur viabilité, les organisateurs des Ardentes ont diversifié les activités de l'asbl Festiv@Liège et de la sprl Les Ardentes en proposant des concerts tout au long de l'année. Ces activités secondaires permettent à la structure de

20. Pierre MONNET, « Manager un festival comme une entreprise », art. cit., p. 20.

21. François MAUGER, « Au Foin De La Rue : 'Le public veut de plus en plus d'imaginaire dans ses sorties festivières' », *Mondomix*, [en ligne] <http://www.mondomix.com/fr/news/au-foin-de-la-rue-le-public-veut-de-plus-en-plus-d-imaginaire-dans-ses-sorties-festivieres> (page consultée le 20.07.2014; dernière mise à jour, le 07.05.2012).

22. Nicolas LEGENDRE, « La concurrence entre festivals », *Evene.fr*, [en ligne] <http://www.evene.fr/musique/actualite/programmation-festivals-vieilles-charrues-bourges-rock-en-seine-1498.php> (page consultée le 28.07.2014; dernière mise à jour, le 03.07.2008).

23. François Floret, directeur de la Route du Rock (festival organisé par l'association Rock Tympan se déroulant en Bretagne), confie avoir décalé les dates de l'édition 2007 à cause d'un festival japonais; « il y a une bagarre pour les artistes au niveau européen et mondial. Le festival Summersonic, à Tokyo et Osaka, avait lieu en même temps que la Route du Rock, et nous volait tous nos artistes », dans Nicolas LEGENDRE, « La concurrence entre festivals », art. cit. (page consultée le 28.07.2012; dernière mise à jour, le 03.07.2008).

bénéficier de revenus autres que ceux du festival, et de toucher un public plus large et varié selon les événements. Si le festival d'été s'est ouvert à un large public, Les Ardentes Club et plus spécifiquement le festival des Heures InD, privilégient la programmation de groupes indépendants ou en voie d'émergence. Cette diversification des activités témoigne aussi du rôle joué par les Ardentes dans le secteur culturel liégeois mais aussi wallon avec l'organisation du Ronquières Festival (août) et de la Fête des Solidarités à Namur (septembre).

Cette spécificité structurelle fait que Les Ardentes se présentent aujourd'hui comme une entreprise à part entière : le festival mobilise des ressources matérielles, humaines, financières, exerce ses activités dans un cadre concurrentiel, et se donne pour objectif de dégager un certain niveau de rentabilité<sup>24</sup>. Or, pour Les Ardentes et d'autres festivals de cette ampleur, c'est justement parce qu'ils fonctionnent selon les mêmes principes qu'une entreprise — avec une structure de gestion stricte et un contrôle de la concurrence — qu'ils se maintiennent en vie. Ce constat, qu'observait déjà Christophe Pirenne dans son article sur le développement des festivals rock en Belgique<sup>25</sup>, est donc toujours d'actualité.

### 3. LE PUBLIC DES FESTIVALS

L'enquête par questionnaire destinée aux festivaliers visait à cerner quatre points : 1) leur profil socio-démographique ; 2) leur fréquentation du festival ; 3) l'image qu'ils se font d'un festival et 4) les raisons pour lesquelles ils s'y rendent. Il était destiné en priorité à ceux qui ont participé à un ou plusieurs festivals de musiques actuelles en Belgique durant l'été 2011 et a été exclusivement diffusé par le biais d'Internet. Le questionnaire, mis en ligne via un lien URL, fut publié sur les sites officiels des Ardentes et de Dour ainsi que sur leurs réseaux sociaux respectifs (Facebook). Nous avons également bénéficié de l'aide de *Belgian Music Festivals*<sup>26</sup> qui a accepté d'inviter ses adhérents à répondre au questionnaire. Au total, 1 688 personnes ont participé à l'enquête ; parmi celles-ci, 1 453 se sont rendues en festival durant l'été 2011. Seules ces personnes ont été retenues pour former notre échantillon. 585 personnes ont affirmé avoir participé à *Dour* en 2011 et 497 personnes aux *Ardentes*.

#### 3.1. Profil socio-démographique des festivaliers

Selon Étienne Bours, « à en croire les journaux, les festivals ont la réputation d'incarner ces lieux où se rencontrent, se côtoient et vont jusqu'à s'aimer des gens de

24. LUC BENITO, *Les Festivals en France, marchés, enjeux et alchimie*, op. cit., p. 103.

25. CHRISTOPHE PIRENNE, *Le développement des festivals rock en Belgique*, texte non publié.

26. *Belgian Music Festivals* est une plateforme qui a pour but de rassembler tous les festivaliers belges sur une seule et même page communautaire en recensant tous les festivals de Belgique, et en publiant quotidiennement l'actualité de ces festivals. Fin de l'année 2011, le site recensait déjà plus de 600 festivals. Cf. <http://musicfestivals.be/>.

tous les horizons, de toutes les couches sociales, de toutes les communautés, de toutes les tendances, de la ville ou du pays<sup>27</sup> ». Les propos de MC Solaar, repris dans *La Libre Belgique*, suggèrent quant à eux que : « (...) les festivals invitent la diversité : familles, jeunes, vieux, blonds, bruns, noirs, rasta man, « grunch » [grunge], bobo, festivalier d'un jour ou mélomane de toujours réunis dans un même but et dans une joyeuse ambiance<sup>28</sup> ! ». L'étude conjointe menée avec Assia Kara démontre en réalité que cette diversité, qu'il s'agisse de l'âge, des goûts musicaux ou encore des catégories sociales, n'est pas aussi prononcée que ce qu'on pourrait croire<sup>29</sup>.

Étienne Bours constate que la première cause de ce manque de diversité tient au prix ; « sans quitter les frontières de notre petit pays, il y a désormais moyen d'aller écouter tous les « grands » du marché musical contemporain. À condition bien sûr d'avoir un compte en banque qui tienne le choc<sup>30</sup> ! ». En effet, le prix d'un festival est en général élevé (si pour les Ardentes, il s'agit de 120 € pour 4 jours, en général, il faut compter de 100 à 170 € pour quatre jours). Au ticket d'entrée (46 % en moyenne du budget consacré à un festival), il faut ajouter les frais annexes (nourriture 18 %, boissons 26 %, frais divers 10 %)<sup>31</sup>. Le budget total du festivalier est évalué en moyenne à 235 € pour trois à quatre jours ; ces événements ne sont donc pas accessibles à tous, ce que confirment les résultats de l'enquête<sup>32</sup>.

Les données socio-démographiques démontrent que le festivalier moyen est jeune, possède un niveau d'éducation relativement élevé et provient d'une catégorie sociale plutôt aisée<sup>33</sup>. L'échantillon confirme en effet la surreprésentation des catégories de personnes les plus diplômées<sup>34</sup> : 68,4 % ont un diplôme de l'enseignement supérieur (ou sont en cours de diplomation), alors qu'à l'échelle nationale, un belge sur cinq seulement possède ce type de diplôme. Même constat pour les professions. Les cadres et les intellectuels dominant. Même les 26,9 % d'employés de notre

27. Etienne BOURS, *J'ai un problème avec les festivals*, texte non publié à ce jour. Nous remercions l'auteur pour son autorisation d'utilisation.

28. S. n., « La musique adoucit les mœurs », *La Libre Belgique*, [en ligne] <http://www.lalibre.be/actu/gazette-deliege/article/360096/la-musique-adoucit-les-moeurs.html> (page consultée le 15.04.2014 ; dernière mise à jour, le 17.07.2007).

29. Les données relatives à l'enquête seront désormais renvoyées vers l'abréviation EN. Pour un détail des chiffres et des résultats de l'enquête, voir Marie COLLARD, *Les festivals et leur public, étude de cas du festival Les Ardentes*, mémoire de maîtrise inédit, Université de Liège, Master en Information et Communication, 2012.

30. Philippe MANCHE, « Les festivals d'été, mode d'emploi », *Le Soir*, p. 39, [en ligne] [http://archives.lesoir.be/festivals-d-8217-ete-mode-d-8217-emploi\\_t-20110623-01FYTC.html](http://archives.lesoir.be/festivals-d-8217-ete-mode-d-8217-emploi_t-20110623-01FYTC.html) (page consultée le 25.04.2014 ; dernière mise à jour, le 23.06.2011).

31. Cf. EN.

32. Cf. EN.

33. Michel GUÉRIN, *Pratiques et consommation culturelles en Communauté française*, Le CRISP, Courrier hebdomadaire n° 2031-2033, 2009, p. 30.

34. Cf. EN.



échantillon présentent un certain niveau d'éducation puisqu'ils font partie des employés les plus instruits; 60 % d'entre eux ont un niveau de formation équivalent à un diplôme d'études supérieures. Le profil socio-démographique du festivalier s'apparente donc à celui des publics de la culture<sup>35</sup> et confirme à nouveau l'existence d'inégalités sociales dans l'accès à l'art et à la culture. Les catégories sociales les moins favorisées et/ou les moins instruites fréquentent peu les festivals. Ce constat confirme dès lors une des idées maîtresses de la sociologie critique selon laquelle il existe une correspondance entre la position sociale des individus et leurs rapports à l'art et à la culture<sup>36</sup>. La corrélation établie par Pierre Bourdieu entre le niveau de diplôme et la fréquentation des équipements culturels<sup>37</sup> s'applique donc à la fréquentation des festivals rock. Les pratiques culturelles élevées des festivaliers de notre échantillon ne font que refléter la loi du cumul observée dans le champ de la culture<sup>38</sup> : ce sont majoritairement les mêmes catégories de personnes qui cumulent les pratiques culturelles<sup>39</sup>. Les résultats de l'enquête reflètent également l'hybridation de la « culture cultivée » parmi les jeunes générations diplômées<sup>40</sup>. Si l'appréciation de la musique classique suffisait autrefois à définir le goût cultivé en matière musicale, ce n'est plus le cas aujourd'hui. Se limiter à la musique classique est devenu une attitude de personnes âgées, ce dont les générations du « boom musical », comme les appelle Olivier Donnat, ne se satisfont plus. D'autres genres musicaux sont devenus des formes de culture parfaitement légitimes comme le jazz, le rock, les musiques électroniques, les musiques du monde, ou encore les variétés. Ce constat se confirme dans le tableau des pratiques culturelles établi auprès des festivaliers (fig. 1)<sup>41</sup>.

- 
35. Olivier DONNAT et Paul TOLILA (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po « Académique », 2003, p. 9–37; Emmanuel NÉGRIER, *Les publics des festivals*, *op. cit.*, p. 74.
36. Le concept de sociologie critique revient à Pierre BOURDIEU, auteur de cette théorie. Cf. Pierre BOURDIEU, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit (coll. *Le sens commun*), 1979; Pierre BOURDIEU et Alain DARBEL, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, (coll. *Le sens commun*), 1966. Dans son ouvrage sur les *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Olivier Donnat reprend aussi cette idée mais y ajoute toutefois quelques considérations.
37. Olivier DONNAT, *Le(s) public(s) de la culture*, *op. cit.*, p. 29; Pierre BOURDIEU et Alain DARBEL, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, *op. cit.*, 1966; Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, *op. cit.*, 1979.
38. Olivier DONNAT, *Le(s) public(s) de la culture*, *op. cit.*, p. 19.
39. Cf. EN.
40. Olivier DONNAT, *Le(s) public(s) de la culture*, *op. cit.*, p. 22–23. C'est sans doute à Richard Peterson que l'on doit les premières analyses importantes du phénomène lorsqu'il aborde le passage du modèle univore/omnivore dans les milieux cultivés. Cf. Richard. A. PETERSON and Roger M. KERN, « Changing highbrow taste : from snob to omnivore », *American Sociological Review*, vol. 61, n° 5, 1996, [en ligne] <http://www.jstor.org/stable/2096460> (page consultée le 25.07.2014; dernière mise à jour, 1996).
41. Cf. EN.

Type d'activité culturelle	0 fois	1 fois	2><4 fois	5><7 fois	+ 8 fois	Total
Concert de musique classique, savante	74	17	8	1	1	100
Concert de musique actuelle, non classique	6	5	26	17	46	100
Dj Set	22	12	26	12	28	100
Opéra	85	12	3	0,3	0,1	100
Théâtre	49	24	21	4	2	100
Danse	72	17	8	1	1	100
Cinéma	5	6	30	22	37	100
Musée	25	23	34	10	8	100
Exposition	27	25	33	8	7	100
Lecture de livre	18	10	24	15	33	100

Fig. 1. Les pratiques culturelles des festivaliers (en %) pour l'année 2011

### 3.2. La fréquentation des Ardentes

L'affirmation d'Étienne Bours peut être complétée par un autre argument. Le public des festivals est issu d'horizons géographiques bien moins variés que ce qui est généralement avancé. À l'exception notable de Tomorrowland où 40 % des festivaliers viennent de l'étranger (75 pays différents)<sup>42</sup>, les festivals attirent le plus souvent un public national voire régional ou local, ce dernier opérant de surcroît un choix de proximité. Ce constat est d'autant plus vrai pour Les Ardentes où 76 % des festivaliers sont originaires de la Province de Liège<sup>43</sup>. Nous ne constatons enfin pas plus de diversité en ce qui concerne l'âge des festivaliers puisque ceux-ci appartiennent à la catégorie des jeunes adultes avec un taux de 68 % de 18–25 ans<sup>44</sup>.

Nous pouvons à nouveau compléter l'argumentaire d'Étienne Bours en signalant que les festivaliers n'ont pas une pratique variée des festivals. Selon l'enquête, si ceux-ci fréquentent en moyenne deux festivals sur l'été, il s'agit souvent d'événements du même type, proposant surtout une programmation de musiques actuelles. Sur les 1 453 répondants, un seul a participé à un festival de musique classique, 1,1 % ont participé à un festival de jazz et 0,2 % à un festival de blues<sup>45</sup>.

42. Nicolas CAPART, « Tomorrowland, festival du futur », *La Libre Belgique*, [en ligne] <http://www.lalibre.be/culture/musique-festivals/article/752367/tomorrowland-festival-du-futur.html> (page consultée le 02.08.2014; dernière mise à jour, le 30.07.2012).

43. Cf. EN.

44. Cf. EN.

45. Cf. EN.

### 3.3. Les causes de fréquentation

À la suite de notre enquête, un autre constat s'impose : l'amour de la musique n'est plus le premier motif de fréquentation des festivals. Les aspects sociaux et festifs semblent avoir pris le dessus. Cette spécificité semble confirmer la dualisation des profils des jeunes qu'Olivier Galland avait mise en exergue<sup>46</sup> à la suite d'une enquête portant sur les pratiques culturelles et de communication des jeunes<sup>47</sup>. Les résultats de l'enquête l'ont conduit à identifier des profils plutôt « sociables », et d'autres plutôt « passionnés ».

Les « sociables » ont, comme leur nom l'indique, des pratiques relationnelles intenses. Les festivals s'offrent à eux comme des opportunités de sortie entre amis. À l'inverse, pour les « passionnés », ce sont plutôt leurs goûts qui déterminent leur choix d'amis. Selon Olivier Galland, ces passionnés pratiquent souvent de façon intense une activité (souvent la musique ou le sport) et partagent cette passion avec un ou plusieurs condisciples. Ceux que l'on retrouve en festival seraient donc les passionnés de musique qui viennent, comme l'explique ce festivalier, pour « faire la fête avec mes amis qui partagent les mêmes goûts musicaux que moi<sup>48</sup> ». Cependant, si les festivals restent organisés autour de la musique, un grand nombre d'autres activités sont proposées et font aujourd'hui partie intégrante du concept de « festival ». Le simple fait de « faire la fête » — que ce soit devant la scène, devant un bar ou encore au camping — est devenu une spécificité inhérente au festival. Certains festivaliers passent parfois davantage de temps dans la zone camping que sur le site même de l'événement. S'ajoutent à cela les différentes activités auxquelles les festivaliers peuvent s'adonner pendant la journée<sup>49</sup> : jeux et concours proposés par les sponsors, informations offertes par les organisations associatives, achat de souvenirs, dégustation de mets du bout du monde, etc. Si cette conception du festival semble plaire à la majorité du public, elle ne convient pas à tout le monde. Les « passionnés » qui viennent en festival uniquement pour la musique et l'aspect culturel sont dérangés par la dimension sociale des festivals qui, de plus en plus, prend de l'ampleur au détriment de l'aspect musical de l'événement. Ce festivalier en témoigne : « entendre de bons groupes, dans de bonnes qualités sonores, sans être dérangé par des hordes de couillons pour qui un festival est un événement social avant d'être un événement culturel. Ce qui est extrêmement difficile en 2012<sup>50</sup> ».

46. Olivier GALLAND, « L'individualisation des mœurs et des choix culturels », dans Olivier DONNAT et Paul TOLILA, *Le(s) public(s) de la culture, op. cit.*, p. 96-97.

47. *Enquête sur les pratiques culturelles et les pratiques de communication des jeunes*, Observatoire sociologique du changement, Rapport Ronéo pour France-Télécom, 2002.

48. Cf. EN.

49. *Idem*, p. 77.

50. Cf. EN.

Dans son billet d'humeur sur les festivals<sup>51</sup>, Étienne Bours se demande également quelle est la place réelle de la musique dans ce genre d'événement. Ce dernier évoque notamment l'aspect festif de la manifestation, devenu quasiment obligatoire. Le public se rassemble « pour y danser, boire, chanter et crier sa soif d'ailleurs, d'exotisme de pacotille et de modes musicales pré-mâchées bien plus que de musiques à écouter<sup>52</sup> ». L'auteur dénonce aussi les campings des festivals, situés relativement loin du site et où certains jeunes passent leur journée à défaut d'écouter les concerts. Bien souvent, les bars sont situés trop près de la scène et « la musique semble déranger les buveurs autant que les buveurs, la musique<sup>53</sup> ». Des reproches identiques sont émis par certains festivaliers des Ardentes qui jugent que l'ambiance conviviale autour de la musique est mise en péril par ceux qui s'y rendent uniquement pour la fête. Ce constat est renforcé par la présence de plus en plus généralisée de *VIP* qui fréquentent les festivals pour la représentation.

Parmi les autres raisons qui incitent un individu à se rendre en festival, nous retrouvons le besoin de liberté c'est-à-dire, la liberté d'exercer ses propres choix dans un lieu non régulé par des pratiques sociales coercitives. Le besoin de déconnexion avec le quotidien est lui aussi revendiqué. Les festivals créent une sorte de « temps suspendu » où les contraintes de la société sont mises de côté, voire deviennent inexistantes. Il s'agit d'une plongée pour quelques jours dans un autre monde, à tel point que pour un festivalier, se rendre festival « c'est la plus grande source de divertissement de toute l'année, un univers indépendant de la réalité<sup>54</sup> ». Le caractère clos et sécurisé du festival permet en effet de donner au public le sentiment de vivre dans un univers utopique et isolé<sup>55</sup>.

#### 4. CONCLUSIONS

Le festival Les Ardentes se distingue par une organisation professionnelle, la mise en place d'une structure stricte de gestion ainsi que par une programmation visant à attirer un large public. Le profil socio-démographique type du festivalier montre que le public fréquentant le festival n'est que peu diversifié : au final, toutes les catégories sociales de la population ne s'y retrouvent pas. Le public du festival est principalement composé de jeunes, issus de catégories sociales supérieures et instruites.

Si la musique reste l'un des principaux incitants à la fréquentation du festival, la dimension sociale de l'événement, la fête, le sentiment de liberté et de décon-

51. Étienne BOURS, « J'ai un problème avec les festivals », art. cit., texte non publié à ce jour.

52. *Idem*

53. *Idem*

54. Cf. EN.

55. Dominique CROZAT, « Scènes, musique et espace hyper réels », *Géocarrefour*, vol. 83/1, 2008, [en ligne] <http://geocarrefour.revues.org/5383> (page consultée le 03.08.2014 ; dernière mise à jour, le 31.03.2011).

nexion avec la réalité y sont tout aussi importants ; à un point tel que la musique ne serait plus le texte, mais le prétexte de ces événements. Le festival permet également de partager une expérience unique au sein d'une collectivité : l'individu retrouve une certaine liberté, celle d'exercer ses propres choix et de vivre comme il l'entend. Pour l'adolescent et le jeune adulte, c'est une façon de se démarquer du cadre familial, d'affirmer son indépendance et donc de s'affirmer. Les quelques jours du festival permettent en quelque sorte d'investir un autre monde, de vivre des moments hors du temps et d'oublier ainsi les contraintes de la vie quotidienne<sup>56</sup>. Le cas des Ardentes rappelle donc l'idée du festival devenu une fin en soi, ainsi que l'avait évoquée Jean-Daniel Beauvallet, rédacteur en chef du magazine *Les Inrockuptibles*<sup>57</sup>.

Cette conception du festival témoigne par ailleurs de l'évolution des rapports entre la culture et les loisirs. Comme le déclare Olivier Donnat, « depuis plusieurs décennies, notamment avec la montée de l'audiovisuel et plus largement de la diversification des rapports à l'art et à la culture, la ligne de partage entre le monde de l'art et celui des divertissements est devenue plus fragile<sup>58</sup> ». Le festival Les Ardentes, en tant qu'événement répondant au besoin de cohésion sociale et de divertissement d'une communauté, peut-il encore être considéré comme un lieu d'expression artistique ou appartient-il désormais aux activités de loisir ?

Les festivals créent un monde indépendant de la réalité. Sont-ils pour autant irréels voire hyperréels comme Jean Baudrillard l'entend pour Disneyland<sup>59</sup> ? Sous certains aspects, ces manifestations événementielles peuvent être comparées à une sorte de parc d'attractions pour grands enfants. Cette comparaison est devenue d'autant plus valide avec la création d'un festival comme Tomorrowland. Le festival possède sa propre grande roue, des machines à bulles sont placées tout le long du site, des fontaines d'eau sont présentes au bord des scènes, des feux d'artifices sont programmés chaque jour. Pour Jean Baudrillard, Disneyland est vu comme un monde imaginaire, alors qu'il n'est là que « pour cacher que c'est le pays "réel", toute l'Amérique "réelle" qui est Disneyland<sup>60</sup> ». Dans cette optique, les festivals peuvent eux aussi être qualifiés d'hyperréels dans le sens où ces événements donnent l'impression de vivre dans un monde indépendant de la réalité, alors qu'ils ne seraient en fait que le reflet de la société, à savoir un modèle soumis au capitalisme, à la marchandisation, à la croissance et l'hyperconsommation de masse. « La programmation et la multiplicité des scènes des

56. Voir l'article suivant, rédigé par Assia Kara et consacré au public du Dour Festival.

57. François BARRAS, « Victimes de leurs succès, les festivals jouent leur avenir », *24heures*, [en ligne] <http://www.24heures.ch/culture/musique/Victimes-de-leur-succes-les-festivals-jouent-leur-avenir/story/11161031> (page consultée le 23.06.2014 ; dernière mise à jour, le 22.06.2012).

58. Olivier DONNAT, *Le(s) public(s) de la culture, op. cit.*, p. 21.

59. Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 24-27.

60. *Idem*, p. 25-26.



*Revue de la Société liégeoise de Musicologie*

festivals deviennent finalement une sorte de zapping de plus, replongeant dès lors beaucoup de festivaliers dans leurs habitudes de surfeurs et de grignoteurs qui passent d'un truc à l'autre (...) <sup>61</sup> ».

Marie COLLARD  
Université de Liège



---

61. Étienne BOURS, « J'ai un problème avec les festivals », art. cit., texte non publié à ce jour.



# Liberté, diversité, communauté

## Étude du public du *Dour Festival*

### I. INTRODUCTION

*Oh is this the way they say the future's meant to feel?*

*Or just 20 000 people standing in a field?*

Pulp, *Sorted out for E's and Wizz*

Vingt-cinq ans déjà que la campagne boraine accueille (ou devrait-on écrire, supporte) durant un week-end, parfois de cinq jours, des milliers de jeunes et de moins jeunes, attirés par la fête. Vingt-cinq ans déjà que, malgré une météo incertaine, une programmation sans véritable tête d'affiche et un prix sans cesse en hausse, une foule de plus en plus imposante (183 000 festivaliers en 2013) traverse la Belgique, voire l'Europe, pour participer au festival de Dour. Suite à une enquête par questionnaire, réalisée auprès de 1 688 adeptes ou non de musique — belges et étrangers —, des hypothèses ont été formulées quant au profil et aux motivations du festivalier lambda<sup>1</sup>. Mêlant questions ouvertes et questions à choix multiples, ce questionnaire avait pour ambition de dresser non seulement le portrait du festivalier sur un plan socio-démographique (âge, sexe, nationalité, profession, niveau de vie, intérêt général pour les arts et la musique) mais également de le laisser s'exprimer sur l'image qu'il a de lui, sur ses attentes, ses critiques, etc. Les résultats du questionnaire ont ensuite été traités selon une approche ethnographique, par l'intermédiaire d'une méthode d'observation participante. Cette exploration *in situ* a permis d'identifier les raisons qui conduisent les festivaliers à se rendre à ces manifestations culturelles. À la lumière de lectures théoriques, les résultats ont été interprétés afin d'identifier les facteurs qui font des festivals des événements incontournables de notre société<sup>2</sup>.

1. Cf. Marie COLLARD et Assia KARA, enquête réalisée en 2012. Les résultats détaillés sont consultables dans Assia KARA, *Liberté, diversité, communauté : étude du public du Festival de Dour*, mémoire de maîtrise inédit, Université de Liège, Master en Information et Communication, 2012.
2. Entre autres : Wendy FONAROW, *Empire of Dirt : The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2006 ; Max HORKHEIMER et Théodore ADORNO, *La dialectique de la raison*, trad. française E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974 (1944) ; Mihail BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. française A. Robel, Paris, Gallimard, 1970.

Sans prétendre apporter de réponses exhaustives, cet article ouvre des pistes de réflexion susceptibles de servir de base à des recherches dans ce domaine peu documenté. Précisons d'emblée que les réflexions et conclusions extraites de cette analyse s'appliquent en priorité au Dour Festival. Bien que certaines analogies avec d'autres manifestations de ce type puissent être décelées, la description qui suit ne se veut pas globalisante mais spécifique à un événement donné et ancré dans une époque bien définie.

## 2. RÉSULTATS DE L'ENQUÊTE PAR QUESTIONNAIRE

### 2.1. Portrait socio-démographique du festivalier

En accord avec les organisateurs des festivals de Dour et des Ardentes, le questionnaire a été mis en ligne du 12 mars 2012 au 12 avril 2012. Sur Facebook, le lien URL a été publié plusieurs fois au cours de cette période, à des heures différentes afin de toucher des publics variés. La période choisie correspond au moment où les affiches des festivals d'été sont peu à peu divulguées.

Parmi ceux qui ont répondu au sondage, la répartition des genres était tout à fait équilibrée (731 hommes, 722 femmes). Cela ne signifie pas que cette parité se retrouve sur le site du festival puisque celui-ci est majoritairement fréquenté par des hommes (343 d'entre eux avaient fréquenté Dour pour 242 femmes). Ces chiffres corroborent les données officielles du festival, lesquelles mentionnent 58 % d'hommes et 42 % de femmes lors de l'édition 2011. Si Dour est donc plutôt une affaire d'hommes, les femmes ne s'y rendent pas pour autant dans le but d'accompagner leur partenaire. L'étude montre en effet que Dour n'est pas une sortie de couple. Ceux-ci y sont largement minoritaires (47 sur 585 réponses). Le public est donc en grande partie composé de célibataires se déplaçant au sein d'un groupe d'amis (518 sur 585 réponses).

Cette répartition pourrait laisser croire que les rencontres figureraient au premier rang des motivations des festivaliers, ce que semblerait confirmer le fait que 7 % d'entre eux avouent venir en festival en partie pour avoir des relations sexuelles. Afin de situer cette donnée sur une échelle, notons que la drogue est citée trois fois plus que le sexe. Il semble donc que malgré le nombre élevé de célibataires, les rencontres sentimentales et sexuelles ne soient pas une priorité. Pour la quasi totalité des festivaliers, l'essentiel est de passer du temps avec ses amis tout en essayant de saisir l'opportunité de parler à des inconnus. C'est ce que confirme la page Facebook du festival, laquelle est, à l'issue de l'événement, saturée de messages de fans demandant de l'aide pour retrouver leurs rencontres d'un soir.

Les chiffres de fréquentation de l'édition 2011 du Dour Festival, avancés par les organisateurs de l'événement, suggèrent par ailleurs que les festivaliers âgés de 25 à 34 ans — hommes et femmes confondus — constituent 33 % du public, précédés de peu des 18 à 24 ans qui, pour leur part, constituent 31 %. Ces chiffres contrastent avec ceux de l'enquête puisque les résultats obtenus indiquent que



75 % des festivaliers auraient moins de 25 ans, et seulement 21 % entre 26 et 35 ans. La disparité des résultats s'explique en partie par la méthodologie adoptée. En effet, les chiffres officiels de fréquentation sont estimés par le comité d'organisation à partir des données statistiques du site de vente de tickets en ligne tandis que le questionnaire de l'enquête a été diffusé par Facebook, un réseau social sur lequel les jeunes de moins de 25 ans sont particulièrement présents et actifs ce qui, inévitablement, contribue à biaiser les résultats<sup>3</sup>. Il n'en reste pas moins que cette catégorie d'âge constitue une part importante des festivaliers. Les catégories suivantes — 36 à 45 ans (3 %) et 45 à 55 ans (1 %) — constituent enfin à parts pratiquement égales le solde des festivaliers de Dour. Au-delà de 55 ans, la fréquentation devient insignifiante.

En termes de statut social et de profession, on ne sera donc pas étonné de découvrir que les retraités sont très peu représentés et que, a contrario, les étudiants occupent sans surprise la plus grande place. Juste derrière, on trouve la population active qui, combinée aux étudiants, représente quasiment l'entièreté des festivaliers. Enfin, les demandeurs d'emploi sont peu nombreux mais cependant présents. Les démarches telles que le partenariat avec *Article 27* favorisent sans doute cette présence<sup>4</sup>.

Le festival de Dour s'adresse enfin à des gens majoritairement éduqués. La plupart des festivaliers possèdent un diplôme de fin d'études secondaires et, si l'on tient compte du fait que la plupart des répondants sont encore étudiants, on peut supposer que ce même public sondé dans quelques années aura engrangé un diplôme d'études supérieures ou universitaires.

L'origine géographique des festivaliers enfin se répartit en trois tiers presque équivalents : 34 % de belges néerlandophones, 32,9 % de belges francophones et 33,1 % d'étrangers. La provenance de ces étrangers est toutefois difficile à quantifier de manière précise dans la mesure où le questionnaire était en français. Le tiers représentant les étrangers est cependant essentiellement constitué par des ressortissants de pays voisins (France et Hollande).

## 2.2. Portrait musical du festivalier

La grande majorité des répondants ne vient pas à Dour pour un seul mais pour plusieurs genres musicaux, parfois très différents les uns des autres. On compte également plusieurs réponses ne mentionnant pas de genre précis mais mettant l'accent sur la diversité. À côté des propositions du questionnaire (électro, rap, rock, hip-hop, musiques du monde, métal et variétés), ceux qui ne se reconnaissaient pas

3. Armande FRISING, *Regards sur l'utilisation des TIC par les particuliers*, STATEC – Institut national de la statistique et des études économiques, [en ligne] <http://www.statistiques.public.lu/catalogue-publications/regards/2012/PDF-04-2012.pdf> (page consultée le 14.08.2014; dernière mise à jour, janvier 2012).

4. Cf. Annexe I. Répartition du public du Dour Festival en fonction de sa profession.

dans l'une des catégories avaient la possibilité de citer d'autres genres de musique. Le reggae et le dubstep ainsi que la drum and bass furent très souvent cités.

En termes de préférences, l'électro arrive en tête, suivie du rock et un peu plus loin du hip-hop. Il ne faut cependant pas perdre de vue que le terme électro englobe une série de styles musicaux très différents (house, techno, electronica...) et il en va de même pour le rock (indie, folk, punk...).

Au terme de l'édition 2012 du festival de Dour, les organisateurs avaient demandé au public de dresser la liste de leurs concerts favoris. Les résultats montrent déjà une évolution par rapport à l'étude effectuée quelques mois plus tôt. Si les musiques électroniques arrivent encore en tête (il faut additionner le dubstep, l'électro, le breakcore, la techno et la drum'n'bass pour avoir une donnée comparable à la nôtre), le hip-hop détrône le rock, lequel n'arrive plus qu'en troisième position. De même, le métal semble avoir plu davantage que la world music. On pourrait ainsi formuler l'hypothèse suivante : si les gens vont à Dour pour un style particulier, ils en reviennent avec de nouvelles découvertes et franchissent les barrières musicales.

Au festival de Dour plus que dans la plupart des autres événements belges, l'accent est mis sur le côté alternatif et pointu de la programmation. Il se présente comme un événement axé sur la découverte et la programmation de qualité, sans avoir besoin de têtes d'affiche populaires. Il semble que ce soit aussi l'avis du public. Parmi les 585 festivaliers de Dour interrogés, 454 affirment aller en festival pour faire des découvertes. Ils sont aussi 465 à être tout à fait d'accord avec l'affirmation « les festivals sont faits pour faire des découvertes musicales » (et 108 à être plutôt d'accord). Ils sont par ailleurs 464 à citer le line-up comme élément décisif dans l'achat de leur ticket.

### 2.3. Portrait culturel du festivalier

À Dour, les festivaliers souhaitent donc aussi bien entendre leurs groupes favoris qu'y découvrir de nouvelles choses. Ils apprécient le fait de pouvoir assister à un grand nombre de concerts en peu de temps. Ils aiment partager ce moment avec leurs amis mais aussi avec des inconnus. Ils s'y rendent principalement pour la musique et pour la fête. Le prix n'est pas l'argument le plus décisif<sup>5</sup>. L'affiche et la possibilité de passer un bon moment entre amis importent davantage. Le Dour Festival est également un festival d'habitues : quels que soient les groupes présents, la même communauté y revient chaque année. Les participants estiment passer des vacances à Dour, mais très peu admettent s'y reposer. Ils y vont pour faire la fête et de ce fait, s'abandonner à la danse, à l'alcool et dans une moindre mesure à la drogue. Ils y vont pour déconnecter et pour vivre en dehors de la société et de ses obligations. Ils ont foi dans le pouvoir cathartique de la musique et pensent que le

---

5. Cf. Annexe 2. Réception du prix tarifaire du billet auprès du public du Dour Festival.

fait de se rendre en festival leur permet de relâcher la pression pour être enfin eux-mêmes et se dépouiller du rôle social qu'ils jouent le reste du temps. Ils se rendent en festival pour prendre du bon temps, faire une pause avant de recommencer une vie normale. En somme, ils semblent donner corps à l'hypothèse d'Adorno et de Horkheimer selon laquelle « dans le capitalisme avancé, l'amusement est le prolongement du travail. Il est recherché par celui qui veut échapper au processus du travail automatisé pour être de nouveau en mesure de l'affronter<sup>6</sup> ».

Le festival serait donc une sorte de lieu de vie « authentique » ou se rassembleraient ceux qui éprouvent les mêmes envies (fête, musique), apprécient les mêmes occupations (concerts, danse et aucun repos) et partagent la même conception de la musique (éclectique et alternative). Cette authenticité s'acquiert par quelques moyens partagés : alcool, drogue, épuisement corporel. Mais ce discours largement partagé révèle en fait une situation inverse. La vraie personnalité des gens se dévoilerait toute l'année et ce n'est qu'en festival qu'ils joueraient un rôle ; celui du festivalier sans souci, relax et vivant au jour le jour. Mais la multiplication des stratégies mises en œuvre pour faire exister ce moment de pause tend à l'identifier comme une construction plutôt que comme une réalité. C'est ce qu'Antoine Hennion constatait en décrivant la quantité d'efforts invraisemblables qu'un amateur mobilise afin de faire exister l'objet de son attachement<sup>7</sup>.

### 3. LE FESTIVAL COMME HÉRITIER

#### 3.1. Héritier du rituel religieux

*No reservations*

*No hesitations*

*No bad reactions*

*Just celebrations*

*The Subways, We don't need money to have a good time*

Les réponses aux questions portant sur les attentes des festivaliers de même que les observations réalisées sur le terrain montrent combien les festivals d'aujourd'hui sont anthropologiquement proches à la fois de certains rites religieux et de certaines pratiques carnavalesques. Cette proximité déjà relevée par Philippe Gumpłowicz chez les amateurs de jazz et par Antoine Hennion chez les amateurs de vin, se confirme auprès de ceux qui fréquentent le festival de Dour<sup>8</sup>.

6. Max HORKHEIMER et Théodore ADORNO, *La dialectique de la raison*, trad. française E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974 (1944), p. 145.

7. Antoine HENNION, *D'une sociologie de la médiation à une pragmatique de l'attachement*, Conférence organisée par l'Université de Liège, 20 mars 2012, Liège.

8. Concepts identifiés par Émile DURKHEIM dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Bibliothèque numérique *Les Classiques des sciences sociales*, [en ligne] <http://classiques.uqac.ca>, document produit en version numérique par Jean-Marie TREMBLAY (page consultée le 02.02.2014 ; dernière mise à jour, 2008).

La religiosité du festival, c'est d'abord l'opposition entre les élus et le monde profane (les artistes et le public mais aussi, à plus grande échelle, le public de Dour et le reste du monde), c'est ensuite un ordre temporel (dates et horaires définis) et une organisation spatiale (la scène comme lieu cultuel, le chapiteau comme temple et la plaine du festival comme espace sacré). Pour intégrer cette communauté il convient d'être le détenteur d'un ticket d'entrée, lequel doit être échangé contre un bracelet d'accès au festival, véritable chapelet que d'aucuns conservent bien après la fin du festival. Une fois entrés, les participants vivent dans le lieu sacré durant quatre à cinq jours, passant leur temps soit en cérémonie, soit à ne rien faire, ce qu'Émile Durkheim associe à une sorte de « chômage religieux », correspondant à cette interdiction de « faire autre chose » que ce à quoi est destiné le lieu de culte ou de festival.

À l'instar de ce que l'on observe dans les religions, certains gestes et comportements sont également très codés, que ce soit à l'échelle de chaque artiste (les mains formant un W pour le Wu Tang Clan), de chaque genre (signe des cornes du diable pour le métal), ou encore du festival dans son ensemble (à Dour, les festivaliers scandent le mot « Dourèè » comme un cri de guerre afin de se rassembler entre fidèles). Enfin, le cheminement jusqu'au lieu du festival peut être lui aussi interprété comme une forme de pèlerinage : prendre les transports en commun, emporter son nécessaire de camping, marcher en appréhendant peu à peu par l'ouïe puis par la vue le site du festival relève d'un comportement indispensable pour tout individu qui souhaite faire partie de la communauté.

À l'instar des espaces religieux, les espaces des festivals sont fortement hiérarchisés<sup>9</sup> : la scène est le lieu d'apparition de la divinité (les artistes) ; le *frontstage* ou les côtés cour et jardin de la scène accueillent les prêtres chargés de mettre sur pied la cérémonie (les organisateurs du festival) ainsi que les apôtres chargés de diffuser le message des dieux au monde entier et de faire le lien entre les artistes et le public (journalistes et photographes) ; la plaine, espace cadencé par des sortes de chancels prenant la forme de barrières de police, accueille les fidèles (spectateurs, fans ou simples curieux) qui adhèrent — même momentanément — au culte présent. À l'extérieur de ces espaces se concentrent les hérétiques (des amateurs qui, bien que présents au festival, ne vénèrent pas ces divinités et qui de surcroît les désacralisent parfois par des débordements verbaux ou gestuels qui viennent heurter les fidèles convaincus). Enfin, en dehors de l'enceinte du festival, c'est le monde des mécréants (ceux qui ne sont pas fans de la programmation de Dour, mais qui peuvent se retrouver dans d'autres festivals) et des athées (ceux qui ne croient pas aux bienfaits des festivals, voire de la musique).

Dans cette hiérarchie, un certain nombre d'individus présente un double statut, à la fois public et « prêtre ». Nous parlerons ici des « éclectiques ». Dour

9. Cf. Annexe 3. Schéma de répartition des zones religieuses et carnavalesques selon le plan du Dour Festival

présentant de nombreux styles musicaux différents, celui qui s'intéresse à plusieurs d'entre eux sera davantage respecté que celui qui ne jure que par un seul genre. Ce constat résulte du fait que pour mettre sur pied un tel événement (notamment au niveau de la programmation), l'éclectisme est une qualité indispensable car il faut pouvoir contenter ce public si divers, tout en lui donnant l'envie de découvrir de nouvelles choses.

### 3.2. Héritier du rituel carnavalesque

*And nothing matters now!*

Franz Ferdinand, *Michael*

Si le festival est un lieu de construction hiérarchique, il est aussi, à l'instar des traditions carnavalesques, un lieu de dé-hiérarchisation<sup>10</sup>. Il est à la fois métaphore de fêtes comme Noël ou Pâques et métaphore de la fête des fous. Hiérarchies bafouées, rôles inversés, dans un festival, seule importe la musique que l'on écoute<sup>11</sup>. C'est par son entremise que se créent de nouveaux groupes sociaux, différents de ceux qui existent à l'extérieur du festival. Les rôles habituellement attribués en fonction du sexe, de l'âge ou de la profession sont souvent confondus, parfois renversés même si « la liberté et l'indépendance mutuelles sont tenues en équilibre par une bonne humeur<sup>12</sup> ».

Il est à noter que ces inversions sociales ou hiérarchiques s'opèrent de manière tout à fait officielle, par exemple via les accréditations distribuées par les organisateurs. Une partie des détenteurs de *pass* de haut niveau qui permettent de côtoyer les artistes sont des agents de sécurité, des *stage managers*, des cuisiniers, des femmes de ménage, des responsables de l'environnement, etc. Pour quelques jours, un *pass VIP* voire un badge *all areas access* leur permet de côtoyer les dieux, les prêtres et les apôtres de ces cérémonies, tandis qu'ils supplantent ceux qui, dans la vie quotidienne, sont leurs supérieurs hiérarchiques et qui, le temps du festival, doivent se contenter de rester parmi la foule des simples croyants.

À cette transgression de l'ordre établi s'ajoute, comme dans de nombreux carnivals, une tendance à l'excès et à l'« affranchissement total du sérieux de la vie<sup>13</sup> ». Cela s'exprime par des comportements marginaux (abus d'alcool, absorption de drogues, désinhibition), renversement des règles sociales (inconnus passant une seule nuit ensemble avant de ne plus jamais se revoir), dépassement des limites

- 
10. Mihail BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. française A. Robel, Paris, Gallimard, 1970.
  11. Wendy FONAROW, *Empire of Dirt : The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2006, p. 244.
  12. Johann Wolfgang GOETHE (VON), *Voyages en Suisse et en Italie*, Paris, Hachette, 1862, p. 459.
  13. Mihail BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 247.

corporelles (peu de sommeil, beaucoup de danse, repas déséquilibrés), mélange des genres (Dour est un festival qui prône l'éclectisme comme fer de lance), grossièreté (le cri de guerre « Douuurèè » vient historiquement de « *hoeren* »<sup>14</sup>), etc. La transgression des règles n'est pas seulement subie, elle est aussi recherchée par le spectateur : faire passer des drogues ou des bouteilles en verre sur le camping, *crowdsurfer* et escalader des poteaux sont autant de manifestations de la rébellion du festivalier. Un festival est donc l'occasion de multiplier les actions prohibées en toute impunité.

Enfin, le festival partage avec le carnaval un goût immodéré pour le déguisement, que ce soit au sens propre (festivaliers en costume), au sens figuré (tenue type du festivalier) ou dans un sens paysager (le site du festival est travesti pour la durée de l'événement aussi bien par l'érection momentanée des tentes et des scènes que par la publicité, les détritiques ou les va-et-vient permanents des festivaliers qui transforment la texture du sol en fonction des conditions météorologiques).

Mélange de deux traditions qui ont toujours existé de concert, le festival de Dour se présente ainsi comme un emboîtement de zones religieuses et carnavalesques. Les barrières délimitent un espace sacré à l'intérieur duquel certaines règles s'estompent.

### 3.3. Le Dour Festival, emblème de la dirt

*But we're trash, you and me,  
We're the litter on the breeze,  
We're the lovers on the streets,  
Just trash, me and you,  
It's in everything we do,  
It's in everything we do...  
Suede, Trash*

Aux pratiques d'inspiration religieuse et carnavalesque s'ajoute la notion récurrente de *dirt*<sup>15</sup>. Les festivals en général, et Dour bien davantage que les Ardentes ou les Francofolies, représentent, pour paraphraser Wendy Fonarow, de véritables empires de la crasse. Elle y règne en maîtresse absolue. Cette crasse, ce ne sont pas seulement les gobelets, les emballages et les cannettes qui stratifient le sol au fil des jours en dépit des efforts colossaux mis en place pour faciliter le recyclage ; ce n'est pas seulement la transformation du sol herbeux en boue les fréquents jours de pluie ; ce n'est pas seulement l'hygiène approximative dont font preuve une part non négligeable des festivaliers, c'est aussi l'alcool, la drogue, le sexe et l'irresponsabilité soit une sorte de remodelage volontaire de la réalité à travers la célébration de la saleté et des déchets de la société.

14. « Salope » en néerlandais.

15. Wendy FONAROW, *Empire of Dirt : The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, op. cit., p. 242.

La *dirt* est glorifiée par le *trickster*, soit celui qui se définit à partir de tous les excès et transgressions dont la société voudrait se débarrasser. Le *trickster* est une sorte d'*idealtypisch*<sup>16</sup> du festivalier. Il est celui qui s'arrange pour contourner les limites qu'on lui impose ; il est celui qui recherche l'affrontement avec l'autorité et transforme le festival en une expérience enrichissante, pleine de sens et de force qu'il tentera de revivre annuellement : « les *tricksters* sont les violeurs, et si nous apprécions avoir quelques fugaces aperçus de leur monde et de leurs possibilités, nous ne voudrions pas y vivre<sup>17</sup> ». Car la posture du *trickster* est momentanée. Il est impossible d'appartenir à ce monde de *dirt* indéfiniment. La société ne pouvant faire disparaître la *dirt*, tout au plus peut-elle la rassembler dans un enclos éloigné de la ville, telle une décharge publique limitée dans l'espace et dans le temps, en tentant de s'assurer qu'elle y restera confinée.

Le festivalier est à la fois acteur et public. Il se retrouve inclus dans un jeu, au sens juvénile du terme, où chacun fait semblant et sait que les autres font semblant d'incarner un personnage. Le retour à l'enfance serait également une expression de la *dirt*, qui place l'adolescent à la recherche d'une famille. Il ne désire plus vivre avec ses parents mais ne peut pas tout à fait les quitter non plus, et cela peut se traduire par un comportement hybride d'adulte-enfant. Le *trickster* est d'ailleurs associé au concept d'« enfant intérieur » de Jung<sup>18</sup>. Ce jeu de rôle a pour buts principaux l'amusement et l'évasion. C'est parce qu'ils ont une représentation du festival et de son public qu'ils se conforment au comportement attendu d'un festivalier.

« *We create reality wherever we go by living our fantaisies*<sup>19</sup> ». En observant l'histoire du rock<sup>20</sup>, on s'aperçoit qu'elle aussi passe son temps à naviguer entre jeu (représentations théâtrales, glam rock, métal, stadium rock, etc.) et authenticité (discours de la vérité, grunge, punk rock, folk, etc.). Le festival ne pouvant être conçu qu'en étroite relation avec l'histoire de la musique, il est logique que ce questionnement se retrouve au cœur de l'événement. Le festival et son public ne seraient-ils donc qu'une illusion à laquelle tout le monde feindrait de croire ?

En articulant ces comportements religieux, carnavalesques et crasseux, le festival se pare donc d'une double fonction cathartique et consolatrice. Lieu de liberté, de diversité et de communauté réinventée, il offre la possibilité d'adopter les comportements les plus extravertis afin de se distraire des rigueurs de la vie quotidienne.

16. « Individu-type fantasmé par une culture ». Cf. Christ PAULIS, *Relations Interculturelles et Processus d'Acculturation*, Notes de cours, Université de Liège, Année académique 2010-2011.

17. « *Tricksters are the violators, and while we enjoy brief glimpses into their world and their possibilities, we don't want to live there* », cité dans Wendy FONAROW, *Empire of Dirt : The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, op. cit., p. 248.

18. Carl Gustav JUNG (dir.), *Le Fripon divin : un mythe indien*, 3<sup>e</sup> éd., Genève, Georg et Cie, 1958.

19. Jerry RUBIN, *Do it!*, New York, Simon and Schuster, 1970.

20. William NAYLOR, *The seven ages of rock* (7 films), BBC, Grande-Bretagne, 2007.



#### 4. LIBERTÉ?

Que ce soit dans la presse, au sein du public ou encore parmi les membres de l'organisation, le festival de Dour a la réputation d'être un espace de relative liberté. Si les règles du quotidien (mœurs, horaires, soins du corps, etc.) ne s'appliquent guère dès l'instant où la personne entre sur le site du festival, on est pourtant loin de l'anarchie. Le Dour Festival est à bien des égards complètement cadenassé. C'est le cas de sa dimension temporelle. Les horaires de début et de fin de l'événement, de même que ceux des prestations, sont strictement définis. C'est aussi le cas de sa dimension spatiale, physiquement marquée par un système de grille dissuasif et renforcée par des équipes de sécurité de plus en plus nombreuses et de plus en plus intrusives. Entrer avec des objets ou des substances illicites devient difficile. Ces contraintes font donc naître une forme d'autocensure : sachant quels produits vont lui être confisqués, le festivalier évite de les emporter ; ayant connaissance des comportements réprimés, il évitera de s'y adonner sous peine de voir son braquet retiré. Les règles sont nombreuses et une grande majorité des spectateurs les respectent.

Où se situe donc cette liberté présentée comme inhérente au Dour Festival? On en prend connaissance lorsqu'on s'intéresse aux manières dont ces règles sont comprises et subverties. Bon nombre de *tricksters* n'ont que faire des interdits et ils sont parfois encouragés dans leur subversion par l'organisation elle-même. Le festival commence le jeudi à midi? L'ouverture du camping est anticipée au mercredi à 16h. Les festivaliers attendent déjà dès 8h du matin? Il leur est permis de planter leur tente avant l'heure prévue. Le public se fait également une joie d'emmener la fête en dehors de ses limites, en commençant à danser et à boire dans la navette, le bus, le train, mais aussi en s'appropriant complètement la petite commune de Dour, en transformant les *Car Wash* en douches et les grands magasins en lieux de rendez-vous. Ils redoublent également de stratagèmes afin de défier l'autorité du festival. Il arrive par exemple fréquemment que des personnes creusent des trous dans la plaine quelques semaines avant le festival, afin d'y cacher leurs provisions. Dès lors, aucun contrôle de sécurité ne pourra confisquer leurs biens.

Un autre élément, bien plus général et externe à l'événement, prouve également que la liberté est totalement entravée, et ce depuis les débuts du festival. Certes, on pourrait affirmer que Dour reste une zone assez libertaire, permettant au festivalier qui le désire de se droguer, de ne plus rien respecter, de boire jusqu'à en être malade. Mais clamer haut et fort cette liberté reviendrait à oublier que le festival est financé en partie par des subsides octroyés par la Communauté française, actuelle Fédération Wallonie-Bruxelles. Il fut également organisé pendant quelques années par le bourgmestre de Dour, offrant donc les faveurs des autorités locales au déroulement de cet événement. Il est dès lors étonnant de constater que plusieurs niveaux de gouvernement tolèrent des comportements qui, dans d'autres situations, seraient totalement prohibés. C'est le cas de la consommation



de drogues, largement attestée à Dour, mais tolérée au prétexte qu'elle fait partie intégrante de cet esprit festif et libertaire. On en revient ainsi à la théorie adornienne de l'endormissement de la conscience sociale. Le fait d'autoriser annuellement quatre jours de débauche et d'irresponsabilité confère à chaque citoyen l'illusion de sa liberté, mais aussi le devoir de rester docile tout le reste de l'année. Sans nécessairement que ce laxisme des autorités ressorte du projet concerté — ce que semblait prétendre Adorno — les autorités peuvent donc circonscrire certains excès à l'intérieur de ce réservoir à *dirt*. L'espace-temps « festival » est présenté comme libre, alors qu'il fait partie d'un système général beaucoup plus fermé, et que sa présence est l'une des conditions *sine qua non* pour que ce système se maintienne. Par le fait de s'autoriser certains excès en festival, les participants reconnaissent donc implicitement qu'il existe une conduite « normale » et une conduite « de festival ».

## 5. DIVERSITÉ ?

La diversité musicale du festival de Dour a fait sa renommée et sa communication tend à insister sur cet élément. Qu'en est-il réellement ? Pour ce qui concerne la programmation, le festival répond en effet à ce principe. Le culte des scènes indépendantes favorise la découverte non seulement de groupes et de musiciens mais aussi de styles musicaux hybrides ou totalement neufs. Le festival a agrégé peu à peu différents genres musicaux au moment où leur popularité grandissait, si bien que s'y déploie tout le spectre des musiques populaires de ces vingt-cinq dernières années. En termes de diversité stylistique, le festival de Dour est donc bien plus éclectique que les autres festivals généralistes. Avec près de 230 groupes répartis sur sept scènes, on peut y entendre les groupes et les styles les plus improbables. Le tout est favorisé par la présence d'un public qui, dans le questionnaire, n'hésite pas à revendiquer son éclectisme et son ouverture mais cette diversité peut être contredite de diverses manières.

D'une part, le public est plutôt homogène. Masculin, blanc, étudiant, âgé entre 18 et 35 ans et habitué du festival, il est loin de constituer un échantillon représentatif de la population. D'autre part, son éclectisme musical est limité. Limité par les organisateurs eux-mêmes puisqu'un examen de la programmation scène par scène montre que tous les genres ne se mélangent pas. Le *dub corner* accueille davantage les genres afro-caribéens et les musiques du monde ; sur la *cannibal stage* se produisent les groupes d'obédience punk ou métal plus énervés ; *La petite maison dans la prairie* est le refuge du rock indépendant tandis que le *Dance Hall* accueille majoritairement des musiques de danses électroniques de sorte que pour certains amateurs, il est possible de passer tout, ou du moins une grande partie de son festival, dans un univers musical très spécifique. Il faudrait peut-être examiner les proportions exactes des personnes restant fidèles à un style par rapport à celles ne jurant que par la diversité musicale mais, comme l'indique le résultat du

questionnaire, si la majeure partie d'entre eux s'enorgueillit de passer d'un concert d'indie rock à un set de dubstep, il y a des frontières qu'ils ne franchissent pas. En effet, le festivalier moyen est davantage un adepte de concerts et de D.J. sets que de culture « cultivée » comme le musée ou l'opéra<sup>21</sup>.

La diversité musicale du Dour Festival a cependant un effet pervers. Elle crée une uniformité dans son public. Ce sont ceux qui revendiquent cette diversité qui finissent inmanquablement par s'y retrouver. Se met ainsi en place une sorte de conformisme du non-conformisme que certains festivaliers disent ressentir depuis quelques années. Du coup, afin de continuer à exister en tant que non-conformistes, lorsque le non-conformisme est devenu la règle, certains festivaliers ont développé des stratégies qui leur permettent de maintenir leur différence au sein du groupe, comme celle qui consiste à se déguiser ou à s'affubler de parures spécifiques.

## 6. COMMUNAUTÉ?

Pour identifier une communauté, il est impératif d'identifier ce qui lie les participants entre eux. Croire au pouvoir cathartique de la musique tout comme aux vertus de l'éclectisme est l'un de ces liens essentiels; adhérer aux vertus de l'*underground* et s'opposer au *mainstream* en est un autre; négliger les barrières socio-culturelles de la « vraie vie » et adopter le même mode de vie pendant les quelques jours de festival accroît aussi le sentiment communautaire tant tous se retrouvent confrontés aux mêmes besoins et aux mêmes obstacles<sup>22</sup>. Le festival de Dour 2012 a été extrêmement pluvieux et de ce fait boueux. Cette saleté et cette difficulté de circulation sur le site et dans le camping ont été bénéfiques à l'esprit de la communauté : entraide et partage de moments pénibles ont soudé le groupe. Une fois l'événement terminé, le souvenir d'avoir participé à Dour 2012 reste gravé dans les esprits, et celui qui n'a pas connu cette expérience « ne pourra pas comprendre ».

C'est également grâce aux éléments de ralliement que la communauté subsiste en dehors du festival, une fois que celui-ci est terminé. Sur le chemin du retour, il n'est pas difficile de reconnaître une personne qui vient de passer quatre jours en festival : elle portera une tente et un sac à dos, auxquels s'ajoutent des coups de soleil ou des traces de boue caractéristiques de l'événement. Même bien plus tard, lorsque la période des festivals est finie, il n'est pas rare de rencontrer d'anciens festivaliers qui ont tenu à garder leur bracelet fétiche autour du poignet. Entre deux éditions du festival, la communauté ne disparaît donc pas, elle est simplement en

21. Cf. Annexe 4. Comparaison de deux loisirs culturels au sein du public des festivals (opéra et musiques non classiques). Réponse des festivaliers à la question « Au cours de l'année 2011, combien de fois avez-vous participé aux activités culturelles suivantes : Concerts de musique classique, Concerts de musique non classique, D.J. set, Opéra, Théâtre, Spectacle de danse, Cinéma, Musée, Exposition, Lecture de livres? ».

22. Cf. Annexe 5. Réactions du public à l'égard des barrières socio-culturelles du Dour Festival.

attente, prête à se réveiller à la moindre occasion. Le *recordman* de cette pratique, surnommé « Monsieur Festival », possède des centaines de bracelets et incarne une sorte de personnage fédérateur non pas autour de l'esprit d'un festival mais de tous les festivals belges. Pour lui comme pour tous les autres festivaliers, le bracelet sert de signe de reconnaissance et de preuve d'appartenance à une communauté, une fois l'événement achevé.

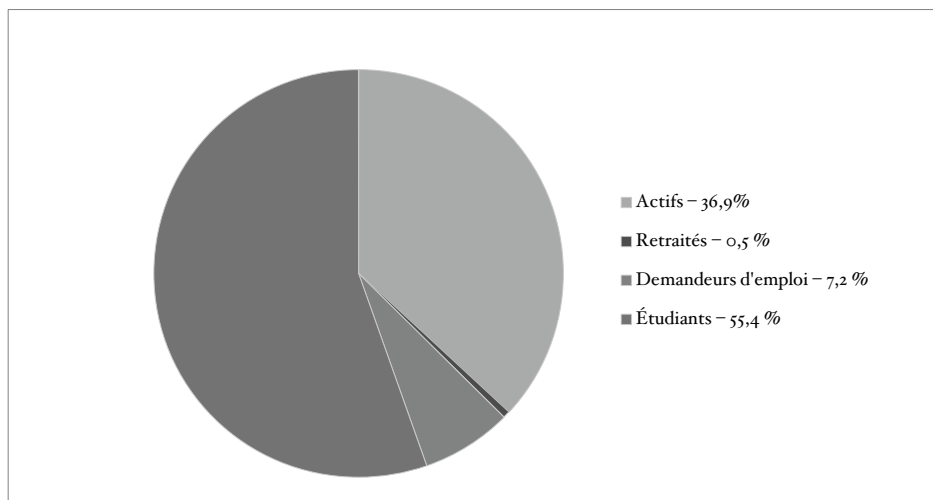
Notons enfin qu'Internet et les réseaux sociaux contribuent fortement à cette image de communauté<sup>23</sup>. Sur Facebook principalement, le festival de Dour tente de cultiver au maximum un esprit collectif, en marquant son indépendance et en mettant l'accent sur la force cérémoniale qu'il possède. La communauté se renforce tant dans les situations positives (le festival de Dour complimente régulièrement ses festivaliers, leur propose de s'identifier sur des photos, offre des tickets, etc.) que dans les situations négatives (lorsque quelqu'un critique le festival, il n'est pas rare de voir un ou plusieurs fans se dresser contre lui pour défendre la réputation de l'événement). Une analyse plus approfondie de ces canaux de communication offrirait une idée plus claire de ce à quoi ressemble cette communauté.

Assia KARA  
Université de Liège

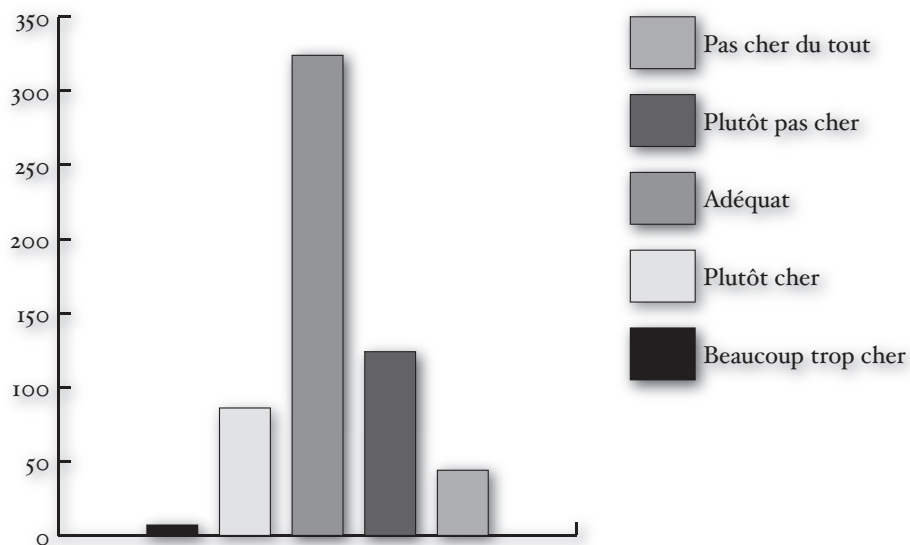
---

23. Cf. Alex STEVENS : « Dour doit énormément à Internet », *Sourdoreille — Humeurs et actualités musicales*, [en ligne] <http://www.sourdoreille.net/alex-stevens-dour-doit-enormement-a-internet> (page consultée le 3.09.2014; dernière mise à jour, le 10.07.2013).

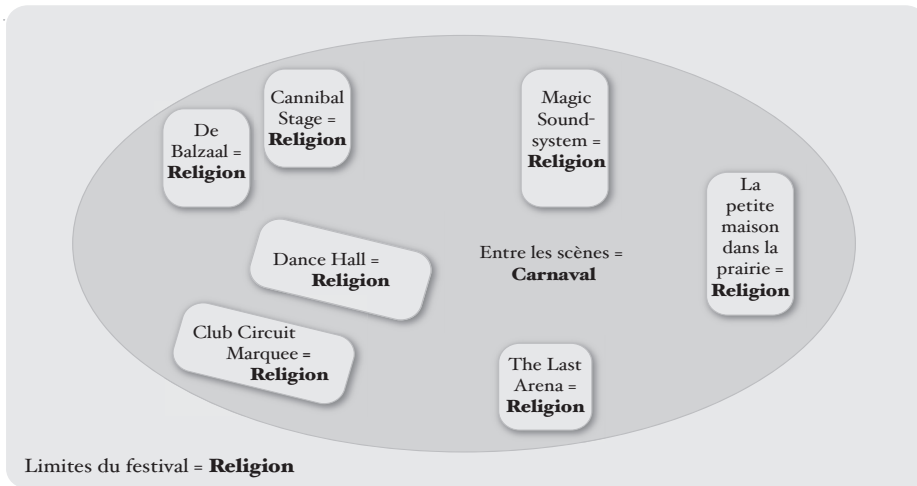
ANNEXES



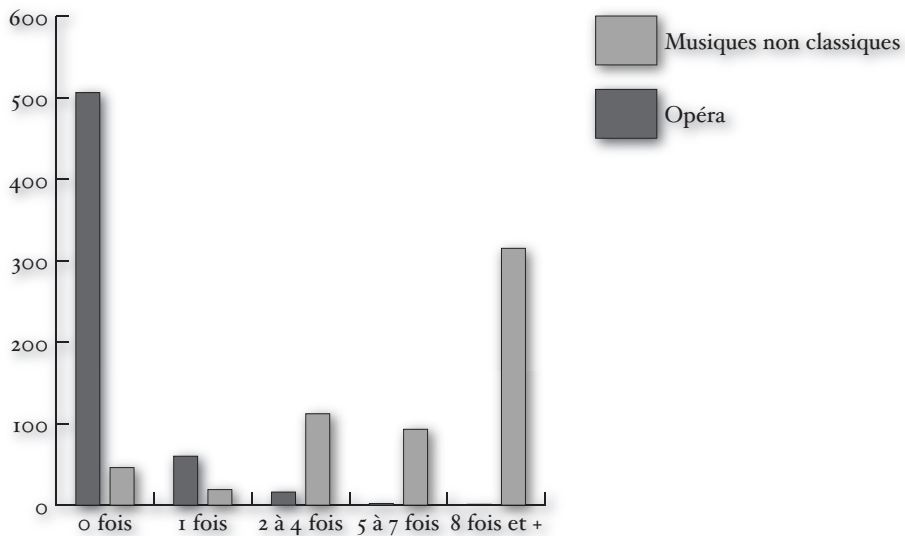
Annexe 1 : Répartition du public du Dour Festival en fonction de sa profession



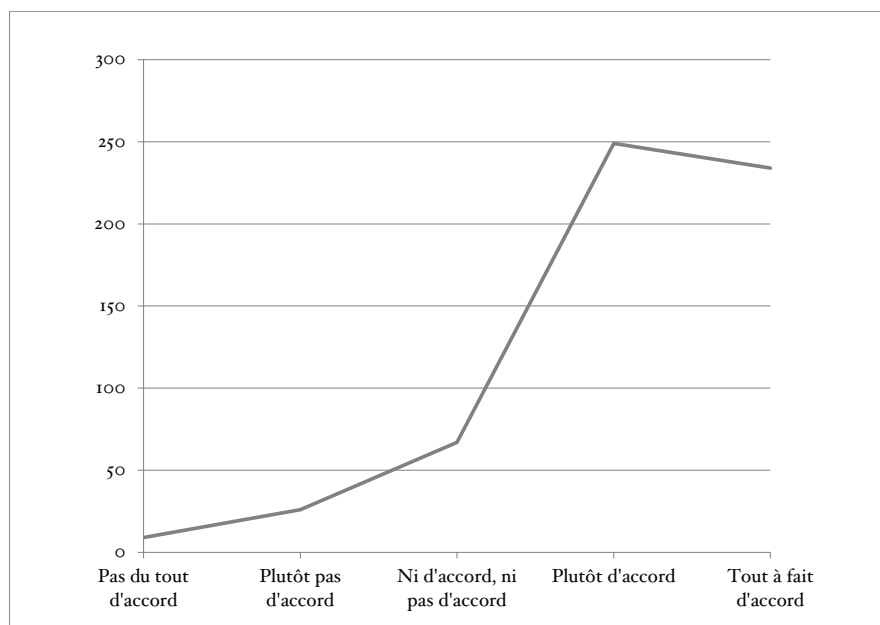
Annexe 2 : Réception du prix tarifaire du billet auprès du public du Dour Festival



Annexe 3 : Schéma de répartition des zones religieuses et carnavalesques selon le plan du Dour Festival



Annexe 4 : Comparaison de deux loisirs culturels au sein du public des festivals (opéra et musiques non classiques)



Annexe 5 : Réactions du public à l'égard des barrières socio-culturelles du Dour Festival



# Agglomération musicale

## La provenance des publics dans les trois institutions musicales de Liège

### I. INTRODUCTION

Dans leur quête de subventions, les institutions culturelles en général et celles qui produisent des spectacles vivants en particulier, développent fréquemment un discours dans lequel elles tentent de faire valoir leur capacité à attirer de nouveaux publics et à rayonner à une échelle régionale, nationale, voire internationale. Dans sa notice largement auto-promotionnelle rédigée pour Wikipédia, l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL) se présente ainsi comme : « le meilleur orchestre de Belgique (...) pratiquant l'ouverture à tous les publics<sup>1</sup> ». L'Opéra Royal de Wallonie (ORW) n'est pas en reste puisqu'il signale, dans des communiqués largement repris par les médias, que l'opéra est « désormais inscrit dans la modernité des scènes lyriques les plus importantes d'Europe (...) et réunit un public jeune et nombreux<sup>2</sup> ». Cette rhétorique convenue mais nécessaire procède d'une justification quasi existentielle. Sans ouverture à tous les publics, sans notoriété régionale, nationale ou internationale les orchestres et les opéras seraient non seulement touchés de plein fouet par les lois de Baumol, mais ils failliraient de surcroît aux missions désormais édictées par les pouvoirs publics de tous les pays industrialisés : représenter la ville, la région ou la nation qui leur octroie une partie importante de leurs moyens financiers et démocratiser des formes de culture souvent perçues encore comme élitaires.

Le présent article vise à mettre en exergue les corrélations entre le territoire censé être couvert par ces institutions musicales et leur portée géographique effective. Pour ce faire, on examinera le recrutement des auditeurs et/ou des participants à leurs activités. Trois institutions financées en grande partie par la Communauté française<sup>3</sup>, mais implantées essentiellement dans le « bassin culturel » liégeois ont été envisagées : l'Opéra Royal de Wallonie, l'Orchestre Philharmonique Royal de

---

1. Cf. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Orchestre\\_philharmonique\\_de\\_Liege](http://fr.wikipedia.org/wiki/Orchestre_philharmonique_de_Liege)

2. Cf. [http://liveweb.arte.tv/fr/video/Stradella\\_Cesar\\_Franck\\_Opera\\_Liege/](http://liveweb.arte.tv/fr/video/Stradella_Cesar_Franck_Opera_Liege/)

3. On utilisera ici l'appellation Communauté française plutôt que Fédération Wallonie-Bruxelles dans la mesure où juridiquement, seule la première vaut.

Liège et les Jeunesses Musicales par le biais d'une de leurs initiatives pédagogiques, la *Rock and Blues school*.

Les cartes ont été établies à partir des abonnés aux différentes institutions. La méthodologie n'est donc pas parfaite puisque ces abonnés ne représentent que la part de ceux qui fréquentent l'opéra et les concerts symphoniques avec une certaine régularité. Le taux de pénétration des institutions est donc souvent plus grand que ce que ne révèlent les chiffres, mais l'échantillon utilisé est à chaque fois suffisant pour déterminer des tendances qui ne seraient pas démenties par des échantillons plus larges.

## 2. INSTITUTIONS MUSICALES

### 2.1. L'Opéra Royal de Wallonie

Si l'Opéra de Liège est une institution déjà ancienne, inaugurée le 4 novembre 1820, l'implication des pouvoirs publics dans sa gestion est beaucoup plus récente. La Ville de Liège en a été le propriétaire depuis 1852 et a d'emblée adopté le mode d'exploitation qui était celui de la plupart des théâtres d'Europe. La ville se chargeait de l'entretien du bâtiment et le louait à des entrepreneurs privés qui y organisaient avec plus ou moins de succès leurs propres saisons. Ce n'est que dans les années 1960 que la ville, incapable de financer et un orchestre et une administration et un bâtiment de cette ampleur, a cédé la gestion du théâtre à l'État fédéral qui la lui-même déléguée à la Communauté française au moment de la communautarisation de la culture. L'intitulé officiel de l'institution est alors devenu Centre lyrique de la Communauté française avec la mission de devenir l'opéra de toute cette communauté. Qu'en est-il?

Durant la saison 2010-2011, l'institution a pu compter sur 1913 abonnés dont 1379 provenaient de la Province de Liège, soit 72%. Les 534 autres étaient essentiellement originaires des provinces avoisinantes : Namur, Limbourg flamand, Limbourg hollandais, Rhénanie-du-Nord-Westphalie et, plus modestement, Luxembourg<sup>4</sup>. Il n'y a pas d'abonnés issus du Hainaut, ce qui s'explique en partie par le fait que l'ORW décentralise ses productions en donnant chaque année trois spectacles au palais des Beaux-Arts à Charleroi.

4. La publication *Focus culture 2012* propose également des données sur l'origine des publics de l'ORW. L'étude fait mention de 61% de spectateurs de Liège, mais il n'est pas précisé s'il s'agit de Liège ville, Liège agglomération ou Province de Liège. Les chiffres publiés sont donc difficiles à recouper d'une part à cause de l'absence de définition de l'espace géographique et d'autre part, parce que l'échantillon sur lequel repose ce pourcentage n'est pas défini (abonnés, spectateurs occasionnels, abonnés + spectateurs occasionnels, etc.). Le chiffre de 14% de spectateurs étrangers est également mentionné, mais là aussi, sans précision de provenance. Cf. [http://www.culture.be/fileadmin/sites/culture/upload/culture\\_super\\_editor/culture\\_editor/documents/Focus\\_2012/Focus-culture\\_2012-web\\_reduit.pdf](http://www.culture.be/fileadmin/sites/culture/upload/culture_super_editor/culture_editor/documents/Focus_2012/Focus-culture_2012-web_reduit.pdf).



On peut constater d'emblée que l'absence de maison d'opéra dans les villes avoisinantes de Namur, Maastricht et Aix-la-Chapelle semble inciter certains amateurs à faire le déplacement jusqu'à Liège, de sorte que la zone de chalandise de l'ORW correspond davantage au territoire de l'Euregio qu'à celui de la Communauté française de Belgique<sup>5</sup>. Cet attrait eurégional a été encouragé par la politique culturelle des directeurs successifs. Les programmes de même que les sur-titrages et les annonces se font en français, en néerlandais et en allemand ce qui permet de surmonter la barrière de la langue. Le théâtre a par ailleurs noué des accords avec des sociétés de transport pour amener ces amateurs à Liège. Dans le passé, certains spectacles avaient même été proposés à Maastricht.

En dépit du transfert du principal pouvoir finançant de la ville à la communauté, on constate donc que le bassin culturel de l'ORW conserve des caractéristiques que l'on pourrait qualifier de « principautaires » puisque le recrutement de son public ne s'opère pas selon une découpe entre nord et sud comme dans la Belgique actuelle, mais selon une découpe entre est et ouest, comme lorsque la Principauté de Liège était *de facto* dans l'orbite de l'empire germanique. Du strict point de vue du recrutement des publics, il ne serait donc pas absurde que le financement de l'ORW soit davantage assuré par des fonds eurégionaux plutôt que par des fonds issus de la Communauté française.

Lorsqu'on se penche ensuite sur les 1379 abonnés issus de la Province de Liège, le détail des localités d'origine montre que 547 d'entre eux proviennent de la ville de Liège même. Si l'on considère que le dernier recensement de la ville (chiffres de 2011) fait état de 195 994 habitants, cela signifie que 0,28 % de la population possède un abonnement. Pour 832 abonnés qui ne proviennent pas de la ville même, on constate d'importants déséquilibres en fonction des communes d'origine<sup>6</sup>. Les plus peuplées d'entre elles telles que Seraing (34 abonnés pour 61 237 habitants), Herstal (32 abonnés pour 38 000 habitants), Flémalle (10 abonnés pour 25 021 habitants), Grâce-Hollogne (10 abonnés pour 21 817 habitants) comptent proportionnellement très peu d'adeptes de l'institution, tandis que des communes rurales peu peuplées telles que Donceel, Faimés et Fexhe-le-haut-Clocher sont moins bien loties encore puisqu'elles ne comptent aucun abonné.

Sans surprise, le plus gros taux de pénétration des abonnés de l'ORW correspond très exactement aux communes enregistrant les plus hauts revenus. Il est matérialisé par une sorte de croissant englobant le sud, sud-ouest de Liège et correspond aux communes de Chaudfontaine, Sprimont, Esneux, Neupré, Nandrin.

5. L'Euregio Meuse-Rhin est un espace de coopération transfrontalier créé en 1976 et bénéficiant depuis 1991 d'un programme européen de coopération transfrontalière INTERREG visant en particulier à renforcer les structures socio-culturelles. Les membres de cette Euregio sont la Province de Liège, la Communauté germanophone et la Province du Limbourg en Belgique, la partie méridionale de la province du Limbourg aux Pays-Bas et l'association Regio Aachen dans le land allemand de Rhénanie-du-Nord-Westphalie.
6. Cf. Annexe 1. Carte « Taux de pénétration des abonnés à l'ORW ».

En dépit de l'aspiration des pouvoirs publics et des décideurs culturels de voir l'ORW « participer à l'accès de tous à la culture<sup>7</sup> », les chiffres montrent que la fréquentation de l'opéra semble rester en grande partie tributaire de la possession d'un capital social, culturel et économique. Au début de la deuxième décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, les thèses de Pierre Bourdieu ont donc encore beaucoup de pertinence.

Ce lien entre abonnement et capital n'explique cependant pas tout. Les abonnés de la région de Verviers sont, par exemple, assez nombreux, mais dans ce cas la notion de bassin culturel jouerait davantage que dans d'autres communes puisque la ville lainière peut s'enorgueillir d'une tradition opératique qui ne fut interrompue qu'avec la création du Centre lyrique de la Communauté française en 1966. Lors de la réorganisation de la scène lyrique en Wallonie, Verviers n'avait en effet pu conserver que les représentations d'opérette. Et lorsque le conseil communal accepta cette nouvelle répartition, il ne le fit qu'avec la plus extrême réticence et avec l'assurance d'un renforcement des relations culturelles entre les deux villes, notamment par le biais de la programmation de certains spectacles à Verviers<sup>8</sup>. La présence d'un important contingent de spectateurs verviétois à Liège s'expliquerait donc en partie par cette longue tradition d'opéra municipal qui s'était également traduite par l'organisation d'un concours de chant lyrique de réputation internationale.

Les chiffres montrent donc que les formes de recrutement traditionnelles fonctionnent toujours. Mais qu'en est-il du recrutement de ces « nouveaux publics »? Puisqu'une large partie du public potentiel ne vient pas à l'opéra, l'ORW s'est lancé, à l'instar de nombreuses autres maisons, dans un mouvement inverse consistant à amener l'opéra dans les foyers. Ainsi, c'est au cours de la saison de référence 2010–2011 que l'ORW s'est associé à la société Jim & Jules pour retransmettre gratuitement sur le web et à la télévision une partie des spectacles de sa saison<sup>9</sup>. Les débuts furent cependant timides avec une audience limitée. Le contrat avec la firme de production ne générerait de surcroît aucun revenu pour l'ORW, hormis en termes de notoriété. La quête de nouveaux publics reste donc bien une priorité, mais la quête de nouvelles formes de revenus reste quant à elle largement handicapée par les relations de sujétion qui se sont mises en place entre les producteurs de culture réduits à l'état de simples fournisseurs bénévoles de contenu et les puissantes sociétés médiatiques de diffusion.

7. Extrait du Chapitre II, article 4, paragraphe premier, alinéa b du *Contrat Programme de l'Opéra Royal de Wallonie 2006–2010*, p. 3.

8. Valérie TIMMERMANS, *Du Théâtre royal de Liège à l'Opéra royal de Wallonie : historique et fonctionnement du théâtre de 1945 à nos jours*, mémoire de maîtrise inédit, Université de Liège, Master en Information et Communication, 2011, p. 16–17.

9. Les opéras retransmis sur le web étaient *Carmen* de Bizet en décembre 2010, *L'Inimico Delle Donne* de Galuppi en janvier, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini en mars, *Otello* de Verdi en avril et *Salomé* de Strauss en juin.

## 2.2. L'Orchestre Philharmonique Royal de Liège

L'Orchestre de Liège, fondé le 18 mars 1960, avait d'emblée pris la forme d'une asbl ayant pour but de promouvoir la musique symphonique exclusivement par le biais de concerts. Il s'agissait à l'époque de pérenniser l'orchestre issu du Conservatoire de Liège, lequel ne donnait guère plus d'une poignée de concerts par an. Cette asbl compte au départ 62 musiciens et les frais de même que les salaires étaient payés par le biais des rentrées propres et des dotations de la ville et de l'État belge. Comme pour l'ORW, le transfert de compétences de l'État à la Communauté française s'opérera lors de la communautarisation, tandis que la ville cèdera la gestion de la salle à la même Communauté française.

Dans le cadre de l'examen des publics, il est intéressant de savoir qu'en 1975, lorsque Henri Pousseur était devenu le directeur du Conservatoire de Liège, il avait reçu dans ses missions, comme cela en était l'habitude, la gestion de la Société des Concerts. Désireux d'élargir le répertoire de l'orchestre, il avait entrepris une étude auprès du public, dont les résultats avaient été analysés par le service de sociologie de l'Université. Celle-ci avait révélé que le public était presque entièrement recruté dans une tranche d'âge de plus de soixante ans, et dans un rayon de quelques centaines de mètres autour du Conservatoire.

Lors de la saison 2010-2011, l'OPL avait pu compter sur 638 abonnés dont 614 étaient issus de la Province de Liège, soit 96 %. Parmi ces 614 provinciaux, 302 abonnés, soit 47 % viennent de l'agglomération de Liège<sup>10</sup>. Par rapport à la population totale de l'agglomération, 0,15 % des habitants possèdent un abonnement dans l'institution. Par contre, avec 10 676 clients occasionnels (comprenant les abonnés) dont 4 402 pour l'agglomération de Liège, on peut estimer qu'au moins 2,25 % de la population liégeoise a assisté à un concert de l'OPL au cours de la saison de référence.

Les données montrent que la zone de chalandise de l'OPL est bien moins étendue que celle de l'ORW. Les abonnés viennent en grande partie de l'arrondissement de Liège (près de 80 %), mais cet espace géographique restreint peut s'expliquer par différents facteurs. Le premier c'est que l'OPL est soumis à une concurrence bien plus grande que l'ORW. Maastricht abrite en effet le plus vieil orchestre des Pays-Bas, le Limburgs Symphonie Orkest ce qui prive la phalange liégeoise d'un « arrière-pays » principautaire. La deuxième explication tient à la mobilité des orchestres. Qu'il s'agisse de formations d'amateurs comme l'Orchestre Symphonique du Conservatoire de Liège constitué essentiellement d'étudiants de l'institution ou de l'Orchestre royal Pro Musica bâti à l'initiative de professeurs et d'élèves d'académies de l'est de la Province de Liège, où de prestations épisodiques à Liège d'orchestres professionnels comme l'ONB, ceux-ci drainent parfois des auditeurs qui ne viennent que rarement au concert. Inversement, l'OPL se déplace

10. Cf. Annexe 2. Carte « Taux de pénétration des abonnés à l'OPL ».

aussi avec une plus grande fréquence. Et on peut expliquer le fait que l'OPL ne possède aucun abonné en région germanophone par le fait que l'orchestre se rend presque chaque saison à plusieurs reprises à Saint-Vith.

Le recrutement sociologique de l'OPL est par contre très similaire à celui de l'ORW. Ce sont les banlieues favorisées qui fournissent le principal contingent d'auditeurs avec le même croissant de communes allant de Chaudfontaine à Nandrin, mais aussi avec une petite particularité qui se marque dans un recrutement important autour d'Ouffet et de Clavier.

### 2.3. Jeunesses musicales

Les Jeunesses Musicales (JM) consistent quant à elles en un ensemble de structures fédérées visant à « l'ouverture des jeunes à la musique dans un esprit d'échange, de partage et d'épanouissement ». En Fédération Wallonie-Bruxelles, les JM sont déclinées en huit centres régionaux. Il sera question ici du centre de Liège et en particulier de sa *Rock and Blues School*, une école de musique proposant essentiellement à des adolescents, des cours d'instruments de musique actuelle.

Cette école a accueilli au cours de l'année académique 2010–2011 266 élèves. Son statut est mixte, c'est-à-dire qu'elle relève à la fois du public et du privé. Les étudiants s'acquittent d'un minerval qui ne couvre qu'une petite partie des frais de personnel. Les salaires des enseignants sont en effet payés en large partie par le biais de statuts donnant droit à des abattements fiscaux et par l'enveloppe financière que reçoivent les JM de la part de la Communauté française.

L'école, située dans un quartier du sud de Liège, recrute l'essentiel de ses élèves dans l'arrondissement de Liège<sup>11</sup>. Moins de 20 % d'entre eux viennent d'au-delà de cette frontière. Si on compare ces données avec la carte de répartition de la population en province de Liège<sup>12</sup>, c'est encore plus évident. Verviers et Huy comptent près de 10 % de la population de la province, mais Verviers fournit 2 étudiants sur 266 et aucun ne provient de Huy.

Si on se concentre sur l'arrondissement par contre, on découvre d'importants déséquilibres entre la répartition de la population et l'origine des étudiants. L'agglomération de Liège comprend 31 % de la population, la *Rock & Blues School* y recrute 43 % de ses étudiants. Seraing, c'est 10 % de la population, mais seulement 3 % des étudiants. Herstal c'est 6 % de la population, mais trois ou quatre étudiants seulement alors que proportionnellement, la commune devrait envoyer 16 de ses adolescents à la *Rock & Blues School*. Inversement, des communes comme Esneux et Chaudfontaine fournissent autour de 20 % du contingent de l'école alors qu'elles ne représentent que 7 % de la population.

11. Cf. Annexe 3. Carte « Fréquentation de la *Rock & Blues School* ».

12. Cf. Annexe 4. Carte « Population en Province de Liège ».

Trois explications au moins peuvent être avancées pour expliquer cette répartition. La première est très matérielle, mais montre une fois encore l'importance de services performants dans les villes contemporaines. L'école de rock étant au sud de Liège, elle est beaucoup plus facilement accessible depuis les communes de Chaudfontaine, Esneux ou Sprimont que depuis Herstal (6 % de la population, moins de 2 % d'inscrits). La plupart des inscrits n'ayant pas 18 ans, ils doivent donc venir par les transports en commun et on découvre que ceux qui viennent du sud, de l'est et de l'ouest de la ville ont un accès plus ou moins direct avec l'école. Ceux qui viennent du nord doivent prendre au moins deux transports en commun.

Seconde explication, relevant à la fois de la sociologie et de la musicologie. La *Rock and Blues School* enseigne uniquement les instruments « rock » traditionnels : la basse, la batterie, la guitare, le chant et les claviers. Les instruments urbains les plus vendus aujourd'hui, à savoir les platines et les échantillonneurs n'y ont pas encore droit de cité. Cela signifie donc que dans les banlieues multiculturelles de Herstal, de Seraing ou de Flémalle où les pratiques musicales des adolescents appartiennent plutôt au rap ou au R&B, la *Rock & Blues school* ne propose que des pratiques qui leur sont étrangères.

La troisième explication découle de la seconde. Les choix d'organologie ont des sources et des conséquences sociologiques. Ce qui est enseigné, ce sont des pratiques qui ont été légitimées par la classe moyenne, c'est le patrimoine cher aux soixante-huitards, c'est une vision du rock qui est grosso-modo celle des années 1965–1980 et que des parents désormais nantis et assagis souhaitent proposer à leurs enfants. Le rock est donc aussi et sans surprise une pratique socialement déterminée. Cette explication est tout à fait confirmée par la comparaison entre la provenance des étudiants et les revenus de leurs parents. C'est dans les communes les plus nanties, c'est-à-dire dans celles dont les revenus dépassent 26 400 euros par déclaration (Chaudfontaine, Sprimont, Esneux, Neuprè) que se recrutent 25 % des inscrits alors qu'elles n'englobent que 12 % de la population.

### 3. PISTES DE RÉFLEXION

Au sein de ces institutions, il existe un décalage entre leurs aspirations régionales et internationales et leur impact effectif en dehors de l'agglomération à laquelle elles sont attachées. L'OPL et l'ORW sont, dans les faits, et pour des raisons assez différentes, des institutions recrutant avant tout dans l'agglomération liégeoise. Leurs qualités respectives suscitent une forme d'admiration locale qui dépasse peu les frontières de la Province. On peut en faire une démonstration avec le coffret de 50 CD, vendus au prix très démocratique de 50 euros, qui a été publié par l'OPL à l'occasion de son cinquantième anniversaire. Plusieurs centaines de copies ont été vendues à la FNAC de Liège, moins d'une dizaine à la FNAC d'Anvers<sup>13</sup>.

---

13. Source : FNAC Liège.

Par ailleurs les chiffres de fréquentation masquent mal le gouffre qui existe entre la part de population fréquentant les institutions « classiques » et les investissements publics qui y sont attachés (l'ORW et l'OPL consomment à eux seuls 70,7 % du budget des « Musiques » de la Communauté française)<sup>14</sup>. Et si une enquête menée en Communauté française par le Crisp en 2007 signale que « 66 % des francophones ont pratiqué au cours des 12 derniers mois au moins une activité de loisirs repris dans les arts vivants<sup>15</sup> », une approche plus fine de cette participation montre que seuls 20 % des sondés ont au moins été une fois assister à un concert classique sur l'année et que seuls 12 % d'entre eux auraient entendu un opéra ou une opérette. Ces chiffres étonnent. L'OPL et l'ORW ne représentent certes pas toute la musique classique de la Communauté française, mais on a vu que même en tenant compte des auditeurs occasionnels, l'OPL ne touche que 2,25 % de la population liégeoise, pourtant la plus susceptible, en termes de proximité géographique, de fréquenter ce type de concerts. On pourrait évidemment ajouter à ces 2,25 % les auditeurs qui fréquentent l'ORW, les concerts de midi de la ville de Liège, le festival des Nuits de Septembre, les concerts de l'orchestre du Conservatoire, les concerts occasionnels organisés dans certains lieux de culte, voire les concerts de musique classique « légère » d'un André Rieu dont les prestations très régulières à Maastricht drainent un très large public. Mais même en tenant compte de ces opportunités, il paraît difficile d'arriver à 20 % d'autant que ces publics se recoupent au moins partiellement et qu'ils sont essentiellement urbains. Les chiffres de fréquentation de la musique « classique » proposés ici semblent bien plus proches de ceux que révélait une étude réalisée en 2008 sur les pratiques culturelles des Français<sup>16</sup>. Selon cette source, seul un français sur cinq avait assisté à un spectacle au cours de l'année de référence. Par spectacle, il fallait entendre toutes les formes de musique, y compris les concerts rock, mais aussi le théâtre, le cirque, le cabaret, etc. Pour le détail, les spectacles de musique classique ne semblaient mobiliser qu'entre 1 et 3 % de la population, ce qui est plus conforme à ce que nous avons observé dans le cadre de cette étude.

Les initiatives mises en place pour modifier ces chiffres sont pourtant légion. L'ORW, on l'a vu, tente de se frayer un chemin parmi les nouveaux médias. L'OPL a multiplié les concerts de proximité en proposant des programmes dans les écoles, dans la nouvelle gare des Guillemins, sur la place Saint-Lambert en attirant parfois la grande foule, mais une fois que l'on rentre dans une salle payante, ce nouveau public ne suit pas. L'avantage paradoxal peut-être de ces multiples initiatives est

14. Au budget 2012 (2<sup>e</sup> ajustement) l'ORW reçoit 14 825 000 €, l'OPL 8 599 000 €. Et selon la publication *Focus culture* (*op. cit.*, p. 29), le budget global des Arts de la scène en 2012 est de 91 195 031 €. La part « Musiques » dans les Arts de la scène est de 33 130 000 €.

15. Michel GUÉRIN, *Pratiques et consommation culturelles en Communauté française*, CRISP, 2009, p. 31.

16. Olivier DONNAT, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, 2009.



de donner un surcroît de notoriété aux institutions, mais pas aux répertoires qu'ils véhiculent.

Comme dans d'autres disciplines artistiques, on découvre donc qu'à contrario de la mondialisation, le public se déplace pour une culture gratuite et de proximité. En plus des habituelles discriminations liées à la formation, au milieu social et à l'économie, il existe en effet également une discrimination géographique. Les institutions fonctionnent au départ d'un bassin culturel correspondant à l'agglomération de Liège pour l'OPL et à l'Euregio pour l'ORW. Le nombre de spectateurs issus de régions plus lointaines est presque anecdotique. Seules les initiatives offrant aux spectateurs la possibilité d'être véhiculés jusqu'aux salles de concert semblent accroître quelque peu ce bassin culturel, pour autant qu'il n'y ait pas d'entreprise culturelle du même type dans une région proche.

On constate donc que la volonté de démocratisation et d'ouverture des répertoires à tous les publics fonctionne peu. Alain Donnat constatait déjà dans un ouvrage de 1994 qu'en dépit de l'augmentation du niveau scolaire moyen et de la durée des loisirs les pratiques culturelles se diffusent peu et ne se démocratisent pas<sup>17</sup>. Les facteurs qui permettent d'expliquer cette situation (qui n'est pas nécessairement un échec) sont multiples. Ce n'est pas l'objet de cette étude que de les pointer mais on peut néanmoins signaler comme des évidences la multiplication des types de divertissements, la tendance contemporaine de consommer gratuitement la culture par le biais des nouveaux médias ou le désengagement des pouvoirs publics dans le domaine de l'enseignement artistique. On notera par exemple qu'en sous-traitant l'enseignement de la musique aux académies ou aux jeunesses musicales, les pouvoirs publics semblent avoir failli à leur mission de démocratisation en maintenant, sinon en accentuant les barrières symboliques entre le désir d'accès à la culture et l'accès réel à la culture.

Christophe PIRENNE  
Université de Liège

---

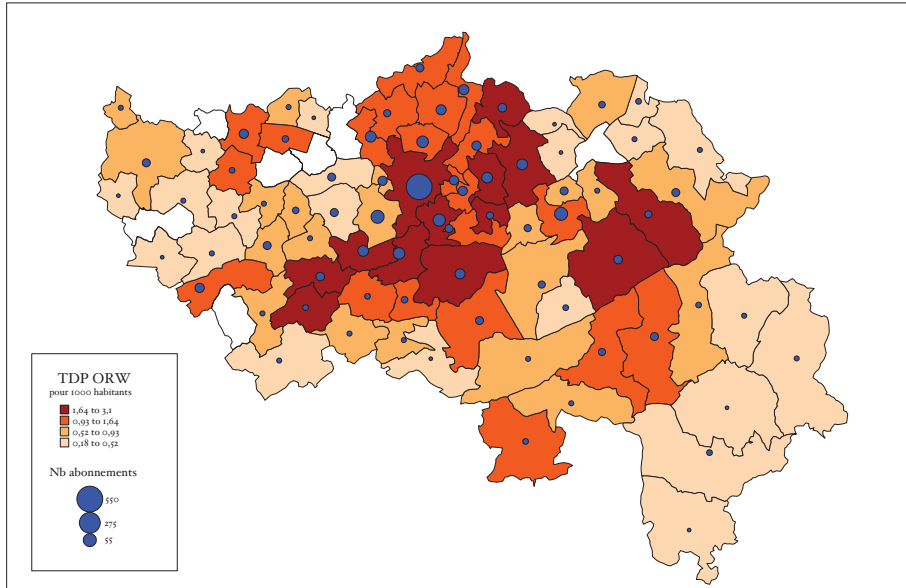
17. Olivier DONNAT, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994.





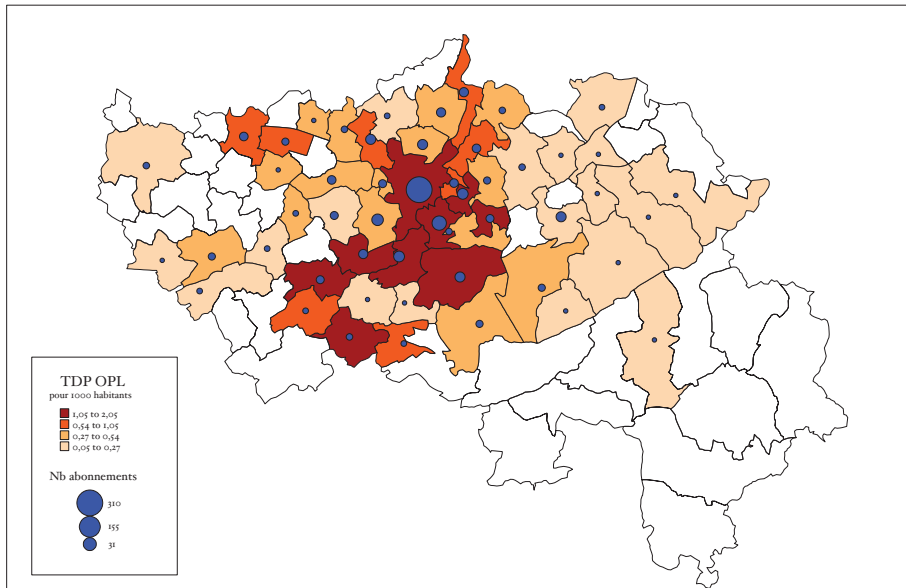
ANNEXES

Taux de pénétration des abonnés à l'ORW



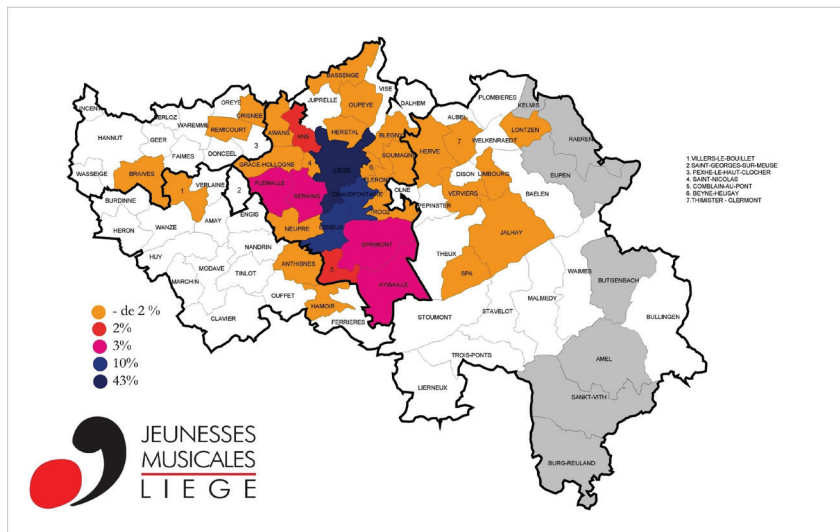
Annexe 1 : Taux de pénétration des abonnés à l'ORW

Taux de pénétration des abonnés à l'OPL



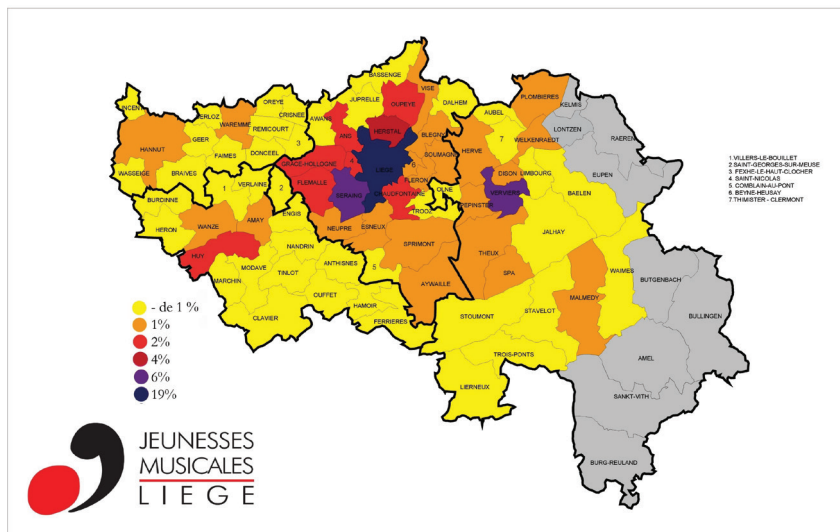
Annexe 2 : Taux de pénétration des abonnés à l'OPL

FREQUENTATION DE LA ROCK&BLUES SCHOOL  
(sur 266 élèves)



Annexe 3 : Fréquentation de la Rock & Blues School

CARTE DE LA POPULATION SUR LA PROVINCE DE LIEGE



Annexe 4 : Population en Province de Liège



Achévé d'imprimer sur les presses de AZ Print  
Rue de l'Informatique, 6 — B-4460 Grâce-Hollogne  
septembre 2015

