



"L'artiste en suivie"

Chajia, Govan

ABSTRACT

Ce mémoire aborde la question des artistes en Belgique sous la forme de la question suivante : Dans le contexte actuel du statut d'artiste en Belgique, quelles sont les stratégies de survie financière mises en place ?

CITE THIS VERSION

Chajia, Govan. *L'artiste en suivie*. Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication, Université catholique de Louvain, 2023. Prom. : Dock, Thierry. <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:41039>

Le répertoire DIAL.mem est destiné à l'archivage et à la diffusion des mémoires rédigés par les étudiants de l'UCLouvain. Toute utilisation de ce document à des fins lucratives ou commerciales est strictement interdite. L'utilisateur s'engage à respecter les droits d'auteur liés à ce document, notamment le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit à la paternité. La politique complète de droit d'auteur est disponible sur la page [Copyright policy](#)

DIAL.mem is the institutional repository for the Master theses of the UCLouvain. Usage of this document for profit or commercial purposes is strictly prohibited. User agrees to respect copyright, in particular text integrity and credit to the author. Full content of copyright policy is available at [Copyright policy](#)

FOPES LLN 2020

Faculté des sciences économiques, sociales, politique et de communication



L'artiste en survie

Auteur: Chajia Govan

Promoteur: Thierry Dock

Lecteurs: Michel Guérin & Martin Biot

Année académique 2022 / 2023

Master en Politique Économique et Sociale

Table des matières

Remerciement	3
Introduction	3
1. Contexte	5
1.1 Les premiers pas dans la vie active	5
1.2 Une problématique propre aux artistes	6
1.3 Le “statut d’artiste”, un terme controversé	8
1.4 La Commission d’Artistes	9
1.4.1 L’article 1er Bis	9
1.4.2 Les RPI	11
1.4.3 La règle du cachet d’artiste	12
1.5 Une particularité en Belgique	13
1.6 Quelques acteurs périphériques	14
1.6.1 Les organisations sectorielles et professionnelles	15
1.6.2 Les agences de travail temporaire, intérimaire et de placement	15
1.6.3 Les secrétariats sociaux	16
1.6.4 Les structures d’information.	17
2. Cadre théorique	18
2.1 La précarité de l’emploi	18
2.1.1 Statut du travail et protection sociale	19
2.1.2 Des racines à la responsabilité de la précarité	22
2.1.3 Un enjeu de taille	23
2.2 Les compétences	24
2.2.1 Mise en abyme	24
2.2.2 L’économie de l’humain	26
2.2.3 Faciliter l’acquisition de compétences	27
2.3 Capacitation	29
2.3.1 L’utilité de la capacitation	29
2.3.2 La mise en place	30
2.3.4 Un modèle belge de capacitation	31
3. Question de recherche	33
3.1 L’évolution de la question	33
3.1.1 Question de recherche	35
3.2 Les hypothèses	35
3.2.1 Le cadre institutionnel	35
3.2.2 Le cadre des compétences	36
3.3 Méthodologie	37
3.3.1 Une première phase d’exploration	37
3.3.2 Le récit de vie	38
3.3.3 La construction de l’échantillon	39
3.3.4 Echantillon	40

3.3.5 Guide d'entretien	40
3.4 Conclusion	41
4. Résultats et analyse	42
4.1 Une précarité aux multiples facettes	43
4.1.1 Contexte législatif	43
4.1.1.1 Le statut d'artiste	43
4.1.1.2 Les barèmes	45
4.1.2 La reconnaissance du métier	45
4.1.2.1 Reconnaissance par les institutions culturelles / employeurs	45
4.1.2.2 Reconnaissance par les institutions d'Etat	46
4.1.3 Être un entrepreneur	48
4.1.3.1 Lancer son entreprise	48
4.1.3.2 Le coût des formations	48
4.1.3.3 Le coût de la création	49
4.1.4 Gestion des espaces physiques	49
4.1.5 Pénibilité du travail	50
4.1.5.1 L'intermittence du travail artistique	50
4.1.5.2 La disponibilité	52
4.1.5.3 La charge administrative	53
4.1.6 Les différentes formes de rémunération	55
4.1.7 La compétition du monde artistique	56
4.2 Des compétences plus que nécessaires	58
4.2.1 Acquisition des compétences lors du cursus académique	59
4.2.2 Acquisition des compétences en dehors du cursus académique	60
4.3 La capacitation - Pistes et propositions	62
4.4 Analyse des hypothèses et question de ma recherche	63
4.4.1 Mes hypothèses	63
5. Les politiques culturelles	65
5.1 Définition	66
5.2 L'évolution des politiques culturelles	67
5.2.1 Une institutionnalisation au détriment des artistes	67
5.2.2 De la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle	69
5.2.3 Une complexité politique et institutionnelle	70
6. Conclusion	72
7. Bibliographie	75
Ouvrages	75
Articles de revues	75
Autres documents	76

Remerciement

Je tiens à remercier les personnes qui, de près ou de loin, m'ont aidé et accompagné dans ce mémoire en commençant par toute ma famille. Ma grand-mère qui de son vivant m'a toujours encouragé à poursuivre mes études, ma mère qui m'a élevé et inspiré en tant qu'artiste, c'est en l'observant que je me suis passionné par ce sujet. Ma marraine, mes frères et ma sœur. Les membres de ma commission mémoire, avec qui j'ai pu échanger tout au long de ce mémoire, qui a été très inspirante et soutenante et sans qui je n'aurais pas pu réaliser ce travail. Mes amis, qui ont relu mon mémoire ou des parties de celui-ci, et surtout, les artistes qui ont accepté de répondre à mes interviews, qui m'ont confié une partie de leur vécu.

A toutes et tous, je vous dis MERCI !

Introduction

D'aussi loin que je me rappelle, je me suis toujours intéressé à la culture. Je travaille actuellement comme coordinateur de projets dans une association culturelle et j'ai travaillé dans des associations culturelles depuis plus de six ans. Je suis élève au Conservatoire de Tournai depuis huit ans en saxophone, et je joue des instruments depuis mes 17 ans. Ma mère, diplômée de l'Académie des Beaux-Arts est artiste peintre et photographe de formation, elle travaille dans un hôpital psychiatrique en tant que thérapeute artistique, ce qui fait que, depuis mon enfance, je baigne dans un climat artistique motivant, mais pas toujours serein.

Pendant trois ans, j'ai travaillé comme coordinateur d'un centre culturel que nous avons créé, des amis et moi, dans la ville de Tournai. C'était une expérience très enrichissante, car il nous a fallu créer le projet de A à Z. Notre projet a été retenu comme projet pilote par le ministère de l'Économie en 2017 et nous l'avons structuré en trois pôles. Le premier pôle est une salle polyvalente dédiée aux représentations publiques telles que des expositions, des spectacles ou des concerts ainsi que des animations ou stages tels que du yoga et des cours de musique. Le deuxième pôle est un magasin de créateurs partagé pouvant accueillir cinq créateurs. L'objectif était

de permettre à des artistes et/ou artisans de tester leurs activités financières sur du moyen long terme tout en permettant un partage d'expériences par une rotation des occupants du lieu. Enfin, le troisième pôle, un local de répétition, qui est devenu par la suite un local d'enregistrement musical afin de permettre le développement et la promotion de groupes musicaux dans la région.

Cette expérience m'a particulièrement interpellé et m'a permis de découvrir l'aspect financier lié au monde culturel. C'est cet aspect que j'aimerais développer dans mon mémoire, et plus particulièrement, la réalité financière des artistes souhaitant vivre de leur activité. J'ai commencé la FOPES avec cette idée en tête : explorer et comprendre les mécanismes économiques et politiques freinant ou facilitant l'existence des créateurs. La période COVID n'a fait que renforcer mon intérêt pour le sujet, car la façon dont a été traité le secteur culturel dans une période de crise a été un révélateur de sa précarité. Le travail à réaliser pour améliorer les conditions financières de ce secteur reste colossal.

Le secteur a été considéré comme non essentiel et fermé dans sa globalité. Il a été l'un des derniers à être rouvert malgré une forte mobilisation du secteur. Le statut d'artiste a été remis sur la table et des groupes de travail ont vu le jour pour travailler sur la situation des artistes en Belgique. Une étude du CRISP en trois volets est d'ailleurs parue en 2021.

Lorsque j'occupais mes fonctions de coordinateur dans le projet pilote et encore actuellement dans mes fonctions de coordinateur dans une association culturelle, je suis sans cesse confronté à des créateurs qui essaient de jongler entre les différents statuts existants. Tous, ou du moins la plupart d'entre eux, n'y voient pas très clair dans la structuration des différents statuts et des différentes possibilités s'offrant à eux pour exercer leurs activités. L'artiste en survie ? Une problématique d'aujourd'hui au service d'une société qui a besoin des "essentiels", une société qui veut laisser vivre et s'épanouir chacun.e dans ses différentes orientations. Voilà pourquoi il m'a semblé intéressant de cartographier les différentes possibilités de statuts pour creuser la question de la rémunération des artistes dans notre société.

1. Contexte

Pour bien cerner la problématique que nous allons aborder, il est important de bien comprendre le contexte dans lequel elle s'inscrit. Pour effectuer cette contextualisation, je me baserai principalement sur le travail du CRISP réalisé par J-G Lowies et S Bottacin intitulé "Le statut social de l'artiste en Belgique", réalisé en 2021, que je compléterai avec les informations officielles tirées de la documentation d'institutions telles que le FOREM, l'ONEM, les Organismes de paiement, etc.

1.1 Les premiers pas dans la vie active

Imaginons que vous soyez un artiste fraîchement sorti des vos études, vous aurez peut-être eu la chance de rencontrer au cours de votre cursus une personne qui se s'est passionnée pour votre travail et qui proposera de vous exposer dans les endroits les plus prestigieux de son répertoire, mais il y a fort à parier que vous serez, comme un grand nombre d'artistes, obligé de bénéficier pour un temps de la sécurité sociale le temps de lancer votre activité. Pour ne pas se perdre directement dans les méandres de l'administration, nous ne parcourons pas en profondeur les conditions d'acceptation pour bénéficier d'allocation de chômage, mais essaierons d'identifier les différentes structures en charge de cette thématique en définissant succinctement leur rôle particulier. A noter que nous prenons ici le cas d'un étudiant fraîchement sorti des études pour illustrer la découverte de ces institutions, mais que les structures resteraient les mêmes si, au cours de sa carrière, un artiste était amené à devoir bénéficier d'allocation de chômage.

Les trois premières structures que vous serez amenés à rencontrer sont, le FOREM, l'ONEM, et les Organismes de paiement. L'institution principale entre ces trois structures est l'ONEM, c'est elle qui est responsable du système d'assurance-chômage ainsi que certaines mesures pour l'emploi. Paradoxalement, c'est la structure avec laquelle l'individu sera le moins et souhaitera être le moins en contact, car quand il y a contact avec l'ONEM, c'est souvent qu'il y a un problème.

Pour bénéficier d'allocation de chômage, vous devrez vous inscrire au FOREM comme demandeur d'emploi. Celui-ci accompagnera votre recherche d'emploi en contrôlant votre disponibilité, en proposant des formations et en contrôlant votre recherche par le biais d'accompagnateurs.

Pour vous aider et pour bénéficier d'allocations de chômage vous devrez enfin faire appel aux Organismes de paiement. Ceux-ci sont classés en deux catégories, les syndicats (CSC, FGTB, CGSLB) et l'organisme d'Etat, la CAPAC. Il font office d'intermédiaire entre l'ONEM et le citoyen, ce sont eux qui auront comme mission de vérifier si le citoyen a droit au chômage et qui seront chargés de verser à leur affilié ses allocations de chômage. Ils ont aussi un rôle d'information et pour les syndicats, de protection faisant office de médiateur en cas de litige avec les autres institutions.

1.2 Une problématique propre aux artistes

Jusqu'à là, il n'y a pas trop de différence entre un artiste qui souhaiterait bénéficier d'allocation de chômage et un autre individu. La problématique liée aux artistes réside dans ce qui suit. Généralement, lorsque l'on s'inscrit au chômage, c'est en espérant y rester le moins longtemps possible, on aspire à trouver rapidement un travail dans lequel on pourra s'épanouir tout en s'émancipant financièrement des organes institutionnels. La particularité des artistes se trouve dans l'irrégularité de leurs activités professionnelles. En effet, les artistes fonctionnent souvent par projets ponctuels, que ce soient des expositions, des concerts, des salons ou des performances, ils oscillent entre des périodes de représentation plus ou moins lucratives et des périodes de production non rémunérées. Ainsi, de manière plus ou moins cyclique, ils sont dans la nécessité de devoir bénéficier de revenus de remplacement. Cette particularité vient bousculer l'organisation initialement prévue par la sécurité sociale, et la reconnaissance des institutions vis-à-vis de cette spécificité administrative, bien qu'en évolution, peine encore à se faire.

Pour pouvoir bénéficier du chômage, il faut remplir plusieurs conditions, en fonction de votre situation. Reprenons le cas de notre jeune artiste qui vient de sortir des études. En simplifiant la réglementation, sans partir dans des particularités qui ne feraient que compliquer la situation, si l'étudiant à moins de 25 ans (ONEM, 2022, T35) lorsqu'il a fini ses études, et que les études entreprises sont des études "qui ouvrent le droit", il peut bénéficier d'allocation d'insertion. S'il a entre 25 ans et 36 ans (ONEM, 2022, T31, il doit avoir travaillé 312 jours au cours des 21 mois précédant sa demande s'il souhaite bénéficier d'allocation de chômage, de 36 à 49 ans 468 jours au cours des 33 mois et à partir de 50 ans, 624 jours au cours des 42 mois.

Lorsque l'on a acquis ses droits au chômage, (ONEM, 2022, T67) il y a une dernière particularité qu'il faut absolument prendre en compte et qui sera importante pour la suite du développement, la dégressivité des allocations de chômage. Cela signifie que le montant des allocations va diminuer après un certain temps, il existe trois périodes d'indemnisation. La première période d'indemnisation au chômage couvre les 12 premiers mois. Tous les chômeurs perçoivent 65% du dernier salaire perçu lors des trois premiers mois, et 60% à partir du quatrième mois. La deuxième période d'indemnisation au chômage couvre un maximum de 36 mois, pendant laquelle les allocations de chômage vont progressivement diminuer en tenant en compte votre situation familiale et votre passé professionnel. La troisième période d'indemnisation au chômage couvre la période après 48 mois de chômage maximum (12 mois de la première période + 36 mois de la deuxième période), la personne percevra une allocation de chômage forfaitaire. Le montant dépendra de sa situation familiale mais plus du dernier salaire perçu.

A noter que pour une personne en dessous de 25 ans qui aurait acquis des allocations d'insertion, la situation est différente. Elle peut bénéficier, si elle est isolée ou chef de famille, de revenus non dégressifs jusqu'à ses trente ans plus 36 mois. Une personne cohabitante aurait quant à elle droit à ses allocations d'insertion pendant 36 mois. Le "statut d'artiste" que nous allons aborder maintenant agit sur ces différentes phases de périodes d'indemnisation.

1.3 Le “statut d’artiste”, un terme controversé

Tout d’abord, attardons-nous sur la notion de “statut d’artiste” et ce qu’il représente en Belgique. *“D’un point de vue juridique, un statut est un ensemble de loi qui détermine les droits et les devoirs d’une catégorie de personnes dans un champ précis (par exemple, le statut de réfugié). En Belgique, “artiste” ne constitue pas une catégorie de ce type et les artistes ne se voient donc reconnaître aucun statut particulier”* (J-G Lowies, S Bottacin, 2021, p 62). Actuellement, le “statut d’artiste” permet une suspension de la dégressivité des allocations de chômage. Par rapport à ce dont nous avons parlé un peu plus haut concernant les périodes d’indemnisation, ce statut permet aux artistes de se maintenir dans la première période d’indemnisation, même s’ils ont dépassé les 12 mois prévus pour cette période, à condition qu’ils entrent dans les conditions de reconnaissance du statut d’artiste. Quand nous parlerons de “statut d’artiste dans cet ouvrage, nous ne considérerons que cette fonction-là, même si les sens qu’on lui attribue sont divers.

Les conditions pour prétendre au statut d’artiste sont les suivantes, la législation étant en changement au moment de la rédaction de ce mémoire, ces informations concernent la période précédant juin 2022. Une fois les droits au chômage ouverts et après une première période d’un an, il est possible de neutraliser le montant de ses allocations de chômage en demandant le « statut d’artiste ». Pour ce faire, il faudra prouver 156 jours dont au moins 104 jours dans le secteur artistique, sur une période de référence de 18 mois. Après cette phase de neutralisation, le renouvellement du statut d’artiste se fait chaque année en justifiant que l’artiste a bien effectué trois prestations, artistiques ou techniques, contractuelles sur les 12 mois suivants.

Ce statut d’artiste se combine avec d’autres dispositifs permettant à l’artiste de déclarer son activité en s’inscrivant dans un régime de sécurité sociale. Entre autres, le contrat 1er bis, les contrats RPI et la “règle du cachet”. Tous ces aménagements administratifs s’obtiennent après une agrémentation de la commission d’artiste.

1.4 La Commission d'Artistes

En 2004, le 24 mars, est créée en Belgique une instance qui aura pour missions finales d'accompagner et d'agréer les travailleurs du secteur artistique. On lui a d'abord attribué trois tâches principales, informer les artistes de leurs droits et obligations en matière de sécurité sociale, donner des avis sur les demandes d'artistes souhaitant bénéficier de l'aménagement de l'article 1er bis cité plus haut correspond à sa réalité socio-économique. Et enfin *“de délivrer, sur requête de l'artiste, une déclaration d'indépendant dans les conditions et selon les modalités fixées par arrêté royal délibéré en Conseil des ministres”* (J-G Lowies, S Bottacin, 2021, p 37).

En 2013, lui sont attribuées de nouvelles compétences par le législateur fédéral. Elle a maintenant la charge de statuer sur l'attribution d'un “visa d'artiste” aux artistes qui en font la demande, ce visa ouvrant les droits à l'utilisation de l'article 1er bis. De plus, la Commission Artistes est désormais chargée de délivrer la “carte artiste” permettant la déclaration et l'utilisation du Régimes des Petites Indemnités (RPI). La Commission devient dès lors un interlocuteur officiel de l'Autorité fédérale dans les débats liés au statut d'artiste, siégeant entre autres, au sein du Conseil national du Travail (CNT). Après ce bref historique des missions et compétences de la Commission d'Artistes, intéressons-nous aux outils propres aux artistes.

1.4.1 L'article 1er Bis

Tout d'abord, rappelons qu'une personne obtient le statut social de salarié s'il est engagé selon un lien de contrat de travail. Un contrat de travail requiert trois éléments essentiels, l'existence d'une prestation, celle d'une rémunération et un lien de subordination.

Si l'article 1er bis ne lui permettait pas de déroger à la règle, l'artiste qui ne s'inscrit pas dans cette configuration serait assujéti à la sécurité sociale des travailleurs indépendants. L'article dispose dans son alinéa 1er que cette loi *« est également applicable aux personnes qui, ne peuvent être liées par un contrat de travail parce*

qu'un ou plusieurs des éléments essentiels à l'existence dudit contrat au sens de la loi du 3 juillet 1978 relative aux contrats de travail sont inexistantes, fournissent des prestations ou produisent des œuvres de nature artistique, contre paiement d'une rémunération pour le compte d'un donneur d'ordre, personne physique ou morale. Dans ce cas, le donneur d'ordre est assimilé à l'employeur et doit assurer les obligations [en matière de déclaration et de paiement des cotisations sociales] » (P 66, J-G Lowies, S Bottacin, 2021). Ce contrat, appelé contrat 1er Bis, en référence au premier article, n'est pas un contrat de travail en tant que tel, mais permet à l'artiste d'ouvrir ses droits en termes de sécurité sociale. Le problème initial se situant dans l'impossibilité pour l'artiste de démontrer l'exercice d'une autorité ou d'une subordination juridique, l'article 1er bis permet aux artistes d'être assimilés à des travailleurs salariés dotés d'un authentique contrat de travail. Cet article permet dès lors de ne pas être dans l'obligation de démontrer une relation d'autorité ou de subordination pour les activités artistiques prestées.

Les personnes bénéficiant de cette particularité sont les personnes exerçant le type d'activités suivantes : *“la création et/ou l'exécution ou l'interprétation d'œuvres artistiques dans les secteurs de l'audiovisuel et des arts plastiques, de la musique, de la littérature, du spectacle, du théâtre et de la chorégraphie”* (P 67, J-G Lowies, S Bottacin, 2021). Le recours au contrat 1er Bis est strictement encadré et n'a rien d'automatique, il doit être demandé auprès de la Commission Artistes qui choisit ou non de délivrer un “visa d'artiste”. Celui-ci est accordé si la nature artistique des œuvres ou des prestations fournies est dûment confirmée par la Commission Artistes. Il a une durée limitée de cinq ans et est renouvelable sur la base d'un nouvel examen. Il n'est pas applicable aux personnes qui fournissent des prestations et/ou produisent des œuvres artistiques dans le cadre de la personne morale dont elles sont le mandataire, en d'autres termes, un artiste n'a pas le droit de s'auto-engager, ni dans le cadre de prestation à l'occasion d'événements de sa propre famille.

En plus de ces quelques contraintes d'accès, il faut relativiser la portée du dispositif. Tout d'abord, on ne peut pas vraiment parler de “présomption” d'assujettissement à la sécurité sociale des salariés pour les artistes car ceux qui y ont droit sont les personnes qui ont reçu au préalable l'autorisation de la Commission Artiste. De plus,

le contrat 1er Bis n'assimile que partiellement l'artiste à un travailleur salarié car elle laisse l'artiste démunie en termes de droit du travail (loi sur le travail, barèmes fixés en conventions collectives de travail, etc.). Enfin, cet assujettissement dérogatoire ne doit pas faire oublier la possibilité et l'importance pour un artiste de bénéficier d'un assujettissement en bonne et due forme par la voie ordinaire. Le contrat 1er Bis a pu être perçu comme une opportunité chez certains employeurs de se dégager de certaines contraintes vis-à-vis des artistes qu'ils engagent, le contrat 1er Bis apparaît donc comme une alternative partielle au contrat de travail.

1.4.2 Les RPI

Le RPI, ou "régime des petites indemnités", autorise un donneur d'ordre à octroyer à un artiste des indemnités de défraiement, exemptées de cotisations sociales et exonérées d'impôts. Il n'est pas un mode de rémunération, mais bien un défraiement pour de petites activités artistiques, soumis à certaines conditions. Il a été créé pour réguler les transactions monétaires souvent informelles ayant lieu dans les secteurs culturels les plus précaires. Les conditions sont que les prestations artistiques ne dépassent pas un montant de 100 euros (132,13 euros nets en 2021) par jour et 2000 euros (2642,53 euros nets en 2021) par année civile. Les prestations ne peuvent excéder 30 jours sur une année et plus de sept jours consécutifs.

Les bénéficiaires de ce dispositif sont les artistes fournissant des prestations et/ou productions d'œuvres de nature artistique au sens de l'article 1er bis cité plus avant. Contrairement à l'article 1er Bis, le RPI n'ouvre aucun droit en matière d'assujettissement à la sécurité sociale ni en matière d'accès aux prestations sociales. De plus, la journée que couvre le RPI ne peut être cumulée avec la perception d'une allocation de chômage le même jour. L'artiste qui souhaite bénéficier de RPI doit solliciter une "carte artiste" auprès de la Commission Artiste et, tout comme le visa d'artiste, elle a une durée limitée de cinq ans et est renouvelable sur la base d'un nouvel examen auprès de la Commission Artiste.

Historiquement, le législateur a mis en place le système de RPI pour les raisons suivantes : *“ Ce régime spécifique d’indemnités de défraiement offre un cadre clair à l’intérieur duquel les activités artistiques de “petite échelle” peuvent être régularisées. De cette façon, l’initiative artistique est encouragée, mais en même temps, est développé un instrument (la carte “artiste”) permettant une meilleure traçabilité du travail bénévole dans le secteur artistique, condition première pour pouvoir combattre les abus dans ce secteur”* (P 74, J-G Lowies, S Bottacin, 2021). Cependant, certains artistes précarisés ont pu être séduits par la perspective d’un revenu net et immédiat devenant une pratique courante et un mode de fonctionnement commun sans se soucier d’acquérir une sécurité d’emploi alors que de leurs côtés, certains employeurs ont vu dans le fonctionnement des RPI, un moyen de faire travailler des artistes sans nécessité de passer par un véritable contrat de travail.

1.4.3 La règle du cachet d’artiste

Dans le secteur artistique, il existe des cas où le salaire perçu ne correspond pas directement à un nombre d’heures de travail comprises pour l’activité rémunérée. Pour pouvoir faire rentrer ces pratiques dans leur législation, l’ONEM applique une règle dérogatoire dont voici les termes: *“Le nombre de journées de travail pris en compte est obtenu en divisant la rémunération brute perçue pour ces occupations par 1/26e du salaire mensuel de référence (indexé et établi en fonction de l’âge du travailleur et des règles qui lui échoient en matière de revenu minimum mensuel)”* (P 76, J-G Lowies, S Bottacin, 2021). On considère donc un nombre de jours fictifs pour le salaire obtenu, en 2021 une journée de travail représentait 62.53 euros par jour. En divisant le montant du cachet d’artiste reçu par ce nombre, on obtient un nombre de jours fictifs qui peut être comptabilisé dans les conditions d’admission au chômage et la reconnaissance du statut d’artiste (312 jours de travail sur une période de 21 mois).

1.5 Une particularité en Belgique

La Belgique est particulière sous de nombreux aspects, mais ce qui fait sans nul doute sa particularité par rapport à d'autres pays, c'est l'entremêlement de ses différents niveaux de pouvoir. Les débats et les enjeux concernant d'innombrables thématiques politiques, environnementales ou sociétales, traversent de part en part ces différentes institutions, et le cas des artistes ne fait pas exception à la règle. Il existe donc en Belgique trois niveaux de pouvoir bien distincts, l'Etat fédéral, les Régions et les Communautés. Voyons de quelle manière sont réparties les compétences propres aux artistes.

Commençons par l'Etat Fédéral, il fait office de centre décisionnel, c'est à ce niveau que sont érigées les lois et réglementation concernant le statut d'artiste et la réglementation relative à l'emploi et au chômage. Il fonctionne de manière néo-corporatiste, c'est-à-dire qu'il se sert des groupes d'intérêts (ou lobbies) pour l'élaboration de nouvelles politiques correspondant aux besoins actuels et les groupes d'intérêts se servent de leur relation privilégiée avec l'État pour se légitimer. Il travaille donc avec des représentants des travailleurs et des employeurs pour prendre des décisions. Nous retrouvons à ce niveau la Commission d'artiste, dans laquelle siègent actuellement (juin 2022) des membres des institutions fédérales concernées comme l'ONSS, l'ONEM et l'INASTI, des représentants syndicaux de travailleurs comme la CSC, la FGTB ou la CGSLB et des représentants des organisations patronales ainsi que des représentants du secteur artistique. La commission siège elle-même, comme nous l'avons dit plus haut, au sein de la Commission nationale du Travail (CNT). Au même niveau de pouvoir nous retrouvons l'ONEM chargée de la gestion du système d'assurance-chômage et de certaines mesures pour l'emploi.

En dessous viennent les Régions, qui ont comme rôle la mise en application des réglementations relatives à l'emploi et au chômage. Elles légifèrent sur les mesures relatives à l'emploi comme les Aides à la Promotion de l'Emploi (APE) ou la mesure "Impulsion". Elles s'occupent aussi des réductions spécifiques de cotisations salariales relatives aux artistes et mettent en place des concertations et des

consultations au niveau régional. C'est à ce niveau de pouvoir que s'effectue le contrôle de la disponibilité des chômeurs via le FOREM. On y retrouve aussi les agences de travail temporaire, intérimaires et de placement.

Enfin les communautés ont comme principales missions concernant les artistes, la formation, l'information et la distribution de certains subsides. Elles fonctionnent selon un modèle consociatif, qui est fondé sur la négociation d'équilibres entre de grands conglomérats idéologico-sociaux, autrement dit, par consensus entre parties prenantes. Paradoxalement, alors que les décisions ne sont pas de leur ressort, c'est à ce niveau de pouvoir que s'effectue principalement le débat public, au travers de réunions regroupant des organisations sectorielles, professionnelles et autres, aussi actives à d'autres niveaux de pouvoir. Pour la Communauté française, ces organisations nécessitent l'obtention d'une agrégation afin de pouvoir siéger dans les chambres de concertation.

Il existe dès lors une sorte de confusion ou d'enchevêtrement des rôles (Lowies, J. & Bottacin, S., 2021, p. 29) , alors qu'ils n'en ont pas les compétences, les partis politiques mettent en avant les questions relatives au "statut d'artiste" dans leur programme politique au niveau des communautés et très peu au niveau fédéral. Les débats publics se déroulent au niveau des communautés alors que le niveau de pouvoir responsable en la matière est l'Etat fédéral.

1.6 Quelques acteurs périphériques

Maintenant que nous avons parcouru les différents outils et structures institutionnelles gravitant autour de la question de l'artiste, intéressons-nous aux différents acteurs que tout artiste pourrait être amené à rencontrer dans son parcours professionnel. Nous nous arrêterons sur quatre catégories principales. Les organisations sectorielles et professionnelles, les agences intérim, les secrétariats sociaux et les structures d'information.

1.6.1 Les organisations sectorielles et professionnelles

Leur rôle principal est d'influencer les débats publics, elles siègent dans différents organes consultatifs à différents niveaux de pouvoir. On peut en retrouver au sein des commissions paritaires ou au sein même de la Commission Artistes. L'organisation la plus connue en Wallonie est sans aucun doute la Smart "Société mutuelle pour artistes" bien qu'elle reste difficilement identifiable dans sa structuration, ses objectifs et l'évolution de son corps business. Au départ, elle se constitue comme une ASBL proposant des services similaires à un secrétariat social, offrant aussi des conseils à ses affiliés. Son business plan est quant à lui, bien particulier: "L'association se finance en prélevant un pourcentage sur chaque somme facturée au donneur d'ordre pour la prestation artistique. Smart connaît une croissance fulgurante, capitalisant des moyens financiers peu communs pour le secteur artistique belge. Elle démultiplie alors ses activités en autant de structures juridiques. L'ASBL crée des sociétés privées à responsabilité limitée (SPRL) pour des activités d'intérim, informatiques et immobilières." (Lowies, J. & Bottacin, S., 2021, p. 42). Elle continue à l'heure actuelle à monter en puissance en proposant son modèle à d'autres pays d'Europe, son ambition étant d'établir son projet à l'échelle européenne. Elle a de plus élargi son corps business en ne se concentrant plus uniquement sur les thématiques artistiques et en faisant évoluer son statut juridique d'ASBL (association sans but lucratif) à SPRL (société privée à responsabilité limitée). Il existe plus ou moins 63 organisations (Lowies, J. & Bottacin, S., 2021, p. 43) sectorielles ayant plus ou moins d'importance similaire en Belgique. Parmi elles, nous pouvons citer l'Association des scénaristes de l'audiovisuel (ASA), le Conseil national belge des arts plastiques (CNAP) ou encore la Fédération des employeurs des arts de la scène de la Fédération Wallonie-Bruxelles (FEAS).

1.6.2 Les agences de travail temporaire, intérimaire et de placement

Les agences intérim ont la possibilité d'engager des artistes de manière ponctuelle selon la loi-programme (I) du 24 décembre 2002 article 182, dont voici le contenu:
« Les prestations artistiques qui sont fournies et/ou les œuvres artistiques qui sont

produites contre paiement d'une rémunération, pour le compte d'un employeur occasionnel ou d'un utilisateur occasionnel, peuvent constituer du travail temporaire. Pour l'application de [cette disposition], il faut entendre par "fourniture de prestations artistiques et/ou production des œuvres artistiques" la création et/ou l'exécution ou l'interprétation d'œuvres artistiques dans le secteur de l'audiovisuel et des arts plastiques, de la musique, de la littérature, du spectacle, du théâtre et de la chorégraphie. Sont également considérées comme prestations artistiques pouvant constituer du travail temporaire les prestations exécutées par les techniciens de spectacle ». Il est intéressant de noter qu'après la sixième réforme de l'Etat, ce sont les Régions et les Communautés germanophones qui sont devenues compétentes pour le contrôle et la reconnaissance des agences d'intérim et de placement. Les catégories de travailleurs artistiques variant quelque peu d'un endroit à un autre, il est possible que les corps de métiers repris dans les agences intérim varient selon l'endroit où l'on se trouve en Belgique. Une bonne partie de ces agences intérim ont été cataloguées par l'étude du CRISP "Le statut social de l'artiste en Belgique". (Lowies, J. & Bottacin, S., 2021, pp. 56-58)

1.6.3 Les secrétariats sociaux

Si vous souhaitez vous lancer en tant qu'artiste, il est aussi possible de vous inscrire directement auprès d'un secrétariat social en tant qu'indépendant complémentaire, d'indépendant à titre principal ou d'y créer votre propre association ou entreprise. À savoir qu'il n'est possible de vous inscrire en tant qu'indépendant complémentaire qu'à la condition d'avoir une autre activité professionnelle à titre principale, et au minimum à mi-temps.

La principale fonction du secrétariat social est de s'occuper de la gestion administrative liée à l'occupation du personnel. Sa fonction passe de la gestion administrative des ASBL (association sans but lucrative), ou autres formes de sociétés, à la gestion administrative personnelle des travailleurs indépendants. Cet aspect de l'organisation du travail est important à prendre en compte car ces différentes formules offrent des possibilités diverses aux artistes qui souhaitent, d'une manière ou d'une autre, professionnaliser leur activité artistique en s'inscrivant comme indépendant ou en créant une association ou une entreprise, ils obtiennent

une personnalité juridique. Personnalité juridique qui leur est indispensable s'ils souhaitent contractualiser leur activité et en obtenir une rémunération.

1.6.4 Les structures d'information.

Il en existe de trois sortes, tout d'abord, les structures institutionnelles. En Belgique, ce sont les communautés qui, en plus d'octroyer des soutiens financiers à des organisations et à des personnes physiques dont l'activité principale est la création artistique, ont comme mission d'informer les bénéficiaires sur les thématiques liées aux matières artistiques.

Ensuite, viennent les caisses de paiement des allocations de chômage comme la CSC (Confédération des syndicats chrétiens), la CAPAC (Caisse auxiliaire de paiement des allocations de chômage), la CGSLB (Centrale générale des syndicats libéraux de Belgique) et la FGTB (Fédération générale du travail de Belgique) ce sont des sources d'information non négligeables en ce qui concerne les matières de protection des individus vis-à-vis du travail ou au non-emploi des citoyens belges.

Et pour finir, les organisations privées telles que la SABAM (Société belge des auteurs, compositeurs et éditeurs), qui a pour objet la perception, la répartition, l'administration et la gestion (dans le sens le plus large du terme) de tous les droits d'auteur de ses membres en Belgique. La SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques), qui défend le statut et les droits des auteurs via des actions politiques et institutionnelles, accompagne les auteurs pour leurs démarches fiscales, sociales et professionnelles et soutient la création contemporaine via des actions culturelles financées par la rémunération pour copie privée. Ou bien d'autres structures privées, propres à leur domaine de compétence, chargées de défendre les droits de leur corporation.

2. Cadre théorique

Dans cette partie, je présenterai les différents concepts que je compte mobiliser pour traiter de la problématique. Ils sont au nombre de trois, le premier se rapporte à la "précarité de l'emploi", le deuxième aux "compétences" et le troisième à la "capacitation", c'est-à-dire, la faculté qu'a un individu à gagner en autonomie, que ce soit sur le plan professionnel, financier ou psychologique. Ces concepts ont pour objectif de donner des clefs de compréhension concernant la problématique en la remplaçant dans un contexte tout en permettant une grille d'analyse.

2.1 La précarité de l'emploi

Pour développer ce concept, je partirai principalement de la vision et des travaux de Robert Castel, professeur en sociologie, qui m'a beaucoup inspiré. Ses études permettent de contextualiser la situation dans notre époque en remplaçant la problématique dans un contexte historique qui parcourt les cinquante dernières années. Voici quelle est l'analyse de Robert Castel concernant le travail, la signification qu'on lui donne, et la précarité actuelle qui lui est liée.

Le travail, et la façon dont les individus et les institutions publiques se le sont représentés n'a pas toujours été tel que nous le connaissons à l'heure actuelle, il a évolué au cours du temps. Un point de basculement important a lieu aux alentours des années 1970 (R.Castel, 2007, pp 417-422). La forme traditionnelle du travail tend à se modifier, passant du temps plein en CDI à une composition plus hybride du travail, à temps partiel, avec activités indépendantes. Dans les années 1970, nous pouvons observer une dégradation de l'emploi classique (temps plein en CDI), et l'installation d'un chômage de masse (+/- 10% de chômage) doublé d'une précarisation croissante des relations de travail. Parallèlement, il y a un gonflement des formes atypiques d'emploi (CDD) qui représentent 74% des nouveaux contrats (R.Castel, 2007, pp 418).

2.1.1 Statut du travail et protection sociale

Robert Castel met en évidence l'existence du non-emploi, qui force des chômeurs à être chômeur parce que l'offre de travail n'est pas en adéquation avec la demande. Selon lui, une personne qui est au chômage, ne l'est pas forcément parce qu'elle ne souhaite pas travailler. Une certaine frange de la population non-active l'est parce qu'elle se retrouve face à un manque d'emploi qui ne serait pas susceptible d'être résorbé. *“Tout se passe en effet comme si le nouveau régime du capitalisme s'avérait incapable d'assurer le plein-emploi, comme le montre l'existence de ce chômage de masse apparemment incompressible et le fait aussi que même lorsque création d'emplois il y a il ne s'agit pas d'emplois de régime commun mais d'emplois « atypiques »* (R.Castel, 2007, pp 420).

Ce terme “a-typique”, a ici tout son intérêt car, selon lui, la précarité de l'emploi est avant tout pensée comme une instabilité de l'emploi par rapport à la stabilité ultime, celle du CDI à temps plein. Mais comme les formes hybrides deviennent la norme, ne faut-il pas revoir le terme ? La forme traditionnelle du statut de l'emploi et la sécurité sociale qui s'y rapporte est selon toute vraisemblance en danger et seuls certains secteurs privilégiés seront épargnés si l'on en croit les affirmations de R. Castel .

“Si l'objet de la sociologie n'est pas de prophétiser l'avenir mais d'essayer de comprendre le présent, il n'est pas nécessaire de prétendre décider ici laquelle de ces deux éventualités – la destruction du statut de l'emploi ou son maintien limité à des secteurs protégés – s'imposera. La seconde me paraît la plus vraisemblable mais en tout état de cause la situation est assez grave pour qu'elle pose un défi quant à la façon de repenser les solidarités. Même s'il demeure un socle d'emplois stables, il n'a plus et aura sans doute de moins en moins la consistance suffisante pour garantir l'essentiel des protections comme c'était le cas à l'apogée de la société salariale.” (R.Castel, 2007, pp 429).

Il y a deux façons d'analyser l'évolution des conditions de travail, en termes de stock ou en termes de flux. Si on l'analyse en termes de stock, l'emploi stable représentait

70% des travailleurs en 2013 si l'on considère les personnes qui sont depuis longtemps en emploi. En termes de flux, de ce point de vue, 73% des embauches se font sur un contrat dit "atypique". L'insécurité de l'emploi est en train de remplacer la stabilité comme forme dominante de l'organisation du travail. A travers cette dynamique de précarisation, tout notre modèle social est menacé (R.Castel, 2013, p.28).

Robert Castel affirme qu'il y a une forte connexion entre la protection sociale et le statut du travail et qu'un affaiblissement des conditions de travail a des implications directes sur les protections. Il situe l'épicentre de la crise en 1970. Il y a à cette époque un détricotage des protections attachées au travail dû à un chômage de masse et à une précarisation du travail (R.Castel, 2013). Il pointe l'importance de la précarité du travail, car selon lui, c'est cette précarité qui a permis de remettre progressivement en question le statut de l'emploi qui était le socle sur lequel s'adossaient ces protections. Même si elle est transitoire pour certains, beaucoup vont s'installer progressivement dans cette précarité qui formera une sorte de strate de la division du travail. Selon lui, il faudrait envisager de financer la protection sociale autrement que par les seuls revenus travail (via les cotisations sociales). La puissance salariale a perdu de sa consistance. Il faut prendre acte de la perte progressive de la consistance de l'emploi et en même temps lutter contre cette érosion (R.Castel, 2013).

Le marché du travail a changé, les travailleurs passent d'un emploi à un autre plus facilement que dans le passé: *"Il est incontestable que le monde du travail est devenu incomparablement plus mobile et flexible qu'alors. On ne reviendra pas en arrière, donc il faut prendre en compte cette exigence de mobilité ou de flexibilité, comme on voudra le dire. Tout l'enjeu est de faire en sorte qu'elle ne se traduise pas par le rejet d'une partie des travailleurs, déclarés « inemployables » parce qu'ils ne seraient pas capables de suivre ces fluctuations."* (R.Castel, 2013, p.31).

Selon Robert Castel, il faut repenser la solidarité du XXI^e siècle et resécuriser les situations de travail, y compris en donnant un statut aux "travailleurs mobiles". Une véritable solidarité assurant une interdépendance "organique" entre les membres de

la société exige que tous soient pourvus de ce minimum de ressources et de droits communs qui constituent leur citoyenneté sociale et que l'on pourrait appeler sécurité sociale minimale garantie, comme on parle d'un salaire minimum garanti (R.Castel, 2007).

“La consolidation de l'ensemble des situations de travail afin qu'elles puissent assurer les protections de base est la voie royale, bien qu'escarpée, pour y parvenir. Autrement il faudrait se résigner à une conception dégradée de la solidarité (« dépenses de solidarité ») qui consiste à prodiguer des secours aux catégories les plus démunies. La différence est que, dans le premier cas de figure, on est dans une société où tout le monde est citoyen à part entière, tandis que dans le second, la population est clivée entre ceux qui assurent leur indépendance sociale par leur travail ou par leur patrimoine, et une nébuleuse d'assistés en situation de dépendance parce qu'ils ne peuvent pas à partir de leur travail acquérir les conditions de cette indépendance, et qu'ils n'ont pas d'autres ressources pour y parvenir.” (R.Castel, 2007 p. 432).

Au départ, la sécurité sociale était un droit impératif national, puis toute l'évolution ultérieure a été dans le sens d'en demander de plus en plus aux allocataires, ce qui s'est accompagné d'une stigmatisation croissante. Jusqu'à aboutir à la formule néolibérale : l'homme doit être un "entrepreneur de lui-même". Cela s'est traduit plus concrètement au niveau des politiques d'insertion, du traitement du chômage, etc. (R.Castel, 2013 p. 27) Les organismes comme le FOREM, qui étaient auparavant des structures d'accompagnement des chômeurs vers une réinsertion au monde du travail, se sont au fil du temps transformés en organismes de contrôle soucieux de faire diminuer le taux de chômage, et ce, quoi qu'il en coûte.

Maintenant que nous avons parcouru le contexte historique de la forme et du statut du travail ainsi que son érosion dans l'histoire, qu'en est-il des individus ? Quels sont leurs atouts et leurs faiblesses et surtout, comment peuvent-ils s'organiser pour survivre financièrement ? C'est ce que nous verrons dans la partie suivante qui parcourt les causes de la précarité et le rôle des collectivités.

2.1.2 Des racines à la responsabilité de la précarité

La signification de la pauvreté a évolué dans l'histoire. Robert Castel propose de revoir le concept de pauvreté qui est selon lui trop vague et peu approprié. La situation actuelle doit être pensée comme survenant après la mise en place de moyens de protection sociale, ce qui est tout à fait différent des sociétés préindustrielles. Dans les sociétés préindustrielles, environ la moitié de la population était pauvre. Aujourd'hui, c'est parce que le travail ne suffit pas que le travailleur est pauvre. Comme la protection sociale existe, on rejette souvent la responsabilité du sort des pauvres sur eux-mêmes, en avançant qu'ils sont dans cette situation parce qu'ils ne souhaitent pas travailler. Il faut selon Castel déconstruire cette croyance.

Robert Castel préfère parler de désaffiliation pour inciter à reconstruire cette dynamique et essayer de comprendre la relation de la marge au centre qui se constitue au travers de ces situations de précarité. Selon lui, il y a à la fois un rapport au travail et à l'insertion sociale. Et autant il est facile d'élaborer une typologie des rapports au travail, autant il est plus compliqué d'effectuer le même type d'analyse pour l'intégration dans le voisinage, la famille, etc. Pour comprendre le concept de désaffiliation, il faut essayer de penser le rapport différent que certains peuvent avoir vis-à-vis de la structure sociale (R.Castel, 2013, p.26).

D'après Castel, la consistance d'un individu tient à son appartenance à des collectifs. C'est parce qu'un individu a fait partie d'un collectif de travailleurs, qu'il a cotisé et qu'il a subi les contraintes et les formes d'organisation collective du travail qu'il peut, par exemple, bénéficier d'une retraite. Ceci dit, on observe une tendance des individus à refuser de s'insérer dans des collectifs, organisations syndicales ou partisans (R.Castel, 2013, p.27).

Cette désaffiliation des collectifs a pour conséquence que les salariés sont renvoyés à eux-mêmes. Ils sont mis en concurrence les uns contre les autres. *“Cette dynamique ne se cantonne pas au monde du travail, elle affecte aussi les autres institutions sociales et se reflète également dans la contestation du rapport à l'État, à commencer par l'État social auquel on reproche son caractère bureaucratique,*

technocratique, au nom de l'attention qu'il faudrait porter aux trajectoires individuelles, de la nécessaire prise en compte des spécificités des « besoins » individuels, etc.” (R.Castel, 2013, p.27).

L'isolement dans lequel se mettent les individus fragilise leur pouvoir de réaction face au changement de la situation du travail. En Belgique, les organisations sectorielles et professionnelles liées au monde des artistes ont pour fonction d'endiguer cet isolement, mais quel est leur réel pouvoir ? Quelle est leur représentativité ? Et quelle compréhension les travailleurs du monde artistique en ont-ils ? Je n'aurai pas l'opportunité de répondre à toutes ces questions au cours de ce travail, mais les enjeux sont de taille. Et la compréhension des stratégies de rapport de force semble primordiale.

2.1.3 Un enjeu de taille

Selon Robert Castel, le plus grand défi est le suivant : le monde du travail est devenu incomparablement plus mobile et flexible qu'avant: *“Tout l'enjeu est de faire en sorte que cette flexibilité ne se traduise pas par le rejet d'une partie des travailleurs, déclarés inemployables parce qu'ils ne seraient pas capables de suivre ces fluctuations (...), mais de sécuriser (sécurité sociale) les transitions qui caractérisent désormais le monde du travail”*. (R.Castel, 2013, p.31).

Nous sommes donc les héritiers d'une évolution du monde du travail. Cette réalité de précarité du travail est d'autant plus vraie pour les travailleurs artistiques qui se voient obligés de faire des aller-retours par la case chômage de par l'irrégularité de leur travail. Bon nombre d'artistes doivent en effet composer avec des périodes de création qui les empêchent d'être actifs sans interruption. Cette réalité de précarité propre aux travailleurs de manière générale s'accroît encore plus par le rythme de vie des artistes. De plus, l'évolution du rôle des institutions accompagnatrices, devenues aussi organes de contrôle, peut créer un sentiment de culpabilité, d'incompréhension et d'exclusion chez les artistes.

2.2 Les compétences

J'ai choisi de m'arrêter sur le concept de compétences, car elles ont selon moi un impact direct sur l'employabilité et l'activation des travailleurs de manière générale et des artistes en particulier. Une des hypothèses que je souhaite investiguer à travers ce mémoire est de voir s'il y a adéquation entre les compétences qu'il faut maîtriser pour exercer un métier d'artiste et les compétences qui sont apportées lors du cursus scolaire. Cette hypothèse sera présentée plus loin, mais dans un premier temps, il semble important de situer la notion de compétence.

2.2.1 Mise en abyme

L'action de l'Etat est depuis quelques années axée sur cette notion de compétence à développer. Ainsi, au niveau wallon, *“La Déclaration de Politique régionale pour la législature 2019-2024 stipule que « le Gouvernement soutiendra l'insertion professionnelle et la formation en particulier aux métiers en demande (métiers en pénurie et métiers d'avenir) afin de continuer à améliorer le taux d'emploi et à réduire le taux de chômage wallon. [...] Le Gouvernement de Wallonie entend faire de la formation et du développement des compétences un pilier fondateur de son action. Il visera en particulier à offrir des formations qui débouchent sur des perspectives positives en termes d'emploi durable et de qualité, en particulier par une réforme de la formation en alternance. Il veillera également à rencontrer les besoins existant sur le marché de l'emploi : les pénuries structurelles, les pénuries ponctuelles (au sein d'une ou de plusieurs entreprises), les demandes de formation massive dans un secteur déterminé ».* (J-L, Guyot 2020, p. 6).

Dans les années 1960, le modèle principal d'éducation permanente a comme objectif l'épanouissement personnel de l'individu. Il fait office d'école de la seconde chance. Parallèlement, une logique de formation professionnelle continue émerge et place au cœur de son fonctionnement, deux objectifs principaux. Le premier est un objectif social. Il consiste à réintégrer les demandeurs d'emploi au monde du travail par des formations. Le deuxième objectif est quant à lui lié à un enjeu économique. Il entend répondre aux besoins de main-d'œuvre des employeurs. *“Peu à peu, ce second objectif prend le dessus. L'adaptation des caractéristiques de la*

main-d'œuvre aux transformations du travail impliquées par les changements économiques et techniques est mise à l'avant-plan. Cependant, l'objectif économique (résorption du décalage entre l'offre et la demande de travail) et l'objectif social (reclassement des chômeurs et amélioration de la position des travailleurs sur le marché du travail) demeurent articulés." (J-L, Guyot 2020, p. 15).

Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que nos sociétés ont évolué durant les cinquante dernières années. Nous sommes passés d'un modèle social-démocrate constitué autour d'une organisation de l'Etat social de type Etat-providence; qui se dote de larges compétences réglementaires, économiques et sociales en vue d'assurer une panoplie plus ou moins étendue de dépenses sociales au bénéfice de ses citoyens; vers un modèle libéral-social, ce qui a fondamentalement changé le rapport de l'individu au travail et au système de formation. *"De fait, le passage du référentiel d'action publique « social-démocrate » au référentiel « libéral- social » constitue une véritable tendance lourde qui impacte très fortement le domaine de la formation des adultes en modifiant la conception de ce qu'est « la personne active » (Franssen, 2006). Celle-ci est dorénavant définie comme un « offreur de compétences » qui doit faire preuve d'une attitude active et responsable et de son aptitude à gérer son employabilité, condition sine qua non de son insertion et de son maintien dans l'emploi, ce qui implique, pour l'adulte, un rapport nouveau à la formation.*" (J-L, Guyot 2020, p. 18).

Ainsi donc, le modèle a changé, comme c'est le cas pour le rapport entre l'humain et l'institution. Or, selon certains, comme Périne Brotcorne ou J-L Guyot, il semble urgent de revenir vers un modèle plus humain, un modèle où l'individu se sent plus impliqué dans son parcours de réinsertion sans être sujet à la culpabilisation et en gardant un réel libre arbitre. En d'autres termes, il s'agit de revenir à un modèle où l'humain n'est pas considéré comme un outil de production pour l'économie, mais où l'économie est un outil d'épanouissement et d'émancipation pour l'individu. Comment réconcilier humain et économie ? Et surtout, comment agir en termes de politique publique en articulant ces deux dimensions ?

2.2.2 L'économie de l'humain

Le besoin de réactivation de l'individu vient d'une inadéquation entre l'offre et la demande de force de travail et plus fondamentalement d'un décalage entre les attentes du système productif et les résultats du système éducatif. (J-L, Guyot 2020, p. 25). Cette inadéquation implique par exemple le fait que des milliers d'individus se forment dans les écoles d'art alors que la demande réelle d'artistes est plus faible que l'offre.

Dans le modèle libéral-social, il revient aux individus de se rendre employables, et faute de correspondre à un emploi qui ne conviendrait pas, de créer son propre emploi. C'est d'ailleurs une des pistes de solution envisagée pour lutter contre le chômage : *“quand le volume d'emplois à pourvoir, qui sert à calibrer l'offre de formation, est inférieur au volume de la demande d'emploi, situation qui constitue la majorité des cas observables au niveau des pays européens. Il convient, dès lors, de compléter l'arsenal des moyens de lutte contre le chômage par d'autres approches, visant, par exemple, la création d'emplois et la dynamisation de l'entrepreneuriat.”* (J-L, Guyot 2020, p. 24). Il est possible d'observer ce type de politique en Corse par exemple, *“... une coopérative d'activités organise une formation à la création d'entreprises. Dans ce cadre, elle donne la possibilité aux porteurs de projet qui ont réussi avec succès leur formation d'intégrer leur activité entrepreneuriale au sein de la structure, en créant leur propre emploi salarié.”* (P. Brotcorne, 2016, p. 37).

Pour Périne Brotcorne, les politiques publiques doivent agir sur plusieurs niveaux. D'une part sur les compétences elles-même, c'est-à-dire sur ce qu'une personne est capable de faire mais aussi sur les possibilités concrètes qui lui sont accessibles pour accroître ses compétences ainsi que la notion du libre arbitre en travaillant sur la possibilité d'exprimer ses préférences et de les faire valoir. (P. Brotcorne, 2016 p. 31). Les différents niveaux d'intervention des politiques publiques ont leur importance. Car si on se limite au premier, c'est-à-dire le fait de faire monter un individu en compétence, on se limite à la forme libérale-sociale qui place la responsabilité de l'insertion dans le marché du travail sur l'individu. Or, cette

orientation omet une dimension importante, ce que Sen désigne comme les “facteurs de conversion”. Cette notion évoque la faculté qu’un individu a de convertir des “ressources”, autrement dit des biens et des services dont il dispose, qu’ils soient produits par le marché, le secteur associatif ou le secteur public, dans une réalisation de ses choix personnels compte tenu de sa situation individuelle et sociale. *“Ces différences relatives à ce que Sen nomme « facteurs de conversion » entravent ou facilitent la transformation de ressources en liberté réelle de choix et d’action, comme l’accomplissement d’un projet de formation valorisé par l’individu par exemple. Ces facteurs sont à la fois individuels (compétences, niveau de formation ou de qualification, etc.), sociaux (normes liées aux processus de sélection des candidats et d’évaluation des bénéficiaires de formation, par exemple) et environnementaux (facteurs externes liés aux opportunités de formation, de stages professionnels, d’emplois, etc.).”* (P. Brotcorne, 2016, p. 30).

Un artiste a besoin de maîtriser des compétences propres à un travailleur indépendant s’il souhaite gagner son autonomie financière. Apprend-il ces compétences au cours de son parcours scolaire ? Sinon comment les acquièrent-t-il et quels sont les risques auxquels il peut être confronté en termes de formation ?

2.2.3 Faciliter l’acquisition de compétences

Dans une étude liée aux formations professionnelles d’adultes en risque de précarité, Périne Brotcorne identifie certains risques liés à l’accès aux formations. Le premier est celui des dispositifs d’entrée. Il est important de faciliter l’accès aux formations en simplifiant la demande d’adhésion. Certains publics ne sont, par exemple, pas à l’aise avec la rédaction, et le fait de devoir rédiger un long dossier d’inscription peut rendre l’accès compliqué. Le deuxième est d’ordre organisationnel. Il est lié, par exemple, à des problèmes de mobilité dans les zones rurales. *“Pour contrer ces difficultés, parmi les centres corses et italiens étudiés, certains d’entre eux proposent un aménagement des horaires de formation afin que ceux-ci soient compatibles avec les contraintes personnelles des bénéficiaires. À cet égard, les propos de nombreux stagiaires témoignent du rôle décisif qu’a joué la possibilité de*

bénéficiaire de cette souplesse organisationnelle dans leur décision de s'engager dans la formation." (P. Brotcorne, 2016, p. 34).

De plus, afin d'acquérir des compétences, il est important de pouvoir les éprouver en situation concrète. Certains observateurs et acteurs suggèrent d'ailleurs de placer le travail au centre de la formation car il est reconnu comme le lieu d'apprentissage principal. Au-delà des compétences intellectuelles ou manuelles, le fait d'intégrer et d'échanger au sein d'un collectif de travail permet aussi de développer les compétences sociales nécessaires pour s'y insérer. *"Par ailleurs, former professionnellement des personnes éloignées de l'emploi implique de ne pas les maintenir dans un « cocon » hors du monde du travail, mais de les accompagner à se mettre en situation réelle et à se confronter aux exigences de la sphère professionnelle.*" (P. Brotcorne, 2016, p. 35). Il est important d'organiser un encadrement pédagogique avant et après les immersions dans le cadre professionnel. En amont, il soutient le bénéficiaire dans sa préparation à la confrontation au terrain. Et en aval, cet accompagnement l'aide à identifier les difficultés rencontrées et à faire le point sur la progression de ses acquis. (P. Brotcorne, 2016, p. 35).

Selin Périne Brotcorne, un des enjeux de la formation est de reconstruire avec l'individu une image positive et apaisée de lui-même, ce qui contribue à une intégration professionnelle et une émancipation sociale durable. Il s'agit donc d'articuler le travail sur les compétences sociales avec celui sur les compétences professionnelles afin de ne pas désincarner l'individu de la réalité de la formation et des exigences que celle-ci impose. (P. Brotcorne, 2016, p. 36).

Enfin, il apparaît important de dédier des moments à l'empowerment collectif en organisant des espaces privilégiés pour que les personnes en formation puissent exprimer les difficultés et les mécontentements liés au cursus de cours et ainsi apprendre à construire des demandes collectives argumentées à faire valoir auprès de la direction des centres de formation. (P. Brotcorne, 2016, p. 37). Cette vision globale de la formation se raccroche à un concept qui a à de nombreuses occasions pu prouver sa pertinence, celui de capacitation.

2.3 Capacitation

En sociologie, la capacitation désigne la prise en charge de l'individu par lui-même, de sa destinée économique, professionnelle, familiale et sociale, ou processus qui la permet. J'ai choisi de mobiliser ce concept pour traiter de la question des stratégies financières mises en place par les artistes, car il pourrait contribuer à une piste de solution à envisager pour améliorer leur situation de vie.

2.3.1 L'utilité de la capacitation

Selon Charles Sabel, professeur de Droit et de sciences sociales à l'école de droit de l'université Columbia, la politique de protection sociale est aujourd'hui davantage axée sur la prévention des problèmes que sur le traitement de leurs conséquences (C. Sabel 2016, p. 46). Selon lui, l'une des composantes essentielles du nouveau paradigme de l'investissement social est l'offre de services de capacitation, lesquels vont de l'éducation et de la formation à l'activation en passant par les soins aux enfants et aux personnes âgées. Dans ce travail, les services de capacitation qui m'intéressent particulièrement sont ceux liés à la formation et à l'activation. L'objectif de ces services est d'identifier le plus tôt possible les problèmes que pourraient rencontrer les individus, afin de leur donner les moyens de surmonter les risques auxquels ils pourraient être confrontés sur le marché du travail comme dans la vie en général.

“Pour parer efficacement à ces risques non actuariels, il faut adapter les services de capacitation aux besoins individuels et collectifs, ce qui passe généralement par la combinaison de formes d'assistance spécifiques et adaptées en permanence, qui relèvent de différents domaines d'intervention (éducation, soutien psychologique, services destinés aux familles pour des troubles de l'apprentissage, une maladie mentale ou une addiction, aide au logement, garde d'enfants et formation en cas de chômage).” (C. Sabel 2016, p. 46).

Certains de ces risques ont été identifiés dans les parties précédentes. Ils ont trait à “la précarité de l’emploi” et aux “compétences”. Il s’agira à la fin de ce travail d’apporter des pistes de solution pour parer à ces risques tout en permettant une réelle autonomie professionnelle de l’individu. Le principe de la capacitation ayant été exposé, la question qui vient naturellement est : Comment mettre en place des services de capacitation ? Et est-il facile de les mettre en place ?

2.3.2 La mise en place

Il semble difficile de mettre en place des services complets de capacitation dans nos sociétés, car cela demanderait une réforme des systèmes de protection sociale. La mise en place de ces services se confronte à deux difficultés principales, selon certains auteurs. L’une est d’ordre légal, l’autre de l’ordre de la gouvernance et du partage des responsabilités administratives. *“Il se révèle impossible de concevoir et d’instaurer, par une loi ou une mesure administrative, des systèmes complets proposant des services de capacitation. Cela est dû en partie à la difficulté de définir précisément ex ante les rôles et les responsabilités des membres des équipes qui fournissent des services intégrés sans limiter l’autonomie dont les acteurs, à différents niveaux des systèmes réorganisés, auront justement besoin pour faire face à des situations nouvelles et évolutives. La fragmentation actuelle des responsabilités administratives exacerbe ces difficultés ; elle est à la fois verticale, entre les pays, les provinces ou régions et les communes, et horizontale, entre les prestataires de services qui relèvent de domaines d’action différents. Par voie de conséquence, les incertitudes quant à la division du travail dans un système idéal sont aggravées par des conflits de juridiction qui existent dans le système actuel.”* (C. Sabel 2016, p. 47).

Cependant, bien que la complexité de l’organisation administrative et sa fragmentation nuisent à la mise en place d’un système global de services de capacitation, elle offre l’existence de nombreux espaces indépendants où différentes approches d’offres de services peuvent être expérimentées. Autrement dit, à défaut de pouvoir créer une offre de services généralisée, il est possible d’expérimenter des

micro espaces de fonctionnement, comme dans des communes par exemple. *“Et la multiplication de ces pratiques – à condition que des structures permettant l’évaluation commune de ces expériences soient mises en place – peut se révéler un atout précieux plutôt qu’un handicap.”* (C. Sabel 2016, p. 47).

Il s’agira d’identifier les structures sur lesquels s’appuyer, tant d’un point de vue administratif qu’au niveau des acteurs locaux. Il serait aussi intéressant de cibler cette action de création de services à une catégorie de personnes pour en tirer des enseignements et transposer le modèle à d’autres secteurs. Nous pouvons en outre nous reposer sur des modèles déjà éprouvés comme le système éducatif finlandais qui est largement salué pour l’excellence des résultats obtenus par les élèves âgés de 15 ans au test Pisa de l’OCDE (C. Sabel 2016, pp. 50) ou le programme d’activation sur le marché du travail en Allemagne avec le programme “Perspektive 50plus” (C. Sabel 2016, pp. 51-53) qui a aussi montré d’excellents résultats.

Une disposition importante du programme dans le modèle allemand est l’obligation pour les jobcenters locaux de nouer des partenariats entre eux afin de former des « pactes pour l’emploi » coordonnés par les unités régionales. *“Ces dernières en vinrent à jouer un rôle essentiel : elles mesuraient les performances des pactes à l’aune des objectifs quantitatifs et favorisaient l’apprentissage mutuel entre les jobcenters.”* (C. Sabel 2016, p. 52).

La mise en place de ces services comporte donc un certain nombre de défis. Et nous pouvons nous inspirer de l’expérience de certains pays pour penser un modèle de protection sociale différent compatible avec le système administratif belge.

2.3.4 Un modèle belge de capacitation

Les deux modèles présentés plus haut, relatif à la Finlande et l’Allemagne, démontrent l’importance de mettre en place un service personnalisé. *“Plus des deux tiers des élèves reçoivent ponctuellement, dans leur classe, un enseignement répondant à leurs besoins spécifiques”* (C. Sabel 2016, p. 49). Pour le cas finlandais, *“ce programme reposait sur la combinaison (...) de solutions adaptées aux besoins*

individuels des chômeurs âgés” (C. Sabel 2016, p. 52) De plus, le coût lié à la mise en place de ces services semble moins élevé que d’autres tout en apportant de meilleurs résultats.

Pour ce qui concerne l’Allemagne, *“Les résultats du programme « Perspektive 50plus » montrent clairement qu’une offre décentralisée de services de capacitation, accompagnée de dispositifs coordonnés de suivi et d’apprentissage rapide à partir de l’expérience locale, peut produire de meilleurs résultats en termes d’emploi et pour un coût plus faible que les pratiques de profilage et d’activation standardisées.”* (C. Sabel 2016, p. 52).

Cependant, selon Charles Sabel, il est plus prudent d’investir dans la capacité à apprendre de sa propre expérience et à s’améliorer que d’accumuler des connaissances inévitablement incomplètes sur ce qui fonctionne ailleurs (C. Sabel 2016, p. 50). En s’inspirant de ces modèles et en les adaptant, il serait possible de trouver un fonctionnement adapté aux réalités propres à la Belgique. Une approche basée sur le développement des capacitations pourrait permettre de répondre aux enjeux de certains secteurs, et pourquoi pas, celui des artistes.

3. Question de recherche

Ma question a sensiblement évolué au cours du processus de mes recherches. Je suis parti d'une question somme toute assez générale pour, au cours de mes lectures et des différents échanges que j'ai pu avoir avec les membres de ma commission mémoire ou d'autres personnes, affiner ma question de recherche.

3.1 L'évolution de la question

En commençant mon master, je savais que je voulais travailler sur les questions de situation de vie des artistes, mes questionnements étaient d'ordre socio-économique. Ayant eu l'occasion de construire des projets avec et pour des artistes dans mon parcours professionnel et étant confronté aux mêmes questionnements d'ordre administratif ou financier venant de leur part, je m'interroge sur les freins qui empêchent ces derniers de s'émanciper économiquement. Ma question d'entrée est la suivante:

Quel type de rémunération est possible pour un artiste créateur en Belgique ?

Au fur et à mesure de ma formation, j'ai fait évoluer cette question pour qu'elle soit propre à la recherche.

Est-il possible de vivre décemment en tant que créateur en Belgique avec les possibilités de statuts et de rémunération existantes ?

La période COVID a influencé pendant un temps la formulation de ma question. À l'époque, la culture a été considérée comme secteur non essentiel, il a d'ailleurs été l'un des derniers à rouvrir quand les mesures sanitaires se sont adoucies. La période de la pandémie a été propice au débat public, la situation des artistes s'est révélée très précaire, des associations sont montées au créneau face aux politiques, et ce débat social a permis d'ouvrir une nouvelle porte vers la réforme du statut d'artiste. Mon questionnement était donc assez simple :

La culture est-elle un secteur essentiel pour l'économie belge ?

Avant tout, je désire garder un angle de recherche socio-économique et, au-delà de la dimension philosophique ou partisane. Je souhaite aborder la question de manière froide, sans me préoccuper de la représentation symbolique qui caractérise la culture, sans parti pris. Selon moi, il est important de dialoguer sur un même niveau de langage lorsqu'on s'adresse aux politiques et, bien que la valeur symbolique de l'art dans nos sociétés soit très forte, la question de l'artiste en Belgique peut tout à fait être discutée de manière rationnelle. Cette approche permet de renforcer un discours émotionnel, en donnant du poids aux arguments que pourraient avancer des défenseurs de l'art. Je reviens donc à ma question précédente en creusant les différentes portes d'entrée:

Comment s'en sortir financièrement et administrativement en tant que créateur en Belgique en 2021 ?

A cette étape, le sujet est posé, je souhaite effectuer un travail de recherche sur la situation économique des artistes en Belgique. Cependant, la formulation des questions étant trop large, il m'a fallu centrer ma question sur un sujet exploitable au cours d'une recherche scientifique. Pour cela, j'ai rattaché ma question à une intention, à un point d'entrée qui me permettrait de construire ma recherche autour. Je suis d'abord parti sur la notion de décence.

Comment est-il possible de vivre décemment en tant qu'artiste ou créateur en Belgique en 2021 avec les possibilités de statuts et de rémunération existantes ?

La notion de décence était assez difficile à définir, et au final, elle aurait trop orienté mon mémoire dans le domaine moral ou sociologique, alors que je souhaitais percevoir et interroger l'ancrage économique des artistes. Suite aux discussions que j'ai eu avec Périne Brotcorne et Florence Degavre, je décide d'intégrer la notion de "stratégie de survie financière". Ma question devient:

Dans le cadre des statuts actuels en Belgique, quelles stratégies de survie financière sont expérimentées par les artistes pour vivre décemment ?

Toutefois, j'ai fini par supprimer la notion de décence pour arriver à une version plus épurée qui sera ma question de recherche définitive.

3.1.1 Question de recherche

Dans le contexte actuel du statut d'artiste en Belgique, quelles sont les stratégies de survie financière mises en place ?

En formulant ainsi cette question, j'ai l'impression d'avoir défini les ancrages nécessaires à la recherche. Je m'intéresse à la situation des artistes, en Belgique, dans un contexte bien défini qui est celui de cadre administratif lié au "statut d'artiste" avec comme outil de recherche, les "stratégies de survie financière", qui me permettront d'éprouver mes hypothèses.

3.2 Les hypothèses

J'ai grandi dans une famille d'artistes et j'ai vécu plus de huit ans dans une grande colocation de 30 personnes, dans un ancien couvent cistercien réaménagé occupé essentiellement par des artistes. Dès le début de ma recherche, suite à mon expérience de vie et mon expérience professionnelle, aux différentes rencontres et aux discussions que j'ai eues avec les artistes que j'ai rencontrés, je formule deux hypothèses. Mes lectures et mes recherches m'ont aidé à approfondir mon expérience initiale pour faire aboutir mes intuitions dans une logique scientifique.

3.2.1 Le cadre institutionnel

Ma première hypothèse est liée au cadre institutionnel et aux outils administratifs dont les artistes disposent. Selon moi, les possibilités administratives concernant le statut de créateurs, comprenons ici artistes et artisans, n'est pas en adéquation avec la réalité de vie de ces derniers. De plus, les possibilités de rémunération ne permettent pas aux travailleurs culturels indépendants à titre principal de vivre financièrement de leurs activités.

Ils doivent alors composer avec une multitude de stratégie de survie financière comme la mutualisation de biens ou de services, la multiplication des contrats et des statuts de travailleur en juxtaposant des contrats salariés/ouvriers d'ordre alimentaire et des contrats d'artistes. De plus, je ne chercherai pas cette donnée lors de ce mémoire, mais il est fort probable que le travail au noir soit monnaie courante, avec

tous les risques en termes de précarité et de protection du travail qu'entraînent ces habitudes de fonctionnement. C'est pour répondre à cette hypothèse que je choisis de mobiliser le concept lié à la "précarité de l'emploi" dans mon cadre théorique.

J'émet l'hypothèse que ce n'est pas par choix mais par nécessité que ces fonctionnements existent. Ma première hypothèse peut donc être formulée de la manière suivante :

“Les possibilités administratives et juridiques concernant le statut des créateurs ne sont pas en adéquation avec leur réalité de vie et les possibilités de rémunération de ces derniers ne permettent pas aux travailleurs culturels indépendants de vivre de leur activité.”

De plus, et ce sera l'objet de ma deuxième hypothèse, je pense que les artistes ne sont pas assez armés face à cette dimension administrative de leur profession.

3.2.2 Le cadre des compétences

Ma deuxième hypothèse est la suivante, les créateurs ne sont pas suffisamment formés, informés et outillés pour s'y retrouver dans l'offre administrative leur permettant de lancer et développer leurs activités professionnelles. De plus, les artistes ne possèdent pas toutes les compétences nécessaires (comptabilité, communication, etc.) au bon déroulement de leurs activités professionnelles sur le long terme.

C'est pour répondre à cette hypothèse que j'ai décidé de mobiliser le concept de "compétence" dans mon cadre théorique. Je pense que la forme que prend l'activité artistique dans sa réalisation administrative/professionnelle nécessite un panel de compétences qui ne sont pas inculquées dans les écoles ou académies de formation d'artistes. Ma deuxième hypothèse peut donc être formulée de la manière suivante :

“Les créateurs ne disposent pas des informations et des compétences nécessaires au bon déroulement de leurs activités professionnelles sur le long terme.”

Si cette hypothèse se vérifie, il s'agit d'agir activement sur le renforcement de ces compétences. D'une part pour que les artistes puissent évoluer sereinement dans leur environnement professionnel, d'autre part, pour qu'ils soient conscients des risques encourus en termes de protection sociale et de précarité de l'emploi et surtout, afin d'améliorer leur situation financière pour qu'ils puissent s'épanouir dans leur activité professionnelle. C'est pour cette raison que j'ai choisi de mobiliser le concept "capacitation", car il permet d'ouvrir une porte de solution à la problématique posée.

3.3 Méthodologie

La méthode que je souhaite utiliser pour récolter les informations a sensiblement évolué tout au long de mon parcours de recherche. Je me suis d'abord posé la question du choix à faire entre la méthode quantitative et la méthode qualitative. La méthode quantitative permet de récolter des données auprès d'un grand nombre de répondants et de sonder une population diversifiée. Mais j'ai ressenti le besoin de devoir rencontrer les personnes interrogées pour comprendre leur parcours, cerner leur personnalité et comprendre à quels enjeux et quelles barrières elles ont été confrontées pour situer les résultats reçus. J'ai donc fait le choix de déployer des méthodes qualitatives.

3.3.1 Une première phase d'exploration

J'ai donc entrepris de réaliser dans un premier temps des entretiens semi-directifs auprès de plusieurs personnes, trois en l'occurrence. L'objectif de ces enquêtes exploratoires était d'une part de savoir à quel public je voulais m'adresser, d'autre part, de pouvoir me rendre compte si mon premier guide d'entretien était bien construit et si les réponses allaient m'amener à pouvoir valider ou invalider mes hypothèses. J'ai retiré trois enseignements de ces entretiens exploratoires.

Le premier est que je souhaite interroger uniquement des artistes. Mon premier entretien avait été effectué auprès d'une juriste travaillant chez SMART, et je me suis rendu compte que si je voulais comprendre la situation des artistes, il fallait d'abord que je parte de leur propre discours et de leur propre expérience. Établir un dialogue

entre les artistes et les institutions gravitant autour de la culture m'aurait demandé plus de temps.

Le deuxième enseignement concerne les concepts utilisés. Lors de la confrontation de mon guide d'entretien avec les deux artistes que j'ai interviewés, je me suis rendu compte que le concept lié à l'habitus n'était pas le mieux choisi pour me permettre de répondre à mes hypothèses. Les réponses liées à ce concept n'étaient pas en lien avec ma question de recherche ou mes hypothèses. Je me suis donc concentré sur les trois concepts présentés dans le cadre théorique : "la précarité de l'emploi", "les compétences" et la "capacitation".

Le troisième enseignement est que les entretiens semi-directifs n'étaient pas les plus adaptés pour rendre compréhensible la question de recherche aux personnes interviewées. Et surtout, s'est dessinée petit à petit une envie de cartographier les étapes importantes, aides et barrières, dans l'évolution de la vie d'un artiste. Il fallait donc intégrer au sein de ma méthode de recherche une dimension temporelle que n'induit pas automatiquement les entretiens semi-directifs. C'est pour cette raison, et grâce aux échanges que j'ai pu avoir avec les membres de ma commission, que je me suis dirigé vers la méthode dite du "récit de vie".

3.3.2 Le récit de vie

Partir sur la méthode du récit de vie m'a permis de rendre plus compréhensible mon guide d'entretien et donc, la compréhension de ma question de recherche par les personnes interviewées. De plus, le récit de vie permet d'étudier des éléments évolutifs qui s'inscrivent sur le long terme. Il est le récit qu'une personne peut se faire de sa propre vie, il permet de : "*... choisir un morceau, (un) secteur ou (un) segment particulier de réalité sociale-historique, une pièce de la gigantesque mosaïque sociétale, et de chercher à comprendre comment il fonctionne et se transforme, en mettant l'accent sur les configurations de rapports sociaux, les situations qu'elles engendrent et leurs logiques, les mécanismes générateurs de pratiques, les logiques d'action récurrentes ; les processus qui le caractérisent et le font vivre.*" (D. Bertaux 2016, p. 13).

Il permet en outre de faire un focus sur un fragment de la grande mosaïque sociétale, telle que l'appelle Becker, en se centrant sur un monde social qui se construit autour d'un type spécifique d'activité, en l'occurrence, celui des artistes. *“Il y a du récit de vie dès qu'il y a description sous forme narrative d'un fragment de l'expérience vécue. L'orientation donnée (par le chercheur) à l'entretien narratif vers la description de situations et de pratiques « en situation » permet de générer des connaissances sociologiques objectives sur la base de témoignages par nature subjectifs”* (D. Bertaux 2016, p. 15).

3.3.3 La construction de l'échantillon

Pour m'assurer de la véracité du récit, j'ai recueilli un petit nombre de récits de vie de personnes qui ont vécu au sein de la même pièce de mosaïque sociétale. *“Si chaque récit est en soi invérifiable, ce que chacun dit d'une même partie du tout sociétal à travers l'expérience qu'il/elle en a eue directement peut être mis en rapport avec ce qu'en disent les autres. C'est ainsi que les récits en tant que témoignages se recoupent, se consolident mutuellement, se confirment ; et si l'un des narrateurs avait fabulé, ce qui en pratique est très rare, cela se verrait immédiatement.”* (D. Bertaux 2016, p. 18).

“Pour découvrir ce qu'il peut y avoir de général dans chaque cas particulier, il faut pouvoir disposer non pas d'un seul cas, mais d'une série de cas construite de manière à rendre possible leur comparaison, ce qui implique similitudes et différences entre ces cas : c'est toute la question de la construction de l'échantillon.” (D. Bertaux 2016, p. 31).

Je ferai attention à respecter le principe de différentialité présenté par Daniel Bertaux, directeur de recherche au CNRS, principe qui sous-entend que: “Des personnes se trouvant placées exactement dans le même statut institutionnel peuvent remplir leur rôle, exercer leur activité de façon différente parce qu'elles n'ont pas la même histoire ni la même structure de personnalité, les mêmes convictions (ou « valeurs »), les mêmes intérêts ; pas le même ensemble de schèmes de perception, d'appréciation et d'action ...”. (D. Bertaux 2016, pp. 31-32). Pour cela, je tâcherai de diversifier les profils des personnes interviewées.

3.3.4 Echantillon

J'ai souhaité interviewer quatre personnes sous la forme d'un récit de vie. J'ai choisi de me limiter uniquement aux personnes qui se définissent en tant qu'artiste et qui ont la prétention de vouloir vivre de leur(s) activité(s) artistique(s). Ces personnes sont issues du monde des arts de la scène et d'un modèle de formation artistique institutionnel afin de pouvoir valider/invalidier mes hypothèses. J'ai choisi d'interroger un homme et une femme entre 25 et 35 ans et un homme et une femme entre 35 et 45 ans. De plus, j'ai fait attention à ce que leur situation familiale soit diversifiée. Ainsi, je sélectionnerai autant des parents que des artistes sans enfants. Enfin, je me contenterai d'interviewer des personnes habitant en Wallonie et évoluant dans un milieu urbain. Ces critères de sélection de personnes ont pour objectif d'être assez précis pour que leur "monde social" soit le même (D. Bertaux 2016, p. 14) et en même temps que leurs profils soient assez diversifiés pour respecter le principe de "différentialité" (D. Bertaux 2016, pp. 31-32).

3.3.5 Guide d'entretien

J'ai construit mon guide d'entretien avec une question principale, décrivant le contexte de ma recherche et incitant la personne interviewée à raconter son histoire en faisant ressortir les étapes de blocage et de facilitation qui me permettront de cartographier leur parcours. La cartographie de ces étapes me permettra d'imaginer des points d'action qui pourraient être envisagés par le politique. Voici ma question de départ :

Je m'intéresse à la situation économique des artistes en Fédération Wallonie Bruxelles, et particulièrement, aux stratégies de survie financière mises en place par ceux-ci. Pouvez-vous me raconter chronologiquement votre parcours artistique en identifiant les grandes étapes qui vous ont permis de gagner en indépendance économique ? Quelles difficultés liées aux institutions administratives avez-vous rencontrées ? Comment les avez-vous surmontées ?

A cette question principale, j'ai prévu des questions de relance qui me permettront de cibler plus spécifiquement les concepts que je souhaite mobiliser autour de mon

sujet de recherche, elles ont pour objectif d'approfondir les trois axes de notre cadre d'analyse à savoir :

Concernant le concept de la précarité du travail :

Votre activité artistique suffit-elle à répondre à vos besoins financiers ? Sinon, quelles sont les activités/aides économiques dont vous bénéficiez pour compléter ces besoins ?

Concernant la question des compétences :

Selon-vous, votre formation artistique vous a-t-elle assez préparé à vous confronter au monde du travail ? Sinon, que vous manque-t-il ? Comment avez-vous comblé ce manque ?

Concernant le concept de la capacitation :

Quels dispositifs vous ont aidé à trouver des soutiens nécessaires dans votre parcours, tant sur un plan économique, social que professionnel ?

3.4 Conclusion

La méthode de récolte des informations pour laquelle j'ai opté est celle des récits de vie. Elle me semble la plus adéquate pour valider ou invalider mes hypothèses, car elle permet de les placer dans un contexte temporel évolutif. L'échantillon interviewé est assez semblable pour que les personnes interviewées soient confrontées aux mêmes réalités socioprofessionnelles et assez spécifique pour s'assurer de la véracité et de la pertinence des informations recueillies. Dans un monde idéal, si je pouvais diriger une équipe de recherche, il faudrait recouper et enrichir cette enquête avec d'autres modes d'enquêtes qualitatives et quantitatives. *“Mais les récits de vie apportent des informations d'une toute autre nature, et irremplaçables.”* (D. Bertaux 2016, p. 22).

4. Résultats et analyse

J'aborderai dans cette partie les résultats de mes interviews, que je mets en relation avec mon cadre théorique, en prenant compte du contexte défini au début de ce mémoire. Cette étape, qui m'a amené à aller à la rencontre du terrain, est très enrichissante et riche d'enseignement, elle m'a permis d'aller confronter mes hypothèses à plusieurs réalités professionnelles.

Comme on le dit, la réalité dépasse souvent la fiction, et pour ma part, mes projections. J'avais prévu d'interroger quatre personnes, mais ce sont au final sept personnes que j'ai retenue pour la qualité et la pertinence de leur récit. Ces personnes sont exclusivement issues du milieu du spectacle, acteurs de cinéma et de théâtre. Pour un besoin de transparence, je commencerai par avouer que je n'ai pas réussi à obtenir tous les profils que je souhaitais interviewer. J'avais opté pour quatre rencontres, respectivement avec deux personnes, une femme et un homme entre 25 et 35 ans, et deux autres personnes, une femme et un homme entre 35 et 45 ans. Je n'ai malheureusement pas pu obtenir de rendez-vous avec une femme entre 35 et 45 ans. Je pense que ce manque est néanmoins compensé par un nombre d'intervenants plus élevé et des témoignages de ces derniers sur leurs proches ou collègues qui entrent dans cette catégorie.

J'envisage, pour que la lisibilité et la compréhension de la problématique soit optimale, de définir les différentes étapes par lesquelles l'artiste doit passer s'il souhaite vivre de sa création. Ces étapes comprennent un certain nombre de barrières que l'artiste doit surmonter. Et il pourra compter sur un certain nombre d'aides pour y parvenir. Le point de départ est, tout comme au début de ce mémoire, un artiste qui sort des études artistiques ou qui, à un moment donné, quelle que soit son activité professionnelle, souhaite se professionnaliser en tant qu'artiste. Je ne pourrai sans doute pas être exhaustif, mais je considère ce plan de parcours comme les prémisses d'un travail à venir. Ce plan s'articulera autour de trois concepts de base : la "précarité du travail", les "compétences" et la "capacitation".

4.1 Une précarité aux multiples facettes

4.1.1 Contexte législatif

Dans cette partie, je souhaiterais m'attarder sur le statut d'artiste et la problématique des barèmes. Ces éléments sont le cadre législatif dans lequel les artistes évoluent. Au cours de mes interviews, j'ai pu observer un certain nombre de dysfonctionnements qui me paraissent importants à prendre en compte si l'on souhaite comprendre la réalité de vie des artistes.

4.1.1.1 Le statut d'artiste

Dans les interviews que j'ai pu réaliser, même si le statut d'artiste se révèle comme le Graal à atteindre, il amène néanmoins avec lui son lot d'angoisses, d'incompréhensions et de dérives.

Tout artiste qui souhaite vivre de son activité en Belgique ne peut passer à côté de l'existence de ce statut. Bien qu'imparfait, il est très rare dans le monde, car peu de pays en propose. Les informations concernant son acquisition sont très nébuleuses pour les artistes. Ils ne savent pas s'ils y ont droit, ils ne savent pas comment l'obtenir et n'identifient pas bien les structures auxquelles ils doivent s'adresser pour obtenir des informations. Ils se passent souvent les informations entre eux, et prennent conseil auprès de la personne qui semble s'y connaître le mieux. J'ai pu relever plusieurs problématiques du statut d'artiste dans les interviews réalisées.

La première problématique est que pour l'obtenir, les artistes sont prêts à accepter des contrats sous-payés. En effet, comme l'obtention du statut d'artiste dépend d'un nombre de jours de contrat de travail, les artistes sont prêts à faire le dos rond le temps de rentrer dans les conditions, acceptant tout type de contrats pour obtenir le nombre de jours requis. Les institutions culturelles et les employeurs le savent et en jouent. C'est un effet pervers du dispositif d'obtention du statut.

Le "statut d'artiste" peut amener à des mécanismes imprévus, mal anticipés, lors de sa mise en application. *"Il y a des personnes qui nous proposent littéralement sur*

contrat de l'exploitation et des conditions financières qui sont honteuses, pas faisables. Et je pense qu'ils savent ce qu'ils peuvent faire et qu'ils abusent clairement parce qu'ils savent que l'artiste est potentiellement sous statut, est potentiellement au chômage. Et donc, s'il n'est pas rémunéré, il a quand même ça." (Fabrice - acteur). De par la protection du statut d'artiste, des structures ou des employeurs trouvent légitime de proposer des contrats sous-payés aux artistes.

La deuxième problématique est qu'en fonction de la situation familiale de l'artiste, en fonction des revenus de son travail avant l'obtention, il n'y a pas situation d'égalité face au statut, une fois celui-ci atteint. C'est un critère qui a été pris en compte dans la nouvelle réforme du "statut d'artiste" dans laquelle l'État a décidé d'uniformiser l'allocation des artistes. Réforme qui date du premier octobre 2022, qui est encore en évolution, et sur laquelle je ne me suis pas trop appuyé vu le moment d'écriture de ce travail.

La troisième problématique est qu'il est difficile de travailler en dehors du cadre du statut et que le statut enferme d'une certaine manière les artistes par son cadre comme l'explique Isabelle: *"Je ne sais pas si on pourra faire ça avec la réforme du statut, mais pour donner des cours de théâtre ou comme animatrice dans un théâtre, ton statut est mis en stand-by et tu le récupères à la fin du contrat. Mais après, par rapport à un complément chômage ou quoi, c'est la galère. En fait, c'est très décourageant. On a presque même plus envie de travailler en dehors du statut parce que c'est plus compliqué."* (Isabelle - comédienne).

Enfin, le statut comprend un biais non négligeable, étant considéré comme le but à atteindre par les artistes, il n'est pas pensé pour émanciper les artistes à un moment donné. Ce qui me pousse à poser la question suivante, le statut d'artiste doit-il être une fin en soi ou une étape vers une émancipation des artistes ? L'une des personnes interviewées l'exprime avec ses mots: *"Je veux faire la distinction, avoir le statut d'artiste qui, à l'époque, n'était jamais que le statut de chômeur. Le statut d'artiste n'est pas une finalité en soi. Dans un parcours artistique, la finalité, c'est vivre de ton métier comme n'importe quelle autre personne, comme n'importe quel autre indépendant, employé ou fonctionnaire."* (Fabrice - acteur).

Le problème est que la situation des artistes n'est pas assez légiférée, ce qui provoque un bon nombre de freins, notamment liés aux barèmes.

4.1.1.2 Les barèmes

Les artistes interviewés ne savent pas à quel barème se référer pour négocier leur contrat de travail. Les structures qui emploient les artistes abusent de ce manque de connaissance, de cadre, et en profitent pour proposer des contrats sous-payés, voire amorcer la négociation vers du travail au noir. Cela entraîne par la même occasion un abus du temps de travail et des heures supplémentaires non rémunérées.

“Les productions veulent absolument trouver ceux qui coûtent le moins cher, mais jusqu'à quel point ils sont prêts à descendre et à rester respectueux de l'humain qui est en face d'eux ? Ne serait-ce qu'avoir une liste avec des barèmes, j'en ai parlé, ils disent « Malheureusement, les barèmes dans notre domaine, ce n'est plus trop d'actualité. »” (Aurélien - musicien).

4.1.2 La reconnaissance du métier

Passons maintenant au parcours artistique. Lorsque l'on débute son activité, on la commence souvent seul et même lorsqu'on l'exerce depuis quelques années, la tâche est ardue. Si on a suivi des études artistiques dans une Académie, on a peut-être eu la chance d'avoir créé un réseau, aussi infime soit-il, mais il reste néanmoins difficile d'acquérir une certaine reconnaissance, une légitimité, auprès des structures auxquelles l'artiste sera confronté.

4.1.2.1 Reconnaissance par les institutions culturelles / employeurs

Le sentiment que j'ai pu extraire de mes interviews est que si les structures culturelles ou employeurs fonctionnent avec un certain nombre d'habitues, il est difficile d'atteindre une reconnaissance vis-à-vis de ces structures. Cela s'est fortement révélé lors du COVID : *“... il y a des amis qui ont bossé comme des fous pendant le COVID parce qu'ils ont réussi. Ils étaient bien implantés dans le milieu, notamment audiovisuel, ce qui n'était pas le cas d'autres. Donc en fait, il y a eu un déséquilibre qui s'est creusé entre les comédiens, qui avaient une certaine notoriété, qui travaillent déjà beaucoup et qui travaillent encore plus (...) Les productions ont*

décidé de ne pas prendre de nouvelles personnes, mais ils travaillent avec les mêmes et du coup ça ne laissait pas la place à de nouvelles personnes.” (Valentin - comédien).

Obtenir une reconnaissance, ou se faire un nom vis-à-vis de ces structures est une entreprise de longue haleine. Et le rapport de force qui peut exister entre les structures et les artistes peut amener à des abus vis-à-vis desquels l’artiste est souvent seul à faire face comme nous l’explique Isabelle à propos d’une expérience qu’elle a eue avec un théâtre. *“C’était difficile, les dates ont été déplacées et puis voilà, on n’a pas été très bien considéré et j’étais toute seule pour gérer ça, donc c’était un peu la galère.”* (Isabelle - comédienne).

L’artiste a besoin de faire appel à un certain nombre de compétences pour faire face à ces situations, compétences qui n’ont pas été acquises. *“En fait le truc c’est que je dois apprendre à faire des choses que je ne sais pas faire, genre la diffusion, la production, je ne maîtrise pas. Mais je suis obligé de savoir le faire.”* (Valentin - comédien). L’artiste est livré à lui-même et il doit apprendre sur le tas.

Cet aspect de la réalité du travail des artistes est peu abordé lors de leur cursus académique s’ils en ont un. Le démarchage, la négociation et la promotion auprès des institutions qui les embauchent est un travail qui s’apprend au fur et à mesure. Ajoutons à cela un rapport délicat entre l’artiste et les institutions d’État.

4.1.2.2 Reconnaissance par les institutions d’Etat

Au vu des interviews que j’ai réalisées, je pense que la plus grosse hantise des artistes et le plus gros point de friction qui peut exister dans la carrière d’un artiste est la relation qu’ils entretiennent avec les institutions administratives telles que le Forem. C’est une étape importante à franchir pour un artiste qui souhaite vivre de sa création, comprendre les institutions et s’y confronter.

Ce sont deux mondes qui peinent à se comprendre. La rigidité du système administratif et ses institutions ont du mal à intégrer la réalité des artistes dans leurs canevas comme le montre l’expérience d’Aurélien lorsqu’il a dû s’inscrire pour

réaliser son stage d'insertion: *“Je suis arrivé au Forem pour faire mon stage d'insertion. Là aussi, je trouve qu'il y a un manque de compréhension totale du domaine dans lequel on se trouve. Parce que j'ai dû m'inscrire, dire vers quel métier je devais aller et tout ça. Je remplis la première fois le truc du Forem, mais je me dis « Oui, mais je dois mettre quoi comme métier dans tout ce qui est proposé, il n'y a rien qui se rapproche au travail d'un artiste.»* (Aurélien - musicien). Il continue: *“Quand je tapais « monteur/ son », encore maintenant, je reçois des demandes en tant que « Monteur électricien » ou « électromécanicien » ou « frigoriste », mais non, je ne suis pas un monteur, je suis monteur son ou je suis compositeur ou je suis mixeur, mais il n'y avait rien dans la catégorie qui se répertoriait à ça.”*

De plus, comme le travail artistique est intermittent, les artistes doivent sans cesse faire des allers-retours vis-à-vis de ces structures, d'autant plus s'ils n'ont pas le “statut d'artiste”. Ce qui leur donne l'impression de ne pas être compris, de ne pas être considérés. *“Quand ils t'accompagnent dans ton parcours de demandeur d'emploi et que tu leur dis « Je cherche aussi des contrats artistiques, je passe des castings », eux disent « Oui, mais (...) vous n'êtes employé que de manière ponctuelle. » Dans le genre, eux, pour aussi s'acquitter de leurs tâches, c'est-à-dire, te mettre sur le marché de l'emploi, ils préféreraient évidemment que tu aies un CDI. (...) Que ton projet artistique, c'est l'idéal pour eux, tu y renonces et que tu trouves un job comme tout le monde.”* (Fabrice - acteur).

C'est un problème que relevait Robert Castel dans ses analyses lorsqu'il évoquait le fait qu'au départ, la sécurité sociale était un droit impératif national. Puis, toute l'évolution ultérieure a été dans le sens d'en demander de plus en plus aux allocataires. Ça s'est accompagné d'une stigmatisation croissante jusqu'à aboutir à la formule néolibérale, l'homme doit être un "entrepreneur de lui-même". Cela s'est traduit plus concrètement au niveau des politiques d'insertion, du traitement du chômage, etc. (R.Castel, 2013 p. 27). De plus, les organismes comme le FOREM, qui étaient auparavant des structures d'accompagnement des chômeurs en vue d'une réinsertion au monde du travail, se sont au fil du temps transformés en organismes de contrôle soucieux de faire diminuer le taux de chômage.

4.1.3 Être un entrepreneur

L'homme doit être un "entrepreneur de lui-même", c'est une réalité que les artistes ont dû intégrer au fur et à mesure de leurs expériences. Une fois les premières étapes franchies ou parallèlement à la rencontre des artistes avec les différentes structures, l'artiste doit se structurer, structurer son activité et investir en lui.

4.1.3.1 Lancer son entreprise

L'artiste est un entrepreneur, et le produit qu'il vend, c'est lui-même. Cela le pousse naturellement à devoir investir en soi. Ce qui comprend des coûts: *"Tu comptes un shooting, c'est 150 € pour 10 bonnes photos retouchées. Tu dois payer ton monteur pour avoir ta bande démo en espérant que tu as déjà tourné des trucs à mettre dans ta bande démo. Sinon, tu dois payer une agence de bande démo' qui doit faire un tournage avec toi. Là, tu comptes, tu es déjà à 1 500 € d'investissement juste pour montrer. Tu n'as même pas ton site Internet. On est juste sur le basique "tu as une image de toi", tu dois la montrer."* (Marc - acteur).

Construire une carrière d'artiste, c'est comme lancer une entreprise, il faut un apport financier: *"Au début de ce métier, j'ai compris qu'il fallait gagner de l'argent, parce qu'il faut investir dans ton métier. Il faut investir dans ton entreprise. En tant que personne, en tant qu'acteur. J'entreprends, donc je crée une entreprise, même si je n'ai pas la structure légale, mais j'entreprends. Et quand tu crées une entreprise, tu commences avec une mise de fonds, tu investis dans ce que tu mets en place. Pareil pour le métier d'acteur."* (Fabrice - acteur).

4.1.3.2 Le coût des formations

Construire sa carrière d'artiste, c'est aussi se former, et continuer à le faire tout au long de sa carrière. Le métier d'artiste, c'est comme une langue, il faut le pratiquer, l'entretenir pour rester performant. C'est ce qu'explique Marc, lorsqu'il se remémore le coût de ses formations: *"Je crois que j'ai déboursé peut-être 20 000 € pour devenir comédien jusqu'à aujourd'hui. J'ai investi dans quelque chose qui est complètement*

abstrait, qui n'est qu'en moi et qui est dans ma mémoire cellulaire, mais qui n'est que là.”

4.1.3.3 Le coût de la création

Tout comme il faut investir en soi, la création peut nécessiter d'investir dans du matériel, pour réaliser les décors d'un spectacle par exemple, acheter un instrument de musique pour pouvoir jouer ou payer les artistes qui joueront dans le spectacle. Ces montants peuvent être très conséquents, et même si des subsides existent, ils sont très difficiles à obtenir et le choix de la débrouille s'impose malgré soi. *“J'avais créé un autre spectacle de cabaret, mais on n'avait jamais eu de subventions. On a tout fait à la débrouille. C'est un début, c'est bien. Mais quand tu veux créer des spectacles, en fait, tu te rends bien compte que même si c'est courageux de le faire à la débrouille, c'est très compliqué d'arriver à tes fins parce que t'arrives pas à te payer toi, payer les artistes, payer le matos, payer quelqu'un qui peut peut-être te diffuser. En fait, c'est très très compliqué.”* (Valentin - comédien).

Si l'on revient sur l'analyse de R.Castel, on se rend compte à quel point il peut être difficile d'être un entrepreneur de soi-même. Et on peut s'interroger sur la légitimité des institutions d'État de stigmatiser les chômeurs, et dans ce cas-ci, les artistes, au regard des barrières qui existent face au fait de mettre son activité en place. D'autant plus que la création ne se limite pas à la représentation du spectacle, il faut aussi le créer, et cela amène encore d'autres difficultés, notamment au niveau de la gestion des espaces.

4.1.4 Gestion des espaces physiques

La création demande d'intégrer dans son processus, l'occupation de certains espaces. Des espaces de répétition d'une part, mais aussi des espaces de stockage. La gestion de ces espaces doit prendre en compte plusieurs paramètres. D'une part le cadre de vie, car que l'on soit à la ville ou à la campagne, les réalités ne sont pas les mêmes. Il sera par exemple plus facile de trouver un hangar où entreposer son matériel si l'on se trouve à la campagne plutôt qu'en appartement au plein centre de Bruxelles. De même au niveau des nuisances sonores, il sera plus

facile de trouver un endroit calme qui ne perturbera pas les voisins si on est excentré plutôt qu'en milieu urbain.

Les solutions pour pallier ces problématiques peuvent être de différentes natures. Certains artistes, s'ils en ont l'opportunité, essaient de créer des partenariats avec des institutions culturelles en échange d'un service. Un théâtre peut par exemple proposer à une troupe de théâtre de répéter dans ses bâtiments en échange de quelques représentations gratuites. D'autres artistes se rassemblent en collectif pour louer des espaces, que ce soit des lieux de répétitions, des endroits de stockage ou des ateliers. D'autres encore peuvent faire appel à la famille ou à des amis pour les dépanner.

Dans tous les cas, la situation financière des artistes que j'ai interviewés ne leur permettait pas d'envisager seuls une location, encore moins l'achat d'un lieu pouvant répondre à leurs besoins en termes de répétition ou de stockage. *“C'est la débrouille, mes amis vivent à Lille, et moi j'habite Bruxelles. Personne n'a d'endroit safe. Moi j'ai pas grand-chose chez moi parce que je suis en appartement, j'habite au quatrième. J'ai une amie qui est seule dans un appartement qui est assez grand, et du coup elle a du matos entreposé dans sa chambre. Et j'ai une autre amie qui habite dans une maison en colocation et du coup elle a réussi à caser où elle pouvait du matos, mais en fait c'est pas le mieux.”* (Valentin - comédien).

Nous avons parcouru le cadre législatif dans lequel évoluent les artistes, leur rapport vis-à-vis des institutions, le coût de la création et la gestion des espaces. Ces quatre paramètres sont inhérents à la bonne évolution professionnelle d'un artiste, mais qu'en est-il de la réalité du rythme du travail d'un artiste ?

4.1.5 Pénibilité du travail

4.1.5.1 L'intermittence du travail artistique

Selon Robert Castel, le plus grand défi est le suivant, le monde du travail est devenu incomparablement plus mobile et flexible qu'avant: *“Tout l'enjeu est de faire en sorte que cette flexibilité ne se traduise pas par le rejet d'une partie des travailleurs,*

déclarés inemployables parce qu'ils ne seraient pas capables de suivre ces fluctuations (...), mais de sécuriser (sécurité sociale) les transitions qui caractérisent désormais le monde du travail". (R.Castel, 2013, p.31).

Si on reprend les propos de R.Castel, on peut considérer que les artistes sont dans une position d'hyper flexibilité. Et cette hyper flexibilité est directement liée à la nature d'intermittence du travail artistique. Intermittence parce que les contrats artistiques sont bien souvent liés à des représentations. Ces représentations sont situées dans un espace-temps bien défini. Les artistes doivent passer d'un projet à un autre pour occuper professionnellement l'entièreté de leur année. Il existe alors au moins deux cas de figure. Le premier cas est celui d'un artiste qui ne développe pas ses propres projets, mais qui cherche à être engagé dans d'autres projets, le plus souvent, par des structures culturelles. Le deuxième cas est celui de l'artiste entrepreneur.

Artiste engagé par une structure culturelle

Dans le premier cas de figure, l'artiste est employé par une structure. Il répond à un casting ou il est directement sollicité par un metteur en scène et passe d'un projet à un autre. Même si ses spectacles s'enchaînent, il ne peut pas simplement se contenter de passer d'un spectacle à l'autre. Il doit prendre en compte les répétitions nécessaires à la réalisation du spectacle. Survient alors un premier problème. Il est de coutume dans le monde du spectacle de ne pas être rémunéré pour les répétitions. Même si l'artiste est actif, ce sont officiellement, aux yeux de l'État, des jours d'inactivité. Jours "d'inactivité" qui le rendent indisponibles à d'autres projets. Cela pose un réel problème, car l'artiste est contraint de participer à ces répétitions, ce qui peut amener des tensions entre l'artiste et l'employeur: *"J'y suis allé à la confrontation. J'ai dit : « Vous savez qu'on devrait être payé le double pour ces prestations et que quand on est en répétition et qu'on n'est pas payé, alors que ce type de projet n'est pas un projet qui est en galère financière et qui ne peut pas se permettre de payer les répétitions », (...) Pourquoi est-ce qu'on rémunère pas une journée de travail ? Sachant qu'une répétition, c'est une journée de travail. À un moment donné, quand t'es deux semaines en répétition, ne pas être payé, ça paraît*

complètement débile. N'importe quelle autre personne qui est en formation pour un boulot (...) est payée. Ça fait partie du cadre du travail.” (Fabrice - acteur).

Artiste entrepreneur

Dans le deuxième cas de figure, l'artiste est entrepreneur. Il crée lui-même son spectacle. Il a donc besoin de l'écrire, de créer les décors s'il y en a, de travailler sur la communication, de démarcher les lieux qui achètent son spectacle, etc. Toutes ces tâches prennent un temps considérable, elles rendent l'artiste indisponible pour travailler sur d'autres projets et il ne peut faire l'économie de ce temps de construction du projet artistique s'il souhaite que son projet voie le jour. Ce qui nous amène à prendre en compte une nouvelle problématique, celle de la disponibilité.

Dans les deux cas, la réalité de l'artiste comprend un facteur d'intermittence. De par le rythme naturel de son travail, l'artiste ne peut pas, comme n'importe quel travailleur, être rémunéré professionnellement tout au long de l'année. La question qui se pose naturellement est alors la suivante, pourquoi ne combine-t-il pas une activité professionnelle traditionnelle et une activité artistique pour équilibrer les deux ? Là encore, ce n'est pas si simple.

4.1.5.2 La disponibilité

Il est très difficile pour un artiste de s'engager dans une forme de travail conventionnelle. J'entends par là une forme de travail à horaire fixe, que ce soit en CDI ou en CDD. Et si l'artiste fait le choix de s'accommoder de quelques heures fixes, cela peut être au détriment de sa carrière d'artiste.

Lors de mes interviews, j'ai pu observer régulièrement un point de tension vis-à-vis duquel l'artiste a dû faire un choix. Avant de faire le choix de la carrière artistique, un certain nombre de personnes interviewées étaient engagées, que ce soit à mi-temps ou à plein temps dans des formes de travail conventionnelles. Ce travail les empêchait de participer à des castings. Et lorsqu'ils étaient reçus pour des rôles, cela entraînait en conflit avec leurs engagements artistiques. Le choix qui s'imposait à

eux était donc celui de la sécurité financière ou de leurs ambitions artistiques: *“C'est ça l'énorme difficulté dans notre métier, le petit boulot que t'as plein temps, qui t'assure un revenu, il te demande aussi d'être présent plein temps. Et donc c'est tout ce temps-là que tu n'as pas pour faire ton réseau, pour te renseigner sur ton activité artistique. Donc ça t'occupe beaucoup et ça t'empêche d'avoir la souplesse pour rencontrer les gens au moment où ça les arrange.”* (Fabrice - acteur). *“Le nombre de castings ou de tournages que je devais faire (...), tous ces petits trucs que j'ai dû refuser parce que j'étais en train de travailler, ce n'était pas possible.”* (Marc - acteur).

“De fil en aiguille, j'ai combiné les deux, donc répétition et travail, (...) Et vu que c'était semi-pro, ça sous-entendrait répétition en journée, et disponibilité plusieurs fois la semaine. J'ai préféré démissionner. Démissionner d'un travail qui m'assurerait stabilité financière, économique et tout ce que tu veux. Que le théâtre, pour le coup, oui, j'allais être payé, mais des rawettes.” (Daniel - comédien).

C'est un choix kafkaïen que tout artiste est amené à faire au cours de sa carrière, s'il souhaite vraiment vivre de son activité, il doit y consacrer 100% de son temps. Le statut d'artiste tel qu'il est construit à l'heure actuelle a bien compris cette problématique. Il prend en compte les problèmes de disponibilité liés à l'intermittence du travail artistique. Néanmoins, comme vu plus avant, le statut d'artiste et les autres formes de rémunération telles que les RPI (Revenus petites indemnités) provoquent des dérives. Ajoutons à cela la gestion administrative d'une activité artistique qui reste très nébuleuse pour beaucoup d'artistes.

4.1.5.3 La charge administrative

Nous pouvons trouver beaucoup de points communs entre la façon de gérer une activité d'indépendant à titre principal ou complémentaire et une activité artistique. Ce qui illustre le mieux cette similitude en est la gestion administrative. En effet, pour mener à bien leurs projets, les artistes doivent faire appel aux mêmes compétences qu'un indépendant. Ils doivent avoir des notions de comptabilité, que ce soit pour acquérir le statut d'artiste, en calculant le nombre de jours prestés selon la règle du cachet par exemple ou pour suivre son plan financier et ses budgets tout au long de l'année. *“On passe 80% de son temps à faire des papiers et 20% de son temps à*

créer, jouer. Et encore, jouer devant des gens ou devant une caméra, c'est 5% de ton temps de travail effectif. Et donc ça, il faut l'accepter" (Daniel - comédien).

Qu'ils soient organisés en ASBL ou non, bon nombre d'artistes fonctionnent par projets et créent différents projets artistiques, seuls ou en collectifs. La gestion de ces projets fait appel à des compétences qui ne leur ont pas été apportées pendant leur scolarité. A défaut d'avoir les compétences, ils distribuent la charge administrative à la personne qui a le plus le temps de le faire, tâches peu compatibles avec le mode de fonctionnement même d'un artiste si l'on en croit les propos récoltés lors de mes interviews.

"L'administratif, c'est aussi une énorme charge. Les gens lambda, monsieur tout le monde, déjà, ça l'embête les charges administratives. On vit dans un monde de papier. D'un côté, malheureusement, et d'un autre côté, heureusement, parce que ça nous protège aussi. Mais ça prend beaucoup de temps. C'est aussi beaucoup de complexité. L'artiste qui, en plus, n'appartient peut-être pas au monde d'aller tous les jours de 9h00 à 17h00 dans une grande cage dorée faire son travail répétitif, mais qui est autre dans sa personnalité, dans sa manière de voir les choses, c'est aussi difficile parfois de rentrer dans une réalité administrative" (Fabrice - acteur).

Cette charge administrative du travail artistique est souvent sous-estimée au début de la carrière d'un artiste. Il s'en rend compte au fur et à mesure et cette réalité amène un certain nombre d'entre eux à abandonner ou à partir dans des filières plus conventionnelles telles qu'exercer son art en tant qu'animateur artistique ou professeur artistique. *"Tu vois ceux qui vont réussir à persévérer et ceux qui vont se dire qu'en fait, ça me saoule. Et vraiment moi, j'en ai déjà vu parmi ceux avec qui j'étais à l'école, il y en a qui ont déjà abandonné"* (Valentin - comédien).

Le manque de compétences en termes de gestion administrative peut amener des complications dans la compréhension ou la négociation des contrats qui peuvent être proposés aux artistes, d'autant plus que les formes de rémunération sont diverses.

4.1.6 Les différentes formes de rémunération

Comme tout être humain, l'artiste a besoin de subvenir à ses besoins. Il sera alors amené à exercer son activité artistique sous de nombreuses formes.

Il y a bien sûr le travail artistique sous contrat, rémunéré lucrativement, peu lucrativement ou très lucrativement en fonction des opportunités. Les contrats très lucratifs sont beaucoup plus en compétition que les autres. Ces contrats peuvent être combinés à une activité professionnelle complémentaire, comme donner des cours dans une école ou travailler dans une société, avec les inconvénients en termes de disponibilité que nous avons évoqués. Pour pallier ce problème de disponibilité, ou pour combler des creux professionnels, beaucoup d'artistes travaillent dans l'HORECA: *“J'ai repris le travail après aussi. En tant que cuisinier. Finalement, 80% des artistes ont travaillé dans l'HORECA..... C'est pas pour rien, finalement. C'est parce qu'on est obligé de passer par là.”* (Marc - acteur). Le travail artistique étant précaire, il est bien souvent indispensable de faire des allers-retours dans des secteurs flexibles et peu qualifiés.

Dans certains cas, que ce soit pour renforcer son réseau, intégrer un projet ou simplement lancer son propre projet, l'artiste doit s'accommoder de phases de travail bénévole. Ce travail bénévole peut être défrayé, une trentaine d'euros par journée et un montant maximum par an. Ce défraiement ne peut donc pas être envisagé comme une source de revenu régulière mais peut dépanner en cas de besoin. J'ajouterai aussi le paiement dit “au chapeau” qui consiste à faire tourner le chapeau à la fin des représentations pour récolter de l'argent.

Ces situations de bénévolat peuvent être acceptées en vue de décrocher d'autres contrats, mais de temps en temps l'expérience peut être longue: *“J'ai fait six ans de bénévolat (...) ils ont un atelier tous les mercredis après-midi pendant l'année scolaire. J'y allais peut-être la moitié du temps. Et puis à un moment "j'ai dit bon bah si t'es pas foutu de me filer un peu de sous alors que ça fait six ans que je travaille ... Bon j'arrête”.* (Isabelle - comédienne).

Ajoutons à cela le travail au noir, parfois voulu, parfois forcé et parfois déguisé, et par des structures dont on ne s'attendrait pas : *“Je leur ai dit « Vous voulez que je fasse une facture depuis Amplo ? Je suis inscrit là-bas, donc je peux le faire chez Amplo. » « Non, on va juste faire un défraiement et moi, je dis « Oui, mais pour faire un défraiement, il faut qu'il y ait un travail. Si on ne déclare aucun travail, comment est-ce que vous pouvez me défrayer ? » « Oui, mais ne t'inquiète pas, c'est quelque chose typique de la commune en tant qu'artiste ou quoi que ce soit. Tu recevras tes 380 €. Je dis oui, c'est du black. Il faut dire ce qu'il faut dire, c'est du black, mais vu que c'est la commune, on l'aborde autrement et ça passera.”* (Aurélien - musicien).

Le travail peu ou mal rémunéré est monnaie courante dans le monde artistique. Pourquoi les artistes s'accommodent-ils de telles conditions de travail ? Nous avons parcouru un élément de réponse lorsque nous évoquions ce qu'étaient prêts à accepter les artistes pour obtenir le “statut d'artiste”, mais ce n'est pas tout. Un autre élément essentiel entre en jeu, la compétition du monde artistique.

4.1.7 La compétition du monde artistique

Imaginons que l'artiste se soit accommodé de tous les points que nous venons d'aborder, imaginons qu'il ait bien compris le contexte administratif dans lequel il se trouve, qu'il ait pu trouver des solutions de débrouille pour réaliser sa création, que ce soit d'un point de vue matériel ou spatial, qu'il se soit accommodé de la charge administrative, qu'il ait réussi à réunir les fonds pour se former et qu'il ait répondu à son dilemme d'engagement dans son activité artistique à temps plein. Il reste encore au moins un point avec lequel il devra composer : la compétition du monde artistique.

Cette réalité, inhérente à l'ensemble du monde du travail comme Castel l'a montré, n'épargne pas le travailleur artistique.

La compétition est la cause de bien des dérives. Les structures savent que les artistes s'arrachent les places, et c'est ce qui les met en position de force vis-à-vis des artistes, leur permettant d'imposer leurs conditions. Le cas d'Aurélien illustre bien les abus qui peuvent exister. *“Je venais les dimanches parce que, en parallèle,*

j'avais mon horaire de prof et pour leur dire « Oui, vous inquiétez pas, je sais que c'est six jours semaine. Je ne suis pas là les jeudis après-midi et les vendredis, mais je viens de toute manière le dimanche pour pouvoir faire le jour où je ne suis pas là. ». Aurélien travaille la semaine, et pour tenir ses engagements (problème de disponibilité), il accepte de travailler le week-end. Il continue: *“Pendant quatre mois, c'était complètement full. Et après, au final, on m'a même demandé si ça ne me dérangeait pas de faire les versions internationales parce qu'ils étaient fort occupés et tout ça. Et je l'ai vu comme une opportunité de jeune artiste de me dire « Il faut que je dise oui. » Parce que si je dis non, on se dira déjà « On voit qu'on peut pas compter sur lui. » Et au final, je devais payer pour faire ce travail. Mais c'est moi qui vois justement la perversité de me dire « Le milieu artistique est tellement compliqué à rentrer dedans qu'au final, quand on te demande quelque chose d'un travail et on te dit « Est ce que tu pourrais pas faire ça aussi pour nous ? » Tu sais que si tu dis non, tu seras plus jamais rappelé. Mais si tu dis oui, tu sais que tu dois le faire gratuitement. Et du coup, je me suis retrouvé sur ces 26 jours. J'en ai peut-être fait réellement 40, 50.”* (Aurélien - musicien).

“Je me rends compte que les conditions financières et, limite la manière dont on est traité, ne sont pas très correctes, pour ne pas dire honteuses. Sachant que je pense que beaucoup de personnes en sont conscients. C'est que les artistes, on crève tous la dalle, on a tous besoin de bosser et il y en a qui peuvent te proposer des contrats non proposables. En sachant très bien qu'on crève tous la gueule ouverte pour avoir des jobs et qu'on serait très content d'être employé pendant une certaine durée, en tout cas au début.” (Fabrice - acteur).

Ces dérives sont malheureusement exacerbées par le “statut d'artiste”, au moins pour deux raisons. La première, comme expliqué plus haut, est que pour obtenir le statut, les artistes seraient prêts à accepter tous types de contrats. La deuxième est que quand les artistes ont le statut, certaines structures considèrent que les artistes sont de toute manière payés, même si c'est par un tiers. L'argent que les artistes reçoivent de l'État déculpabilise les structures qui les engagent. Il est important de tenir compte de ces dérives si l'on souhaite que les artistes soient respectés dans leur travail et qu'ils puissent atteindre une autonomie financière. Ces dérives poussent les conditions de travail vers le bas et rendent impuissants les artistes qui

y sont confrontés. D'où l'importance de légiférer sur des barèmes clairs pour les artistes.

Selon Robert Castel, il faut repenser la solidarité du XXI^e siècle et resécuriser les situations de travail, y compris en donnant un statut aux "travailleurs mobiles". Une véritable solidarité assurant une interdépendance "organique" entre les membres de la société exige que tous soient pourvus de ce minimum de ressources et de droits communs qui constituent leur citoyenneté sociale et que l'on pourrait appeler sécurité sociale minimale garantie, comme on parle d'un salaire minimum garanti (R.Castel, 2007).

C'est un élément essentiel de ce travail, les droits du secteur artistique ont besoin d'être renforcés et les artistes ont besoin d'être informés et formés vis-à-vis de leurs droits. Les défis que doivent relever les artistes sont nombreux et ils font appel à de nombreuses compétences. Nous avons pu parcourir les différentes barrières qui se dressent face aux artistes : la complexité du monde administratif, la relation conflictuelle avec les structures institutionnelles, le coût de la création et la gestion administrative de celle-ci, le rythme et les conditions de travail, toutes ces épreuves situées dans un monde compétitif. Comment les artistes sont-ils outillés pour surmonter tous ces aspects de leur métier ? Quelles formations et informations ont-ils reçues pendant leur parcours académique ? Et s'ils n'ont pas suivi de parcours académique traditionnel, comment peuvent-ils se former ? C'est le sujet de la section qui suit.

4.2 Des compétences plus que nécessaires

Comme nous l'avons abordé dans le cadre théorique, le besoin de (ré)activation de l'individu vient d'une inadéquation entre l'offre et la demande de force de travail et plus fondamentalement d'un décalage entre les attentes du système productif et les résultats du système éducatif. (J-L, Guyot 2020, p. 25). Ceci semble se vérifier concernant le monde de l'art. Nos sociétés produisent plus d'artistes que ce que le monde du travail ne peut absorber. Pour être plus précis, les Académies d'art sortent des artistes trop insuffisamment formés pour se confronter au monde du travail.

4.2.1 Acquisition des compétences lors du cursus académique

De manière unanime, lors de mes interviews, les artistes considèrent ne pas avoir été formés suffisamment pour appréhender la réalité professionnelle à laquelle ils doivent faire face à la sortie des études. *“Je suis étonné de voir que justement, pendant leur parcours artistique scolaire, que soit à l'ASAS, l'IAD, Conservatoires de Bruxelles, Mons, Liège, tout ce que tu veux, parce que j'ai côtoyé des comédiens, comédiennes et artistes de toutes les écoles possibles et imaginables, n'apprennent pas pendant leur parcours, leurs cursus, à comment se professionnaliser une fois qu'ils sortent de leur parcours”* (Daniel - comédien). Ce témoignage l'illustre bien, et tous les avis vont dans le même sens. *“Je trouve que c'est un petit peu alarmant comme positionnement de se rendre compte que ma promo, on est tous des gamins de 23 à 26 ans et de se rendre compte qu'on ne sait pas réellement ce qu'on doit être.”* (Aurélien - musicien).

Les artistes apprennent à exprimer leurs idées, acquièrent des compétences artistiques dans leurs domaines respectifs, que ce soit la danse, la musique, le théâtre ou autres. Mais ils n'ont pas de cours de comptabilité, ils n'ont pas de cours de gestion d'entreprise, ils n'ont pas de cours de marketing, etc. Toutes des compétences qu'ils devront pourtant mobiliser à la sortie de leurs études s'ils souhaitent vivre de leur art. Ils sont démunis face aux structures qu'ils doivent contacter pour déclarer leur activité, comme les syndicats, le Forem ou la Smart. Et peut-être plus dangereux encore, les structures auxquelles ils font face, connaissent mal la situation des arts et leur législation. Et ce n'est pas tout.

P. Brotcorne identifiait certains risques liés à l'accès aux formations. Il faudrait ajouter à ces risques le stress que provoquent les thématiques administratives pour les artistes. *“Je savais que dès que j'étais dans un groupe et que les gens commençaient à parler du statut, j'avais tout de suite des hauts-le-cœur, etc, parce que je ne voulais pas entendre parler de ça. Je me dis « Mais je ne vais jamais l'avoir », etc. Ça me faisait vraiment peur. Je faisais la politique de l'autruche. Et je me dis « Mais je ne l'aurai jamais. ». C'est trop injuste et tout.”* (Stéphane - comédien).

A la sortie des études, les artistes sont confrontés à un monde qu'ils ne connaissent pas, et c'est une véritable angoisse pour certains. *“Ils sont dans une bulle artistique et de création pendant trois à cinq ans. C'est génial. C'est cool. On fait plein de projets avec les copains d'école. J'ai une grande distinction à mon travail de fin d'études. Je suis premier de ma promotion en sortant du cours de déclamation, etc. Une fois qu'ils sortent des cours, qu'est-ce qu'on fait maintenant ? Et ça, c'est incroyable comme c'est un stress. C'est un réel stress pour eux, de ce que je peux comprendre. Ils étaient dans une bonne dynamique pendant X années en tant qu'étudiant. Mais maintenant, voilà comment tu fais un vrai contrat de travail ?”* (Daniel - comédien).

Faute de ne pas avoir été outillés pendant leurs études, les artistes comptent sur l'entraide du secteur artistique.

4.2.2 Acquisition des compétences en dehors du cursus académique

L'acquisition des compétences se fait donc de bouche-à-oreille, en écoutant celui ou celle qui semble s'y connaître le mieux, avec une variabilité en termes de qualité de l'information partagée, dans un esprit de bienveillance et d'entraide. *“Je trouve que l'administratif, en tout cas, ce que j'ai réussi à en trouver et à en comprendre est très compliqué et n'aide en aucun cas un jeune qui sort de l'école et qui n'a personne dans son entourage pour pouvoir le diriger, à s'y retrouver facilement. J'ai encore énormément d'interrogations et je suis limite dans mon entourage la personne vers qui maintenant mes anciens camarades de promo viennent parce que j'ai des réponses à leur apporter alors que j'ai l'impression de ne pas en savoir beaucoup.”* (Aurélien - musicien).

Si l'artiste a la chance d'avoir l'un de ses parents ou un proche qui a une activité indépendante ou qui possède une partie des compétences, ils essaient de se former auprès de cette personne, mais c'est rarement le cas : *“Je trouve que ce qui est quand même assez dangereux, c'est que je me base énormément sur la confiance de personnes que je connais pas. Vu que je n'ai eu aucune information pendant mes études.”* (Aurélien - musicien).

En plus de gérer leurs propres activités, les artistes mènent des projets qui impliquent d'autres personnes. La thématique des compétences est importante à prendre en compte, car la bonne maîtrise de ces dernières aura un impact sur de multiples structures artistiques : *“J'y vais plus franchement maintenant à la SMART pour poser mes questions, je n'hésite pas, je ne laisse pas une question en suspens. Mais c'est très récent. Je crois que mon premier contrat à la SMART, c'était en 2007, mais au début je n'avais pas d'activité (activité SMART). Mais tu vois si les choses fonctionnent quand même, même sans comprendre, bah tant pis, tu continues. Et c'était mon cas. Mais maintenant je suis porteuse de projets. Je ne peux pas prendre le risque de payer tout le monde en black et de faire n'importe quoi.”* (Isabelle - comédienne).

Il existe au moins deux façons de résoudre ce problème de manque de compétences. Premièrement, intégrer des modules de formation pendant le cursus académique afin de faire monter les artistes en compétences sur ces sujets. Deuxièmement, créer des formations ou des espaces de capacitation en dehors du cadre académique, pour que tout artiste le souhaitant, puisse gagner en autonomie professionnelle et économique. C'est le dernier concept que j'ai choisi de mobiliser.

4.3 La capacitation - Pistes et propositions

La question qui est au centre de ma réflexion ici est abordée un peu plus tôt : le statut d'artiste est-il une fin en soi ou une étape vers une véritable émancipation des artistes ? Autrement dit, souhaitons-nous maintenir les artistes dans une certaine forme de précarité tout au long de leur carrière ou souhaitons-nous leur permettre de gagner en autonomie économique et professionnelle ?

Cette partie devra faire l'objet d'une prochaine recherche. Afin de permettre aux artistes de monter en capacité, il sera sans doute nécessaire d'analyser le terrain institutionnel plus en profondeur afin de cibler plus précisément la nature des relations qu'entretiennent les artistes avec les structures institutionnelles. La proposition est de créer des cellules de formation, soutenues par des intervenants locaux. Il s'agira d'identifier les structures sur lesquelles s'appuyer, tant d'un point de vue administratif qu'au niveau des acteurs locaux, en collaboration avec les syndicats, les associations de soutien aux artistes et les structures de formation d'indépendant.

Dans ce travail, j'ai pu observer que les compétences manquantes sont similaires aux compétences mobilisées par un indépendant. Ces compétences ne sont pas pourvues par les Académies d'art, et bon nombre d'artistes ne passent pas par ces Académies. La formation artistique peut se faire sur le tas, mais il est nécessaire de renforcer la formation des compétences administratives. Ces cellules de formation auraient pour objectif une meilleure connaissance et compréhension du paysage institutionnel, une meilleure connaissance des droits et devoirs des artistes, un apport de compétences sur la gestion des ASBL et plus largement sur la gestion financière des projets.

Les préconisations de P. Brotcorne seraient à prendre en compte, notamment l'importance de pouvoir éprouver les compétences en situation concrète en plaçant le travail au centre de la formation, car il est reconnu comme le lieu d'apprentissage principal. Ce point d'attention semble convenir à la réalité de vie des artistes qui exercent déjà leur profession sans en maîtriser les compétences nécessaires.

De plus, selon Charles Sabel, il est plus prudent d'investir dans la capacité à apprendre de sa propre expérience et à s'améliorer que d'accumuler des connaissances inévitablement incomplètes sur ce qui fonctionne ailleurs (C. Sabel 2016, p. 50). Le modèle belge possède un cadre législatif tout à fait particulier par rapport aux autres pays de par la division des pouvoirs et le compromis "à la belge" des partis politiques. C'est par l'expérimentation que le modèle gagnera en efficacité. La nature collaborative et l'inventivité des artistes est selon moi un avantage non négligeable qu'il faut prendre en compte.

Cette proposition de recherche découle de la confrontation de mes hypothèses à mon cadre théorique et au terrain. Voici le résultat de ce travail.

4.4 Analyse des hypothèses et question de ma recherche

4.4.1 Mes hypothèses

“Les possibilités administratives et juridiques concernant le statut des créateurs ne sont pas en adéquation avec la réalité de vie et les possibilités de rémunération de ces derniers ne permettent pas aux travailleurs culturels indépendants de vivre de leur activité.”

Au vu du travail réalisé, je ne valide pas entièrement cette hypothèse. Il semble que le "statut d'artiste", et la réforme qui est en cours, bien qu'imparfaite, prend en compte un certain nombre de réalités concernant les artistes. La prise en compte de la nature intermittente du travail artistique est par exemple bien intégrée selon moi, et le sera encore plus après la réforme. La nouvelle réforme supprimera par exemple la période d'attente habituelle réservée pour un chômeur. *“La réforme instaure en effet un accès au statut de travailleur.euse des arts en une seule étape. Il n'est plus nécessaire d'être déjà au chômage pour pouvoir ouvrir un droit. L'âge non plus n'a plus d'incidence sur le nombre de jours de travail à accomplir.”* (A-C. Lacroix, 2023, p 3).

Ceci dit, le “statut d’artiste” n’est pas réellement un statut, il ne protège pas assez les travailleurs et permet des dérives assez saillantes de la part des employeurs du monde artistique. Il est nécessaire de renforcer la législation afin de protéger les artistes.

Je souhaiterais mettre l’accent sur la proposition suivante: il est selon moi extrêmement important de veiller à une juste représentativité des artistes au sein de la prochaine commission d’artiste. J’entends par là des vrais artistes dont c’est le métier, et non des employés de collectif artistique qui ne sont pas eux-même artistes. La commission d’artiste aura un impact non négligeable dans le bon fonctionnement du statut. Une juste représentativité des artistes au sein de la commission apportera aussi de la crédibilité et de la légitimité vis-à-vis de la réforme. Les artistes étant les mieux à même de comprendre leur situation, s’ils sont bien entourés, la commission apportera des réponses adéquates aux défis que les artistes sont amenés à surmonter. Le contexte administratif étant maintenant parcouru, qu’en est-il des compétences ?

“Les créateurs ne disposent pas des informations et des compétences nécessaires au bon déroulement de leurs activités professionnelles sur le long terme.”

Au vu du travail réalisé et des témoignages récoltés, je valide complètement cette hypothèse, l’information n’est pas claire aux yeux des artistes, elle est difficile à trouver et les personnes qui la diffusent la maîtrisent mal. En regard de cette deuxième hypothèse, la recherche réalisée me permet de suggérer un piste d’action. Je préconise de renforcer les structures en contact avec les artistes tels que les syndicats en y intégrant des cellules spécialisées dans la thématique artistique.

Les compétences que doivent mobiliser les artistes pour le bon déroulement de leurs activités ne sont pas assez maîtrisées. Cela s’explique par l’absence de formation au sein du parcours académique et en dehors. Un apprentissage sauvage résultant d’une entraide d’un secteur sous tension et en changement ne peut que faciliter les erreurs de transmission d’information et d’apprentissage des compétences.

C'est dangereux pour les artistes qui sont démunis face aux abus auxquels ils peuvent être confrontés. Je préconise d'intégrer des modules de formation au sein du parcours académique et d'entamer des recherches conduisant à des actions concrètes pour renforcer les compétences indispensables aux travailleurs des arts.

Je termine cette partie en rappelant ma question de recherche qui est la suivante :

Dans le contexte actuel du statut d'artiste en Belgique, quelles sont les stratégies de survie financière mises en place ?

A cette question, je répondrais dans un premier temps qu'un bon nombre d'artistes essaient d'atteindre le statut et de s'en accommoder. Il n'est cependant pas suffisant et n'offre pas la perspective d'une potentielle émancipation. Des stratégies alternatives sont par ailleurs expérimentées, telles que l'entraide entre artistes pour faire des économies d'échelles, la mise en place d'échanges ou partenariats avec les structures artistiques pour pallier des besoins d'ordre matériel ou spatial et un appel aux proches pour subvenir à leurs besoins quand il se fait ressentir.

Un bon nombre d'artistes essaient de combiner le cadre du statut avec des jobs complémentaires. Et une des dérives possibles est le travail au noir vu le peu de possibilités de travailler en dehors du statut. Il serait intéressant d'évaluer l'impact que pourrait avoir la combinaison d'un statut artistique et d'une activité indépendante voire d'une activité CDD ou CDI à temps partiel. Quoi qu'il en soit, j'ai pu observer une forte collaboration au sein du secteur artistique, que ce soit par la création de projets communs, l'échange d'informations ou une entraide mutuelle pour évoluer dans sa carrière.

Si j'avais plus de temps et plus de moyens pour continuer à travailler sur le sujet, je m'intéresserais au rôle des collectifs d'artistes, non seulement dans la construction de projets, mais aussi dans leur impact, leur représentativité et leur légitimité dans la défense des droits des travailleuses et travailleurs du secteur artistique. Je m'interrogerais aussi sur la place que prennent les centres culturels dans l'évolution et l'accompagnement de la carrière des artistes.

5. Les politiques culturelles

Comme dernier chapitre, je souhaiterais replacer et projeter l'analyse des hypothèses dans leur contexte politique. Il apparaît important de se replonger dans l'évolution des politiques culturelles pour comprendre leur forme actuelle. Les choix forgés dans les différentes idéologies font des politiques culturelles ce qu'elles sont aujourd'hui. L'objectif de ce chapitre est, en le contextualisant dans une Histoire longue, de prendre de la hauteur par rapport à mon sujet de recherche. Le monde de l'art étant dépendant de l'évolution des politiques culturelles, ce sont tous les pans de la création qui se sont vus influencer au fur et à mesure des choix politiques qui ont été faits et du soutien que la culture a pu bénéficier au cours de son histoire. Pour ce faire, je partirai d'une étude réalisée par Frédéric Young en 2015 intitulée "Contributions pour de nouvelles politiques culturelles".

5.1 Définition

Commençons par définir notre sujet. Pour ce faire, je partirai de la définition de F. Young, auteur d'une étude sur les politiques culturelles, commandée en 2015 sous l'initiative de Joëlle Milquet, Ministre de la culture. Les politiques culturelles, sont selon l'auteur: *"les différentes discours et actions, impliquant des autorités publiques et ceux qui peuvent les influencer, et visant - pour une collectivité déterminée et selon des moyens mobilisés à cette fin - un effet énoncé (de tout ordre) sur certains ou tous les systèmes culturels / artistiques, notamment sur la production et la conservation des œuvres et prestations, ainsi que sur les échanges entre créateurs et publics (régulation/médiation), voire au-delà sur d'autres systèmes (éducatif, de santé, ...)." (F.Young, 2015, p 7).* Ou comme le définit l'OCIM (Centre national d'idéation Musées + Patrimoine) : *"Ensemble d'actions et de mesures construites par des idées et des pratiques politiques et administratives appliquées à des biens, des activités et des acteurs culturels variés."* (Ocim, 2012). Ces politiques culturelles dépendent des cadres cognitifs et normatifs que forment pour les acteurs concernés, les différents référentiels d'actions entreprises et de leurs évaluations.

5.2 L'évolution des politiques culturelles

Au cours de son histoire, les politiques culturelles ont connu des changements progressifs. Dans un premier temps liées à l'éducation, les politiques culturelles ont petit à petit gagné leur autonomie. Les politiques de démocratisation culturelle se concentrent sur les publics et se décentralisent vers les institutions tels que les centres culturels, les bibliothèques, les maisons de jeunes socioculturelles, etc. De plus, une partie des budgets est redirigée vers les régions, les provinces et les communes. En parallèle, une meilleure prise en compte bien plus modeste des artistes contemporains est mise en place pour soutenir le processus de création. L'administration culturelle gagne son autonomie et se structure désormais en dehors de celle de l'enseignement. Ainsi, de nouvelles fonctions administratives voient le jour, tels que les animateurs culturels, les médiateurs de l'éducation permanente ou les gestionnaires spécialisés d'institutions. Les ministres et les échevins de la culture disposent désormais de leurs administrations et de leurs budgets spécifiques. Mais qu'en est-il des artistes, comment sont-ils considérés ou intégrés dans ces politiques culturelles ?

5.2.1 Une institutionnalisation au détriment des artistes

L'étude menée par F. Young stipule que le financement récurrent et contractuel des opérateurs n'a pas permis de garantir une situation décente aux créateurs et artistes, qui serait fondée sur leur emploi ou non par les organismes bénéficiaires des subventions. En d'autres termes, le soutien des politiques au monde culturel ne peut bénéficier aux artistes que s'ils sont engagés contractuellement par les structures culturelles administratives. L'étude va plus loin en affirmant que les catégories professionnelles ont été écartées progressivement des cadres relativement bien protégés des institutions et remplacées par d'autres professions plus administratives ou techniques. L'artiste est renvoyé à une intermittence, qui n'est en Belgique qu'un accès simplifié aux caisses de chômage.

Dans le travail de recherche que j'ai mené, j'ai pu identifier, grâce à mes hypothèses et à la vérification de celles-ci auprès d'un terrain constitué de professionnels artistiques, que les artistes ont besoin d'un renforcement des compétences administratives. Or, on peut observer dans l'étude de F. Young que ce sont justement ces profils de travailleurs qui sont engagés par les institutions culturelles. Young termine son analyse par ces mots: *“N'étant ni travailleurs à part entière, ni chômeur comme les autres, dans un système où l'absence d'emploi est considéré comme un accident couvert par une assurance collectivement financée par les ouvriers et employés, les créateurs et artistes subissent une dévalorisation socioprofessionnelle dont les effets dépassent de loin la seule question de leurs revenus, ainsi souvent plafonnés à vie, pour atteindre leur utilité sociale et même l'appréciation de leurs compétences.”* Cette analyse fait écho avec la théorie de R. Castel (2007) concernant “L'institutionnalisation du précarier”.

Force est de constater que les Politiques Culturelles des dernières décennies ont, de manière indirecte, “délaissé” les artistes au bénéfice des institutions administratives qui captent une majorité des budgets alloués à la culture. Les catégories professionnelles artistiques se sont vues “piégées” dans des sous-statuts marqués par de faibles perspectives d'évolution de leurs conditions salariales. *“Vu à cette échelle, dans les pays bismarckiens, l'évolution du « Welfare state » culturel n'aura guère été favorable aux créateurs et artistes. Et encore moins aux créatrices et artistes femmes, précarisées parmi les précarisés, comme en attestent un nombre croissant d'études assez récentes. Incontestablement, les priorités étaient déjà ailleurs. Pire, de leur point de vue, le nouveau cadre de référence émergeant militait contre eux.”* (F.Young, 2015, p 25).

Il est dès lors essentiel de rééquilibrer la direction des actions politiques et de se réappropriier les organes de production ainsi que l'idéologie relative aux politiques culturelles, pour cela, un concept intéressant a fait son apparition dans les années 60, la démocratie culturelle.

5.2.2 De la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle

Nous pourrions résumer la démocratie culturelle par la définition de l'un de ses maîtres à penser, M. Hicter: “ *Ni la culture pour tous, ni la culture pour chacun mais la culture par chacun et avec chacun dans une optique de développement de tous*”. Cette pensée, héritière des discours marxistes, se caractérise par deux oppositions majeures, la première contre les Beaux-arts, qualifiés de bourgeois, et la deuxième contre l’envahissement de la culture mercantile du divertissement.

Ce modèle met l’accent sur l’idée d’émancipation, qu’elle oppose à l’idée d’intégration. L’important n’est pas d’acculturer les artistes en en faisant des héritiers de la Grande Culture, mais de développer leur capacité de produire de la culture ou tout au moins de participer à la culture en mouvement. “*Il importe peu de se préoccuper de ce qu’il produit (l’artiste), l’essentiel est la prise de conscience de cette capacité. L’important n’est pas d’établir un programme d’éducation culturelle mais de mettre les individus en possession de leur propre culture évolutive.*” (F.Young, 2015, p 27). Cette action s’inscrit dans la valorisation des cultures plus populaires ou les formes culturelles liées à l’expression et à la manifestation de la citoyenneté.

Cette pensée amène à l’émergence de l’éducation permanente, ultime apport marquant aux politiques culturelles issues du XXe siècle organisées autour d’une administration très décentralisée constituée d’agents socioculturels ayant comme objectif, souvent grâce à la subvention de nombreuses associations, de favoriser le lien sociétal ainsi que la préservation et le développement d’expressions culturelles populaires, spécifiques ou minoritaires. Les trois objectifs principaux étant une prise de conscience premièrement, des réalités de la société; deuxièmement, des capacités d’analyse, de choix, d’action et d’évaluation, troisièmement, des attitudes de responsabilité et de participation active à la vie sociale, économique, culturelle et politique.

Cependant, même si les politiques culturelles mises en place au nom de la démocratie culturelle ont eu un effet important sur le plan des professions permettant le développement des métiers de l'animation culturelle via l'embauche par les institutions de gestionnaires et d'animateurs culturels, force est de constater que les artistes sont encore laissés de côté. *“Ne focalisant pas leurs efforts sur les artistes qui n'ont pu (en) bénéficier qu'indirectement (...) ces politiques n'ont pas été des politiques de la profession artiste, dans un contexte où, faut-il le dire, les artistes eux-mêmes ne se positionnaient pas vraiment en termes professionnels”*. (F.Young, 2015, p 34). De plus, ces politiques doivent s'accommoder de la segmentation des niveaux de pouvoir en Belgique et des compromis qui en découlent. S'agissant d'éviter qu'une idéologie ou un parti monopolise les politiques culturelles et biaise son nécessaire pluralisme.

5.2.3 Une complexité politique et institutionnelle

Les matières relatives aux politiques culturelles sont nombreuses et complexes, le rapport écrit par F. Young en distingue dix différentes, qui démontrent l'entremêlement des politiques culturelles et de ses institutions:

“

1. Politiques d'organisation/régulation du Marché de l'art, des biens et services culturels ,
2. Politique d'organisation du statut des artistes, visant à les « protéger », notamment les aspects sociaux et fiscaux, ou d'accès à la profession, ou encore relatifs à leurs droits d'auteurs et d'artistes
3. Politiques d'achats « publics », de commandes publiques (notamment de concours), de mécénat, y compris l'encouragement fiscal
4. Politiques visant à développer l'identité collective, et à attacher les citoyens au projet politique global de l'Etat, notamment par l'apprentissage de la langue, de l'histoire, ...
5. Politiques visant à développer le niveau des connaissances et des savoirs- faire de la population, y compris les politiques d'enseignement artistique

6. Politiques visant à émanciper les individus ou certains groupes sociaux, et contribuant à la réalisation de leurs droits démocratiques de mieux en mieux définis, en ce compris désormais les « droits culturels »
7. Politiques visant à favoriser le développement des Industries culturelles et créatives, y compris la formation professionnelle continue
8. Politique de régulation des médias culturels et d'information, y compris l'organisation et le financement de médias de services publics
9. Politique d'éducation permanente visant à combattre l'aliénation culturelle et favoriser les expressions populaires contre la banalisation de la culture de masse mercantilisée.
10. Politiques pluri étatiques, européennes, internationales, visant à promouvoir et réguler les échanges culturels, la circulation des créateurs, artistes, productions, à développer les industries culturelles, à fixer des normes internationales (droits d'auteur et droits voisins, conventions Unesco), à constituer des fonds communs de production.”

Les politiques culturelles sont actives tant sur le soutien à l'artiste qu'au développement de la population. Dans les choix effectués depuis les années 60-70, il est intéressant de se poser la question des priorités effectuées par ces dernières. Le monde de l'art et de la culture est selon moi inexorablement lié à ses représentants, aux artistes, qui façonnent et structurent notre pensée, construisent notre identité et développent notre esprit critique. Les institutions culturelles, quelles qu'elles soient, dépendent de la santé du microcosme artistique. Et le public, les citoyens, dépendent en grande partie de la santé des institutions culturelles qui permettent sa diffusion. De même que, dû à la répartition des budgets qui, comme nous l'avons vu, est majoritairement orienté vers les institutions culturelles, les artistes dépendent des institutions.

Or, des manquements sont saillants dans la formation, la protection et l'accompagnement des artistes. Le deuxième point des politiques culturelles ci-dessus concernant la protection des artistes à travers du statut d'artiste est en pleine transformation à l'heure actuelle. Des progrès notables sont à souligner, mais le bon accompagnement, incarné par la commission d'artiste, reste la pierre angulaire de la réussite de cette réforme. La formation administrative, septième point

du rapport ci-dessus, laisse à désirer tant dans le parcours académique que dans la formation professionnelle continue. Il est indispensable de permettre l'émancipation des artistes en leur octroyant la maîtrise et donc la compréhension administrative et économique de leur production. Il s'agit à présent de débloquer des moyens humains et financiers dirigés directement aux artistes.

L'objectif à terme, si l'on veut faire en sorte que les artistes se réapproprient leurs moyens de production, est de multiplier les appels d'offres auxquels ils pourraient prétendre. La bonne gestion de ces appels d'offres ne peut passer que par une bonne maîtrise de ces derniers par les artistes. La capacitation désigne la prise en charge de l'individu par lui-même, de sa destinée économique, professionnelle, familiale et sociale. Il représente selon moi un bon modèle d'apprentissage, à la fois formateur et collectif. Ce concept permet de traiter de la question des stratégies financières mises en place par les artistes, car il pourrait contribuer à une piste de solution à envisager pour améliorer leur situation de vie. (P. Brotcorne, 2016).

6. Conclusion

Cette thématique, passionnante à mes yeux, mériterait encore de nombreuses lignes et demande encore beaucoup de temps pour être comprise dans sa globalité. Les questions que l'on pourrait se poser seraient de savoir :

- Quels sont les budgets alloués aux institutions culturelles qui profitent réellement aux artistes ?
- Les montants alloués sont-ils justes au vu de l'embauche que permettent certaines institutions ?
- Comment pouvons-nous les équilibrer sans faire s'effondrer toute l'offre culturelle, elle-même indispensable à l'épanouissement des citoyens ?

Ces questions sont de taille et il apparaît évident à l'heure actuelle de devoir renforcer la situation des artistes. L'art a de tout temps façonné nos sociétés, et abandonner l'art, c'est s'abandonner un peu soi-même.

Au travers de ce mémoire, j'ai souhaité commencer par poser les bases en identifiant les différentes structures auxquelles les artistes sont confrontés afin de comprendre et appréhender le contexte administratif et institutionnel qui forment la réalité de vie des artistes. Après l'énonciation des hypothèses et de la question de recherche, **“Dans le contexte actuel du statut d'artiste en Belgique, quelles sont les stratégies de survie financière mises en place ?”**, nous avons mobilisé un cadre théorique faisant appel principalement à trois concepts clés : le domaine des “Compétences”, la “Précarité de l'emploi” et la “Capacitation”. Ces concepts nous auront permis d'extraire la réalité des artistes de leur contexte spécifique en les replaçant dans un cadre plus général afin de comprendre leurs difficultés dans un contexte historique, politique et social. Les différents écrits et travaux produits par les auteurs cités dans la bibliographie m'ont permis d'élaborer un guide d'entretien afin d'aller à la rencontre du terrain pour y confronter mes hypothèses. Entretien que j'ai souhaité réaliser sous la forme du récit de vie, cette forme étant selon moi la plus à même à recueillir le vécu des artistes.

Aller à la rencontre des artistes à travers un entretien structuré m'a permis de mieux comprendre leurs réalités de vie. J'ai pu grâce à leur témoignage, invalider en partie ma première hypothèse: **“Les possibilités administratives et juridiques concernant le statut des créateurs ne sont pas en adéquation avec leur réalité de vie et les possibilités de rémunération de ces derniers ne permettent pas aux travailleurs culturels indépendants de vivre de leur activité.”** Prenant en compte le fait que le “statut d'artiste” et d'autres outils permettent aux artistes de vivre de leur création sans pour autant considérer que ces outils soient aboutis. J'ai pu en revanche entièrement valider ma deuxième hypothèse: **“Les créateurs ne disposent pas des informations et des compétences nécessaires au bon déroulement de leurs activités professionnelles sur le long terme.”** Les manques dans ce domaine étant unanimement exprimés par les artistes que j'ai interviewés, j'ai énoncé des pistes de solutions pour remédier à ce manque d'apport de compétences, notamment via la “Capacitation”.

Ce travail de recherche m'aura permis de me plonger dans un sujet qui me tient particulièrement à cœur depuis des années, il est l'aboutissement de la raison pour laquelle j'ai entrepris de reprendre un master en Politiques Économiques et

Sociales. Je pense que d'une manière générale, il existe un fossé entre la façon dont les décisions politiques concernant le monde de l'art sont prises et la façon dont les artistes perçoivent et vivent le monde artistique. Nos politiques l'abordent sur le plan administratif ou institutionnel, d'une manière économique, alors que la façon dont les artistes le perçoivent est plutôt philosophique. Nous sommes alors confronté à une distorsion des paradigmes où, les politiques essaient, d'une manière ou d'une autre, de trouver des solutions pour faire entrer les artistes dans un mode de pensée capitaliste, issu du mouvement capitaliste libéral, alors que l'essence même de la conception philosophique des artistes s'incarne dans un modèle social.

Les artistes se retrouvent à jouer avec le système en essayant de correspondre un minimum aux contraintes administratives, tout en préservant un maximum de liberté et d'idéologie individuelle au service d'une pensée collective. De cette manière, ils représentent selon moi le meilleur rempart à l'individualisme et aux dérives néolibérales de notre siècle. Dans ce mémoire, je n'ai fait que toucher du bout du doigt la complexité du monde de l'art. Je n'ai pas eu l'occasion de m'intéresser au milieu underground par exemple et aux mouvements contestataires qui par choix délibéré, travaillent sans les institutions. J'aurais cependant, à mon humble niveau, mis le doigt sur des problématiques qui concernent un grand nombre d'artistes. Des artistes qui ne demandent qu'à être considérés par l'État et ses institutions, des artistes qui demandent plus d'attention et de moyens.

Je suis reconnaissant de l'opportunité que j'ai eue de pouvoir m'intéresser de plus près à ces questions, j'espère avoir retransmis de la manière la plus fidèle les réalités des personnes que j'ai interviewées, tout en les mettant en dialogue avec un cadre théorique assez rigoureux pour être pertinent et assez pertinent pour y puiser des pistes de solutions concrètes et réalistes. L'artiste en survie ? Une réalité quotidienne depuis de nombreuses années. L'artiste en survie ? Une exigence essentielle pour le travailleur comme pour toutes celles et ceux qui s'abreuvent à la source culturelle. L'espoir fait vivre vu que depuis le premier octobre 2022, une nouvelle réforme et un nouveau statut où chaque travailleur des arts aura un accès simplifié au système de sécurité sociale. Les allocations seront augmentées et les contraintes administratives seront simplifiées, mais le statut d'artiste est-il une finalité en soi ? Permettra-t-il l'émancipation des artistes ?

7. Bibliographie

Ouvrages

Becq, C. (2010) *“L'artiste et ses intermédiaires”* Wavre: Editions Mardaga

Bertaux, D. (2016). *Le récit de vie-4e édition*. Paris : Armand Colin.

Bonvin J-M et Farvaque N. (2016), *Amartya Sen : une politique de la liberté*, Michalon

Boone, R. et al. (2008) *“L'artiste au travail/De kunstenaar aan het werk: Etat des lieux et perspectives Een stand van zaken en de toekomstperspectieven”* Bruxelles: Groep Larcier NV – Bruylant

Howard S.Becker (1988) *“Les mondes de l'art”* Tours: Flammarion (Art, Histoire).

Articles de revues

Bottacin, S. & Lowies, J. (2021). Le statut social de l'artiste en Belgique: II. Le processus historique. *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 2496-2497, 9-116. <https://doi.org/10.3917/cris.2496.0009>

Bottacin, S. & Lowies, J. (2021). Le statut social de l'artiste en Belgique: III. Les évolutions et positionnements récents. *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 2498, 5-52. <https://doi.org/10.3917/cris.2498.0005>

Brotcorne, P. (2016). Formations professionnelles d'adultes en risque de précarité : une lecture en termes de capacités. *Dynamiques régionales*, 4, 29-40. <https://doi.org/10.3917/dyre.004.0029>

Castel, R. (2007). 20. Au-delà du salariat ou en deçà de l'emploi ? L'institutionnalisation du précaire. Dans : Serge Paugam éd., *Repenser la solidarité: L'apport des sciences sociales* (pp. 415-433). Paris cedex 14: Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.pauga.2007.02.0415>

Castel, R. (2013). Individus, risques et supports collectifs. *Idées économiques et sociales*, 171, 24-32. <https://doi.org/10.3917/idee.171.0024>

Coulangeon, P. (2004). Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie. Le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète ? *Sociologie et sociétés Volume 36, numéro 1, printemps 2004*, p. 59–85. <https://doi.org/10.7202/009582ar>

Freidson Eliot, Chamboredon Jean-Claude, Menger Pierre-Michel. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. In: *Revue française de sociologie*, 1986,

27-3. Sociologie de l'art et de la littérature, sous la direction de Jean-Claude Chamboredon et Pierre-Michel Menger. pp. 431-443. https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2324 consulté le 27 novembre 2021.

Guyot, J-L. (2020). Tout au long de la vie ? La formation des adultes en Wallonie : tendances, N enjeux et évolutions possibles *CAHIER DE PROSPECTIVE DE L'IWEPS n°2* <https://www.iweps.be/publication/long-de-vie-formation-adultes-wallonie-tendances-enjeux-e-volutions-possibles/>

Hernandez, S. (2004). Pascal Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique, Artistes et créativité diffuse*: Paris, L'Harmattan, coll « Logiques sociales », 155 p.. *Sociologie de l'Art*, PS5, 163-166. <https://doi.org/10.3917/soart.005.0163>

Lacroix, A-C (2023). *Réforme du travail des arts*, l'Atelier des Droits Sociaux, <https://ladds.be/wp-content/uploads/2023/01/reforme-statut-travail-des-arts18012023.pdf>

Lowies, J. & Bottacin, S. (2021). Le statut social de l'artiste en Belgique: I. Le cadre actuel. *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 2494-2495, 7-92. <https://doi.org/10.3917/cris.2494.0007>

Moureau, N. & Zenou, B. (2016). Le capital social, l'art contemporain et les carrières. *Sociologie de l'Art*, PS2526, 109-128. <https://doi.org/10.3917/soart.025.0109>

Perrenoud Marc et Bataille Pierre (mis en ligne le 15 novembre 2018). Comment être musicien ? *SociologieS*, Dossiers, Identité au travail, identités professionnelles, dans OpenEdition (<http://journals.openedition.org/sociologies/8882>), consulté le 14 novembre 2022.

Sabel, C., Zeitlin, J. & Quack, S. (2016). Services de capacitation et approche ascendante de l'investissement social. *Informations sociales*, 192, 44-54. <https://doi.org/10.3917/inso.192.0044>

Van Asbrouck, B. & Maes, R. (2019). L'action sociale entre le discours et la réalité. *La Revue Nouvelle*, 1, 46-55. <https://doi.org/10.3917/rn.191.0046>

Autres documents

Ocim. (2012, 13 décembre). *Politique culturelle* - Ocim. Ocim. <https://ocim.fr/terminologie/politique-culturelle/#> (consulté le 06/2023)

ONEM (2022) - Feuille info travailleur T31 "Avez-vous droit aux allocations après une occupation?" <https://www.onem.be/fr/documentation/feuille-info/t31> (consulté le 08/2022)

ONEM (2022) - Feuille info travailleur T35 "Avez-vous droit aux allocations après des études?" <https://www.onem.be/fr/documentation/feuille-info/t35> (consulté le 08/2022)

ONEM (2022) - Feuille info travailleur T67 "A combien s'élève votre allocation après une occupation ?" <https://www.onem.be/fr/documentation/feuille-info/t67> (consulté le 08/2022)