

## Peut-on faire l'économie de la culture ?

Compte-rendu des tables-rondes du SMart Day 2006

### Table des matières

---

<b>I. L'artiste, un travailleur comme les autres ?</b> .....	<b>2</b>
PARTICIPANTS A LA TABLE-RONDE.....	2
RESUME DES DEBATS .....	2
<b>II. Le travail intermittent : une pratique en expansion ? (table-ronde n°2)</b> .....	<b>7</b>
PARTICIPANTS A LA TABLE-RONDE.....	7
RESUME DU DEBAT .....	7
<b>III. Mobilité et diffusion : quels outils ? (table-ronde n°3)</b> .....	<b>11</b>
PARTICIPANTS A LA TABLE-RONDE.....	11
RESUME DES DEBATS .....	11
<b>IV. Créer et après ? : les droits d'auteur et droits voisins des artistes (table-ronde n°4)</b> .....	<b>17</b>
PARTICIPANTS A LA TABLE-RONDE.....	17
RESUME DU DEBAT .....	17

## I. L'artiste, un travailleur comme les autres ?

### PARTICIPANTS A LA TABLE-RONDE

Anne Vincent (Centre de recherche et d'information socio-politique, CRISP), Jacques Defourny (Ulg), Pierre-Michel Menger (Ecole des Hautes études en sciences sociales), Carmelo Virone (modérateur)

### RESUME DES DEBATS

#### 1. Introduction au thème

Les modes de productions induits par les financements publics ou privés influencent-ils les conditions de travail du secteur ?

Intermittence – détermination du cachet – formes de contractualisation.

#### 2. Interventions sur le thème

##### **Exposé introductif de Carmelo Virone**

On me demande d'animer cette table-ronde sur le thème : « l'artiste, un travailleur comme les autres ? » Avec un point d'interrogation.

Je ne suis pas un spécialiste de la question, et je n'entends nullement me substituer aux invités de SMart, que je vais vous présenter dans un moment.

Mais avant de commencer, je voudrais vous mettre en garde contre le piège que nous ont tendus les organisateurs. Un point d'interrogation peut en cacher un autre, et le questionnement qu'il souligne en suscite beaucoup d'autres. Et tout d'abord celui de l'historicité.

Durant tout le haut Moyen-Age, les travailleurs, les «*laboratores*», c'était les laboureurs, les paysans. Ils étaient confrontés à deux autres classes : les «*oratores*», ceux qui priaient, le clergé séculier ou régulier, et les «*bellatores*», ceux qui se battaient, les seigneurs de la guerre. C'était ça, l'ordre du monde, s'il faut en croire les historiens, ceux qui prient, ceux qui se battent, ceux qui travaillent la terre.

Les artistes, comme nous les appelons aujourd'hui, soit s'inséraient dans l'un de ces grands groupes, comme les moines dans les «*scriptoria*» des couvents, qui rehaussaient d'enluminures les manuscrits qu'ils recopiaient, soit se glissaient dans les interstices de ces trois mondes, jongleurs, bateleurs, musiciens itinérants, se déplaçant de foire en village, qui étaient reçus sur les places du marché, dans la cour des

châteaux ou sur le parvis des églises, avec plaisir sans doute, mais aussi avec une certaine défiance. Dans les histoires qui se rattachent à leurs profession, les comédiens aiment d'ailleurs à rappeler que, jusqu'au temps de Molière et même au-delà, les gens de théâtre n'avaient pas le droit d'être enterré dans les cimetières à côté des honnêtes chrétiens.

Dans son livre *Bruits* (1977), un essai sur la musique un peu ancien mais dont les réflexions demeurent stimulantes, Jacques Attali, montre comment le statut du musicien évolue au fil des siècles, mais aussi comment la pratique musicale elle-même évolue parallèlement à ce statut : « En trois siècles, écrit-il, du XIV au XVIe siècle, les cours vont peu à peu exclure les jongleurs, voix du peuple, et n'écouter que de la musique écrite et jouée par des musiciens salariés. Le pouvoir s'installe, se hiérarchise et se distancie ; un changement de vocabulaire vient ratifier cette mutation : pour désigner un musicien, on ne dira plus jongleur, mais « ménestrel » ou « ménestrier », du latin « *ministerialis* », fonctionnaire (p. 31).

Mais à vrai dire, plutôt que des « fonctionnaires » au sens où nous l'entendons aujourd'hui, les musiciens étaient des domestiques, attachés à un seigneur ou à une chapelle. « Domestique, sa rémunération et sa vie quotidienne dépendent du bon vouloir du prince, écrit Jacques Attali. La contrainte sur son œuvre devient impérative, à l'image de celle que subit un valet ou un cuisinier du temps ». Il cite notamment un document qui raconte comment l'un de ces musiciens domestiques s'est fait traiter par son employeur en 1706, il y a tout juste trois siècles . Je dirai après qui est ce musicien . Vous verrez, c'est édifiant.

« Il a été interrogé pour savoir où il est allé récemment, pourquoi il y est resté si longtemps et qui lui a donné l'autorisation de partir. Celui-ci a répondu qu'il était allé pour se perfectionner dans son art, et qu'il avait prévenu le surintendant. Le surintendant dit que (ce musicien dont je dirai) avait parlé de trois semaines et qu'il est resté quatre fois plus longtemps. »

Ca c'est pour la vie quotidienne. Mais l'intrusion du maître concerne aussi la pratique artistique de son serviteur. Le même document continue.

« Nous le réprimandons pour avoir introduit de nombreuses variations étranges dans la chorale et pour avoir mélangé entre elles des tonalités incompatibles, et pour le fait que la congrégation en a ressenti une grande confusion. A l'avenir, s'il souhaite introduire un « *tonus peregrinus* », il est prié de le faire durer et non de passer aussitôt à quelque chose d'autre, comme c'est son habitude. »

Le plus piquant de cette histoire, c'est de penser que si le musicien en question avait vécu sous le régime actuel du droit d'auteur, lui-même ou ses héritiers seraient sans doute plus riches que Michael Jackson.

Ce domestique qu'on réprimande pour avoir introduit des variations étranges et mélangé des tonalités incompatibles n'est autre en effet que Jean Sébastien Bach.

Nous touchons là une des sous-questions que les organisateurs souhaiteraient voir aborder lorsqu'ils demandent :

« les modes de productions induits par les financements publics ou privés influencent-ils les conditions de travail du secteur ? »

Mais auparavant, je voudrais encore opérer un bref retour vers l'Histoire, pour préciser quand même que d'une discipline à l'autre, les modes de production ont pu varier sensiblement. Alors que pour les musiciens, le statut de domestique prévalait encore, même si certains d'entre eux étaient aussi organisés dans les villes en guildes et corporations, les peintres, qui eux avaient quelque chose de concret, de matériel à échanger, ont plutôt eu tendance, dans les villes d'Italie, de Hollande, de Flandre, à se positionner comme des créateurs de PME, d'ateliers assez fortement hiérarchisés où le patron, dont la signature nous est restée, négociait les commandes, décidait de la composition, apportait les retouches finales avant la livraison du produit, tandis que ses assistants, souvent spécialisés, se consacraient soit à la préparation des couleurs et de la toile, soit au rendu d'un drapé ou au modelé d'un visage.

Des différences entre les statuts qui trouvent aujourd'hui encore un prolongement, ne serait-ce que dans la distinction entre l'indépendant, même s'il ne l'est qu'à titre complémentaire, et le salarié - d'un grand orchestre, par exemple, ou d'un théâtre. Toute la difficulté de donner un statut juridique et socio-économique à l'artiste repose sur le fait que le mot artiste recouvre des réalités incroyablement différentes.

Si l'on envisage les conditions de production, on trouvera d'un côté le poète ou l'aquarelliste, qui travaillent seuls dans leur coin, en n'ayant besoin que peu d'outils techniques et de peu d'investissements financiers, hormis ceux qui sont nécessaires leur propre subsistance évidemment. A l'autre pôle, vous avez les grandes machines du cinéma ou de l'opéra qui mobilisent d'emblée beaucoup de monde et beaucoup d'argent. Et entre les deux, tous les cas de figures possibles.

Si l'on envisage les conditions de rémunération, en revanche, c'est une autre distinction qui s'impose :

Il y a d'une part ceux dont la rémunération est liée à la prestation, à un acte, une performance déterminée dans le temps : ce sont les interprètes et d'autre part, ceux dont les revenus sont liés tantôt à la vente tantôt à la diffusion de leurs œuvres, diffusion qui peut associer interprétation et reproduction par des moyens techniques : enregistrement, impression, etc. ; ce sont les auteurs.

Et pour les interprètes comme pour les auteurs un troisième terme est à prendre en considération : la notoriété qui autorise des différences de revenus incroyablement élevés, entre le « cachetonneur » et la star qui passe sur toutes les télévisions du monde ou le poète rare et l'auteur de best-sellers.

Avec un peu de malice, on pourrait aussi inverser la question : le travailleur est-il un artiste comme les autres ? Les inventions techniques, industrielles, agricoles sont le fruit de savoir accumulés depuis des générations, même si des brevets ont été appliqués à certaines découvertes. Si on appliquait, le principe du droit d'auteur à tous

les héritiers que nous sommes de cette ingéniosité cumulée depuis la nuit des temps, on aurait une base intéressante pour justifier l'octroi à chacun d'une « allocation universelle ».

### **Les autres interventions sur le thème**

Les débats de l'atelier furent plus généraux que des descriptions de situation concrètes auxquelles sont confrontés les artistes.

**Anne Vincent** a mené une recherche sur les groupes économiques et sur les rapports entre économie et culture. Elle a distingué deux grands opérateurs dans le champ de la culture : les grandes entreprises privées et les pouvoirs publics.

Les grandes entreprises privées sont intervenues récemment, sous trois formes. D'une part, par la valorisation d'une série de produits culturels, y compris les produits dérivés. D'autre part, sous forme de stratégies de placements, surtout dans le domaine des arts plastiques, moins dans le domaine des arts vivants. Enfin, il y a le mécénat-sponsoring.

Anne Vincent souligne la contradiction qu'il y a entre le fait pour ces entreprises de s'opposer au piratage des œuvres, et de financer les instruments de ce piratage.

Vient se greffer l'importance des nouvelles technologies qui transforment la production et la diffusion de la culture.

Les pouvoirs publics agissent comme opérateurs d'œuvres et d'activités culturels. Ils agissent aussi comme pouvoirs subsidiant, directement ou à travers des associations. Enfin, ils sont acteurs en ce qu'ils organisent des réseaux d'enseignement artistique.

Les dernières questions concernent l'importance de ces différents acteurs dans le développement de la culture et des « produits dérivés. Il y a là un parallèle à faire avec les politiques et objectifs régionaux de reconversion économique, par l'articulation entre culture, patrimoine et tourisme.

**Jacques Defourny** travaille depuis quinze ans sur l'importance de l'économie sociale. Il y a quelques années, ce « troisième secteur » (ni privé capitaliste, ni public) était encore perçu comme une nébuleuse, mais on a pu, depuis lors, mesurer le nombre d'emplois générés par les associations et leur volume d'activités. Il a expliqué qu'une approche en termes d'économie sociale pouvait éclairer le secteur culturel dont une part importante (celle sous forme d'ASBL) se trouve d'ailleurs dans l'économie sociale. Il en ressort qu'une analyse plus approfondie, appliquée au secteur culturel et artistique, objectivant les données et examinant notamment les potentialités en termes d'emplois, pourrait davantage « accréditer » ce champ et constituer un levier pour de futures négociations de financement.

**Pierre-Michel Menger** a remis le débat dans une perspective historique, s'éloignant quelque peu du propos initial.. Il a notamment évoqué les termes « travail » et « œuvre » : la notion de travail a une double origine. D'une part, le mot travail lui-même vient du mot latin « *tripalium* » qui est un instrument de torture. Il développe l'idée que le travail est une souffrance, mais qui permet une réalisation de soi et une autonomie plus grande.

A côté de cela, il y a la série de termes qui viennent de *opus*, qui a donné l'opéra, l'œuvre. Il ajoute que le monde des oeuvres offre un grand pouvoir de séduction : « *les artistes sont ceux qui travaillent à montrer que le désir est illimité dans un monde où le principe de réalité prévaut sur le travail, le don de soi.* ». On est dans la subjectivité, et cela peut être dangereux.

Pierre-Michel Menger met aussi en évidence la capacité des artistes à « jouer » par rapport au système, en utilisant les ressorts les plus contradictoires qui s'offrent à eux pour affirmer leur autonomie. On peut distinguer deux moments dans cette optique : Au 19<sup>e</sup> siècle, face à l'académisme ambiant, les artistes ont joué avec les marchands et les critiques de façon à mettre en évidence leur valeur et leur originalité. Au 20<sup>e</sup> siècle, on ne sait plus trop si ceux qui jouent sont les marchands ou les artistes, et qui joue avec qui. Les pouvoirs publics interviennent. Et il est beaucoup plus question de faire monter la valeur d'un artiste lorsque, par exemple, l'Etat fait telle commande publique sur tel marchand. Cette valeur marchande est épaulée par la création d'une valeur symbolique attachée à l'œuvre. Mais c'est une explication qui, actuellement, est davantage valable pour les arts plastiques que pour les arts de la scène ou le spectacle vivant.

Dans cette table-ronde, on n'a pas abordé réellement le thème : « l'influence des modes de production sur le travail de l'artiste ». De nombreuses questions demeurent.

## II. Le travail intermittent : une pratique en expansion ? (table-ronde n°2)

### PARTICIPANTS A LA TABLE-RONDE

Jozef van Langendonck (KUL), de Suzanne Capiou (ULB et Université de Metz) et de Mark Trullemans (animateur).

Mark Trullemans (= MT) donne une introduction à l'après-midi de travail. Suzanne Capiou (=SC) est avocate au barreau de Bruxelles et donne à l'ULB des cours de médias et de relations contractuelles. Jozef van Langendonck (= VL), de la KULeuven, est spécialiste en droit du travail et en sécurité sociale.

### RESUME DU DEBAT

#### 1. Introduction au thème

La sécurité sociale appliquée au secteur des arts : l'artiste est-il un assuré social spécial ? Comment peut-on assurer le risque social qui est lié aux caractéristiques spécifiques du métier d'artiste ? Quel rôle les pouvoirs publics jouent-ils dans le développement de l'emploi dans le secteur des arts ?

#### 2. Interventions sur le thème

Nous allons nous pencher sur l'évolution du marché et les réactions que l'on peut avoir face aux statuts, à l'emploi temporaire et aux nouveaux systèmes en matière de sécurité sociale. Quelle place l'artiste y occupe-t-il ?

Artistes, auteurs, plasticiens, artistes de scène sont autant de personnes qui ont besoin d'un accompagnement juridique pour exercer leur activité créative. Ils évoluent dans une économie mondiale où les biens produits doivent avoir une certaine utilité. Ils créent spontanément et ils créent des choses qui, du point de vue de la société, ne sont pas nécessairement utiles ou mesurables.

Depuis longtemps déjà, ce genre de travail est exploité par des tiers qui jouent les intermédiaires entre l'artiste et le public, tels que des éditeurs et l'industrie du disque.

Travailler en tant qu'artiste demande une extrême flexibilité. Il est difficile pour un artiste de travailler sous un seul et unique statut. Or la situation actuelle ne lui permet pas de changer facilement de statut. Au niveau de la sécurité sociale, il serait plus pratique de prévoir un vrai statut. L'effet de la situation actuelle est que beaucoup d'artistes vivent d'une combinaison de travail irrégulier et d'allocations de chômage. En outre, pour bien

organiser ses activités, l'artiste a souvent besoin d'une certaine connaissance juridique.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'économie industrielle se transforme en une économie immatérielle.

Les conditions de travail évoluent au fil du temps. En considérant la situation de travail dans les pays environnants, nous voyons qu'il y a peu de travail en Espagne, tandis que le Luxembourg et les Pays-Bas connaissent, à côté des allocations de chômage, un système d'« aide sociale ».

Les autorités prévoient un fonds socioculturel permettant d'offrir une aide financière à des projets de longue durée. Une des conditions auxquelles cette aide financière est soumise, est que le suivi du projet soit assuré et qu'il y ait une certaine productivité.

Des pays anglo-saxons, telle la Nouvelle-Zélande, utilisent un « Path to cultural employment » (*chemin vers un emploi culturel*): les artistes doivent prouver qu'ils cherchent du travail et qu'ils conçoivent des projets, c'est-à-dire qu'ils exercent leur métier activement.

La situation belge est assez unique, du fait qu'elle permet d'accéder par des contrats de travail à tous les domaines de la sécurité sociale, tels que l'assurance contre les accidents du travail, l'assurance maladie, etc.

Dans d'autres pays, ils n'y ont pas toujours droit. Mais au Danemark, même les indépendants ont droit à une allocation de chômage !.

### 3. Débat sur le thème

MT – (QUESTION – Axel Claes – Plus tôt te laat asbl) : Ne serait-il pas possible de grouper les différents groupes d'art par discipline, dans une espèce de système de guildes ? Ou de chercher des similitudes avec d'autres secteurs ?

SC – Quand on parle de sécurité sociale, c'est souvent en termes négatifs, exclure ou non certains groupes, au sens du coût, qui va payer ça ? Il faut prévoir une sécurité sociale suffisante, mais la question « Comment allons-nous financer cela ? » subsiste.

Julek Jurowicz (Administrateur délégué de SMart) – Plus il y a de catégories, plus la situation est complexe. Trop de catégories font que votre système est voué à l'échec. Un bon système permet des activités différentes.

Filip Wyngaert (SMILING) – Il y a en général un manque d'informations, les gens ne connaissent pas leurs droits. Ex. : des performances artistiques occasionnelles – on ne connaît pas les conséquences que peut entraîner le fait de travailler avec ce genre de



performances. Des artistes bien informés savent comment ils doivent se conformer à la législation et ils bénéficient d'une protection sociale.

SC – Du fait d'un cumul de plusieurs activités, par exemple. d'auteur, d'artiste interprète, indépendant à titre complémentaire, il est difficile d'identifier l'employeur. Une grande diversité se laisse difficilement combiner avec un seul statut. On n'a pas beaucoup de choix : ou bien on travaille comme indépendant, ou bien comme salarié.

VL – Les personnes exerçant une activité artistique ont-elles besoin d'un statut socio-fiscal taillé sur la mesure de l'artiste ? La définition de « l'artiste » est actuellement incomplète ; il est difficile de donner une définition de « l'artiste ». Du travail temporaire est parfois prévu par la loi. Certaines catégories sont comprises dans la législation, d'autres en sont exclues. Beaucoup de discussions sont possibles.

On ne peut pas choisir de relever de la sécurité sociale des salariés ou des indépendants, on ne peut pas faire des négociations à cet égard. Il y a également des personnes qui, en tant qu'artiste, refusent de relever d'un des systèmes de la sécurité sociale, parce qu'elles bénéficient déjà de la protection sociale nécessaire par le biais d'un autre statut. La sécurité sociale est obligatoire pour tout le monde. Chacun a un « droit à la sécurité sociale », comme cela est prévu par la déclaration universelle des droits de l'homme. Ce n'est ni exact ni pratique de scinder la population en plusieurs catégories. En réalité, les principes de la sécurité sociale diffèrent de la théorie. Depuis ses origines, la sécurité sociale a évolué dans des structures corporatistes qui produisent toujours leur effet.

Aux Pays-Bas, on peut choisir entre plusieurs assurances contre le chômage. En principe, tout le monde est égal pour la sécurité sociale et on n'a donc pas besoin d'un statut particulier. Est-ce différent pour l'artiste ? En Belgique, on distingue par exemple des salariés et des indépendants, mais en réalité, il n'est pas toujours facile de savoir s'il s'agit d'un salarié ou d'un indépendant. Il est tout aussi difficile de faire la distinction entre un amateur et un professionnel. La notion de « travail artistique » se laisse difficilement traduire en termes de sécurité sociale. Il y a pas mal d'incertitudes à cet égard. Le « statut » de l'artiste émanant du Ministre Vandenbroucke a apporté beaucoup d'améliorations, mais on peut y ajouter encore bien d'autres.

MT - Le fait de travailler avec des contrats/du travail temporaire complique la situation davantage. Comment y réagir ?

VL - C'est la problématique de la réduction/suppression du rôle d'employeur au niveau de la sécurité sociale. La « cotisation patronale » est une structure qui appartient au passé. On devrait avoir un seul et même système pour tout le monde, qui permettrait de travailler plus sagement entre les différents statuts. Il y a lieu d'organiser une protection minimale au niveau de la sécurité sociale qui est payée par tout le monde. Pour le financement, on peut simplement faire appel aux contributions ordinaires ou à une cotisation particulière pour tout le monde, sur toutes les formes de revenus. Accessoirement, on peut aussi faire appel à d'autres moyens. Par exemple à un financement au moyen d'une partie des impôts en provenance des biens immobiliers, à de taxes sur certaines activités dangereuses... L'état finance des activités artistiques, mais cet argent n'est pas destiné à alimenter la sécurité sociale. (Observation) Si le

rôle de l'employeur disparaît, qui ira en fait gérer les cotisations sociales ? L'assuré social lui-même, évidemment, qui d'autre ?

SC - Chercher d'autres sources pour financer des revenus de remplacement. Par exemple des revenus provenant du droit de suite lors de la vente d'une œuvre. Investir une partie des fruits d'une vente dans l'assurance contre les accidents du travail. Ainsi, la protection viendra directement de la création d'œuvres artistiques.

Greet Soevereyns (Kunstenloket) – Les conditions, entre autres celles des allocations de chômage, ne sont pas adaptées à la situation. Tout est déterminé par les jours de travail, mais ceux-ci se laissent difficilement identifier dans certaines situations. Ceux qui ne travaillent pas sur base de contrats de travail, n'existent pas pour la sécurité sociale des travailleurs salariés. Comment est-ce qu'on s'y prend dans d'autres pays ?

VL – La règle du cachet existe ! -> Greet Soevereyns : Mais celle-ci n'est pas accessible aux artistes créateurs. (Observation) Les recherches et les préparations ne sont pas considérées comme du travail. Les différentes disciplines ont des conditions de travail et des horaires différents.

VL – La sécurité sociale ne doit pas servir au financement de n'importe quoi, elle doit servir au financement de la sécurité sociale.

SC – « Société de connaissances » – « aide sociale/sociale hulp ». Ce sont des moyens que la communauté a libérés en vue de continuer à pourvoir aux besoins sociaux élémentaires.

Les artistes peuvent demander de l'aide financière lorsqu'ils se trouvent dans le stade préparatoire de leur création. Ce système est lié à un mécanisme de contrôle. Cf. le Luxembourg « Fonds social culturel ».

MT – Les vieux statuts s'estomperont en faveur de nouvelles manières de financement. Partant de la réalité quotidienne, il faut apprendre à définir l'activité artistique d'une manière active.

### III. Mobilité et diffusion : quels outils ? (table-ronde n°3)

#### PARTICIPANTS A LA TABLE-RONDE

Gérard de Selys (journaliste), Kim Oosterlinck (ULB, institut de recherche de finance historique), François-Xavier Lefèvre (fondation Marcel Hicter), Katelijn Verstraete (Informal European Theatre Meetings, IETM), Rodolphe de Borchgrave (président de l'association « philosophie et Management »), Dimitri Kennes (ex-directeur général des Editions Dupuis), Patrick Printz (Wallonie Bruxelles- Musique)

#### RESUME DES DEBATS

##### 1. Introduction au thème

« La mobilité, la mondialisation et la diffusion de la culture et de ses acteurs »

Délocalisation des productions, mondialisation et marketing, exportation, organisation des circuits de diffusion et mise en réseau.

##### 2. Interventions sur le thème

###### Exposé introductif de Gérard de Selys

Pour parler DIFFUSION, les échanges commerciaux de biens culturels dans le monde sont passés de 95.340 millions de US\$ en 1980 à 387.927 millions de \$ en 1998. Il faut savoir que les logiciels et les jeux vidéos sont classifiés comme biens culturels aux Etats-Unis, au Royaume Uni, dans le monde anglo-saxon en général, et en Chine.

La plus grande partie de ces échanges, soit 55,4% du total, s'est faite entre les Etats-Unis, le Japon, l'Allemagne et la Grande-Bretagne. 47% des importations ont été effectuées par les Etats-Unis, l'Allemagne, la Grande Bretagne et la France.

La Chine est devenue, en 1998, le troisième exportateur mondial, essentiellement grâce au logiciels et aux jeux vidéo dont la fabrication est sous-traitée sur son territoire.

En 1996, les exportations de biens culturels des Etats-Unis se sont élevées à 60.200 millions de dollars, dépassant les secteurs de l'agriculture, de l'automobile, de l'aérospatiale et de la défense, même avec l'Afghanistan et l'Irak.

En 1993, 36% des compagnies audiovisuelles du monde étaient basées aux Etats-Unis, (33% dans l'UE et 26% au Japon) et, quatre ans plus tard, plus de la moitié étaient basées aux Etats-Unis. Leur chiffre d'affaires était alors de 118,8 milliards de \$ et était partagé entre Viacom-Time, Warner-Disney, News corporation Seagram, Bertelsmann (Allemagne) et Sony (Japon).

Alors que l'Inde est le premier producteur mondial de cinéma, avec 839 films par an, soit 7 fois plus que les films produits annuellement aux Etats Unis, 85% des films diffusés dans le monde sont produits à Hollywood.

La Chine compte 140.000 salles de cinéma, les Etats-Unis 25.000.

La contribution du secteur culturel au PIB est de 4% dans les pays de l'OCDE, de 1% au Brésil et pratiquement rien pour l'Afrique à l'exception de l'Afrique du Sud (3% grâce au tourisme).

Le secteur culturel représente 2,8% des emplois aux Etats-Unis, 5% au Canada, et 17% en Afrique du Sud (tourisme).

En 2005, le Royaume-Uni, les Etats-Unis et la Chine représentaient 40% du commerce mondial des biens culturels alors que l'Amérique latine et l'Afrique réunis ne comptaient que pour moins de 4%

Les médias imprimés (livres, journaux) ont représenté 31% du commerce mondial des biens culturels en 2002 ; les principaux exportateurs de livres étant les E.U. (18%) le R.U. (17%), l'Allemagne (12%), l' Espagne (6%) et la France (5%).

Les médias enregistrés représentaient 32% du commerce mondial des biens culturels en 2002, les cinq principaux exportateurs étant les E.U. 17%, l'Allemagne 12%, l'Irlande 12% le R.U. 9% (on comprend que les Beatles aient été ennoblis) et Singapour 8%.

Le commerce des médias audiovisuels, dominés par les jeux vidéos et le DVD est, en exportation, dominé par la Chine 32%, le Japon 17%, le Mexique 11%, la Hongrie 9% et l'Allemagne 9%.

On voit ici que les travailleurs du culturels ne s'exportent pas mais sont employés, dans leur propre pays, Chine, Irlande, Singapour, Mexique, Hongrie, par des sous-traitants de grandes firmes de productions d'Amérique du nord, d'Europe et du Japon.

En cinéma, 88 pays sur 185 n'ont jamais produit un seul film.

Moyenne annuelle de production de films de 1988 à 1999 :

L'Inde est le premier producteur mondial avec 839 films par an mais n'en exporte pratiquement qu'en Asie, la Chine suit avec 469 films et a le même marché, les Philippines 456 et a le même marché, les Etats-Unis 385 avec un marché mondial, le Japon 238 avec un marché essentiellement asiatique.

La France produit 183 films derrière la Thaïlande qui en produit 194 et devant l'Italie qui en produit 99, le R.U. 78, l'Allemagne 63, la Russie 46 et la Belgique 7, derrière la Bulgarie 11, le Kazakhstan 10, l'Ouzbékistan 10, la Roumanie 9 et la Yougoslavie 8.

En Belgique, le ménage bruxellois dépense en moyenne, chaque année, 423 € en librairie, presse, papeterie et 183 € en spectacle (cinéma, théâtre, concerts etc.), les néerlandophones 383 € pour la première catégorie et 157 € pour la seconde, les Wallons respectivement 368 et 101 €. Les jeux vidéo, les films et la musique téléchargée sur Internet ne sont pas repris dans ces statistiques.

En ce qui concerne la MOBILITE : on a vu que les entreprises sont, elles, très mobiles dans la mesure où elles font fabriquer et dupliquer leurs produits dans des pays à bas salaires (Chine, Mexique, Hongrie) ou à bas salaires et taxes réduites ou inexistantes (Chine, Mexique, Hongrie, Irlande, Singapour).

En ce qui concerne la mobilité des travailleurs culturels, les données statistiques internationales sont introuvables, mais, à l'exception des tournées musicales et théâtrales, qui en chiffres d'affaires ne représentent pas grand chose, à l'exception des grands acteurs de cinéma en tournage à l'étranger ou en résidence en Suisse ou à Monaco pour raison fiscale et des rares écrivains ou autres artistes cuvant temporairement leur spleen ou cherchant leur inspiration loin de chez eux, à l'exception des festivals internationaux déplaçant fugacement quelques vedettes, la mobilité des travailleurs culturels est pratiquement nulle. Probablement pour des raisons... culturelles.

Qui a vu un opérateur image indien tourner à Deurne, un réalisateur chinois organiser un casting à Hoboken, un producteur philippins financer les frères Dardenne et un Stefen King chercher son inspiration à Wanfercée-Baulet, lève le doigt.

**Sources :**

- Unesco

- Alain de Wasseige, Refonder les politiques culturelles, Ed. Sans titre – 100 Titres, Bruxelles, 2006

### Les autres interventions sur le thème

**Kim Oosterlinck** a distingué les industries culturelles des autres entreprises industrielles, dans leurs modes de fonctionnement.

Les entreprises culturelles fonctionnent selon deux modes :

- ❑ soit la création d'un produit qui s'insère dans un processus industriel, censé répondre aux besoins présents dans un marché. Dans ce cas, elles peuvent délocaliser la production du produit.
- ❑ soit la création d'un produit unique, un prototype, qui ne peut être délocalisé. Se pose alors le problème de la diffusion des œuvres, donc du marketing. Ses modes opératoires sont-ils efficaces ? Il convient, pour sa diffusion, de mieux expliquer le produit culturel. Il s'agit aussi de s'interroger sur les critères d'une bonne politique de prix. Quels sont les critères à adopter pour le prix juste d'un produit ?

Un autre constat à faire est que les artistes n'ont aucune formation en gestion/marketing, ce qui les entraîne à commettre des maladresses.

Cela amène à évoquer l'importance du sponsoring, qui intervient en fonction de l'œuvre à diffuser, notamment dans ses aspects financiers. Et quel est le degré d'indépendance de l'artiste vis-à-vis du sponsor ?

Il faut aussi évaluer les retombées économiques des subventions des pouvoirs publics, pour prendre en compte les éléments non monétaires de ce qui entoure l'œuvre et son exploitation.

Il est nécessaire, en tout cas, que les artistes comprennent les enjeux de l'activité artistique en terme de gestion.

**François-Xavier Lefèvre** : il a travaillé sur des projets interrégionaux (projet entre régions d'Europe). Il distingue trois acteurs qui s'impliquent dans le processus artistique, en terme de mobilité :

- ❑ L'entreprise du secteur économique : attachée à être attractive, à s'attirer des cerveaux, à se forger une expérience dans le domaine culturel.
- ❑ Les pouvoirs publics s'impliquent dans des processus de régionalisation. Les régions vont communiquer avec leurs voisines, pour des projets communs.

- ❑ Les opérateurs culturels sont un peu l'électron libre du processus. Ils ont besoin de financements, ils doivent prendre en compte l'importance que prend l'économique, tout en s'en défilant.

Dans ce contexte, la volonté de mobilité des artistes est indéniable, mais ils ne souhaitent pas s'éloigner de leurs lieux de vie. L'Union Européenne intervient et utilise, dans ses programmes, les artistes afin de travailler son image de facilitateur de mobilité. L'artiste, selon l'UE, est une des sources pour créer l'Europe des citoyens. Cela se retrouve dans des programmes de mobilité inter-villes et interrégionaux. Selon François-Xavier Lefèvre, la créativité de l'artiste lui permet d'être mobile, la mobilité de l'artiste lui permet d'être créatif.

**Katlijn Verstraete** évoque son expérience à l'IETM, construction d'un réseau international souhaitant favoriser, depuis 25 ans, la mobilité des artistes, spécialement pour les arts vivants. Il ne s'agit, pas de confondre ce projet avec des formes de délocalisation vers l'extérieur.

L'enjeu est la diffusion des œuvres, leur organisation, l'information des acteurs et opérateurs en présence, qui se rencontrent régulièrement.

Le réseau se veut pratique, car il y a beaucoup d'obstacles à la mobilité, même au niveau européen : financement, non-facilité de voyages, manque d'informations inter-pays sur la fiscalité, la sécurité sociale des artistes. Il y a aussi le problème de l'octroi des visas, qui constitue un grand obstacle pour la mobilité des artistes et la diffusion des projets internationaux.

Il faut voir le problème plus largement, sur tous les aspects du secteur artistique et mobiliser les ressources de l'Europe.

Selon **Rodolphe de Borchgrave**, il y a un paradoxe dans notre monde. Le secteur culturel est économiquement développé. Mais la mondialisation induit le fait que le monde n'est plus une sphère : il est devenu plat, les productions de biens sont devenues équivalentes, sans avantages comparatifs, grâce notamment aux technologies de l'information et de la communication.

Il y a trois scénarii quant à l'avenir du secteur culturel :

- ❑ Part du gâteau : la mondialisation est une opportunité à saisir pour la culture. La culture doit obtenir des parts de marché. L'opérateur culturel va se demander comment obtenir un avantage sur les autres. Cela implique la possibilité de délocalisation, de joint-venture, de la Recherche et Développement, grâce notamment aux NTIC. C'est le scénario de l'offre culturelle.
- ❑ Mur de l'Atlantique : la mondialisation est une menace pour le secteur culturel. Il faut mettre en place des stratégies de protection, cultiver le « chacun pour soi ». C'est le scénario de la demande culturelle.

- Océan bleu : il s'agit ici de trouver, pour la culture, des zones à faible compétition, trouver de nouveaux espaces, de nouvelles attitudes culturelles, faire ce que personne ne fait, innover dans le domaine.

D'où la double question finale : quelle économie veut-on ? Quelle culture veut-on ?

**Dimitri Kennes** a abordé les rapports entre créateurs – en l'occurrence ici, dessinateurs de bandes dessinées- et les entreprises éditrices, par le biais de la problématique qu'il a vécu chez Dupuis, du processus de fusion et d'acquisition d'entreprises éditrices absorbées par de grands groupes. Ces groupes ignorent bien souvent la spécificité du travail d'auteur : « on ne vend pas des petits pois ».

La délocalisation de Dupuis vers l'extérieur est-elle rentable ? Est-elle nécessaire ? Dimitri Kennes en doute. Il y a un problème de compréhension entre le manager et le créateur. Et un problème d'opposition. Les objectifs d'un manager ne rencontrent pas les spécificités du travail d'auteur. Le langage n'est pas non plus le même.

Cependant, le scénario ne doit pas être le mur de l'Atlantique, mais il est indispensable de défendre la culture et les biens culturels spécifiques.

Il a aussi abordé la réglementation des droits d'auteurs et de la cession des droits. L'auteur garde ses droits durant 70 ans. Après, ces droits tombe dans le domaine public. Lorsqu'un auteur conclut un contrat dans une société d'édition, la société d'édition cède parfois ses droits à une autre entreprise. N'ayant rien à dire, l'auteur ne peut alors récupérer ses droits d'exploitation.

**Patrick Printz** est parti de son action au sein de la Communauté Wallonie-Bruxelles, dans le secteur de la musique, en plein évolution. Il constate qu'il y a de grosses difficultés pour qu'un producteur belge puisse s'exporter. 10% de la production s'exporte, mais il s'agit de la grosse production. Au contraire, le marché musical régional, est, lui, très porteur en Belgique.

Dans le domaine de la diffusion, le marketing est efficace dans le cas de gros spectacles, car les entreprises en Communauté Française sont sous-capitalisées et doivent s'attacher des partenaires étrangers.

Une autre raison de la difficulté pour les œuvres et les artistes belges à s'exporter est la difficulté d'obtenir des licences nationales. Ce sont de réels freins fiscaux. Il faut donc accentuer des synergies intra-européennes entre opérateurs.

Patrick Printz pose aussi la question du téléchargement des œuvres et de l'Internet comme outil réel de facilitation de la diffusion.

**Xavier Jacques** pose en hypothèse que les artistes et les gestionnaires peuvent être similaires, mais ils n'utilisent pas le même langage. L'art et la gestion peuvent se rejoindre. L'artiste doit essayer de « se vendre ». Le gestionnaire doit être créatif pour survivre.



## IV. Créer et après ? : les droits d'auteur et droits voisins des artistes (table-ronde n°4)

### PARTICIPANTS A LA TABLE-RONDE

Victor Ginsburgh (ULB, économiste), Patrick Legros (ULB, économiste), Marcus Wunderle (Centre de recherche et d'information socio-politique, CRISP), Frédéric Young (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, SACD), Monsieur Bernard Gérard (Association des Editeurs Belges, ADEB)

### RESUME DU DEBAT

#### 1. Introduction du thème

Le débat vise à aborder la question des droits d'auteur et des droits voisins :

1. comme une source de revenus pour les artistes : les droits d'auteur et les droits voisins sont des revenus patrimoniaux qui rémunèrent l'utilisation de l'œuvre par des tiers (ces revenus sont à distinguer de la rémunération du travail de création ou d'interprétation).
2. face au développement des nouvelles technologies.
3. au regard des mécanismes de régulation et de solidarité existants ou pouvant exister en vue de tempérer la très forte disparité de ces revenus ; dans ce contexte, quel peut être le rôle des sociétés d'auteurs ?

#### 2. Interventions sur le thème

**Patrick Legros** constate quatre choses :

1. Les créations et interprétations d'œuvres sont **diffusées** de plus en plus rapidement avec un accès à un marché de plus en plus large, ce qui est, à priori, très positif.
2. Les nouvelles technologies se développent, notamment des **mécanismes de protection** qui visent à pouvoir contrôler l'exploitation des œuvres et de leurs interprétation par des moyens techniques (ces mécanismes sont eux-même protégés par la loi pour empêcher leur détournement).
3. La création et les interprétations actuelles sont toujours en partie **inspirées** de toute une série de créations élaborées dans le passé.
4. 80% des revenus des artistes (musiciens en l'occurrence) sont des revenus provenant des **concerts**, au détriment des droits d'auteur ou droits voisins découlant des vente de supports sonores (CD).

Trois questions en découlent :

1. N'y a-t-il pas, dès lors, un **paradoxe** entre le développement exponentiel des créations et interprétations actuelles et de leur diffusion, d'une part, et les mécanismes de protection visant à contrôler les utilisations faites des créations et interprétations, d'autre part, quand on sait que l'ensemble des créations et interprétations passées sont nécessaires aux créations et interprétations futures ?
2. Dans ce contexte, la question de la **piraterie** ne peut-elle pas être abordée sous l'angle nouveau d'un instrument de partage des savoirs au fin de favoriser toute création future ?
3. **A qui profite, in fine, les droits d'auteurs et les droits voisins** : aux artistes créateurs et interprètes eux-mêmes ou à des intermédiaires, tels que les managers, les producteurs, les organisateurs de spectacle ?

Patrick Legros affirme que ces droits profitent essentiellement, non pas aux artistes, mais bien aux intermédiaires, par le biais de contrats signés entre eux et les artistes, qui cèdent ou donnent en licence leurs droits à ces intermédiaires. Il constate que le rapport de force est déséquilibré et que les auteurs ne sont plus en position de négocier un contrat correct, avec une rémunération correcte.

A ces problèmes rencontrés par les auteurs et interprètes, Patrick Legros voit deux alternatives :

1. une voie législative qui cadenserait les **contrats**, par des mécanismes renforcés de protection des auteurs/créateurs face aux intermédiaires.

2. la « **creative commons** » qui a pour but de faciliter pour les auteurs et interprètes l'utilisation des créations et interprétations existantes, pour ensuite, en cascade, favoriser de nouvelles créations et interprétations d'œuvres.

**Victor Ginsburgh** aborde la question des **artistes plasticiens** et du **droit de suite**.

Il observe que la majorité des revenus des artistes plasticiens proviennent de la **vente de leurs œuvres**. A côté de ces revenus, il existe une **autre variété de revenus : le droit de suite**, qui est un revenu de droit d'auteur propre aux artistes plasticiens. Une directive Européenne impose à tous les Etats de l'Union de prélever ce droit depuis janvier 2006. Il est perçu **lors de chaque revente d'œuvres, dans une vente publique ou par une galerie**. Il s'agit d'un pourcentage calculé sur base du prix de revente de l'œuvre, pour que l'artiste puisse bénéficier du succès que rapporte son œuvre dans le temps.

Il pose la question du **bien-fondé** de ce droit de suite. En effet, au-delà des justifications avancées par la Commission européenne, **à qui profite réellement le droit de suite ?** Qu'en est-il pour les artistes dont les œuvres ne sont jamais revendues ultérieurement en vente publique ou par galerie ? N'y a-t-il pas un problème d'inégalité de redistribution des droits qui ont été perçus lorsque l'on constate que 85 % des droits de suite ont été perçus lors de successions de personnes décédées ?

Par ailleurs, Victor Ginsburgh évoque le mécanisme finlandais et suédois visant à **prélever une partie du droit de suite, pour le redistribuer** en faveur des jeunes artistes. Il évoque également ce qui se passe en France dans les galeries d'art où le droit de suite est remplacé par une cotisation versée aux artistes âgés. Il estime qu'il n'est pas fondé de prélever sur les droits appartenant aux artistes pour mettre en place de tels mécanismes de solidarité intergénérationnelle.

Victor Ginsburgh constate enfin que l'artiste pouvait confier la gestion de ses droits d'auteur à des **sociétés de gestion collective**. Il estime que ces sociétés ne sont pas très transparentes, ni efficaces, en tant qu'intermédiaire pour la mise en place de mécanismes de régulation et de solidarité. Il observe qu'une partie des droits revenant aux artistes sont prélevés par les sociétés de gestion pour financer leurs frais de gestion.

**Marcus Wunderle** évoque les **sociétés de gestions collectives de droits d'auteur et droits voisins**.

Elles sont nées à l'**initiative d'artistes**, considérant la difficultés qu'ils avaient de maîtriser l'utilisation de leurs œuvres et de leurs interprétations, ainsi que la perception de leurs droits en résultant. Le problème est que la loi qui confère aux artistes des droits d'auteur et droits voisins n'est pas toujours appliquée.

Il observe que le **passage par une société de gestion** n'est pas une obligation pour percevoir la majorité des droits, bien que la loi prévoit parfois, pour certains droits, la perception via les sociétés de gestion. En outre, le Conseil des affaires économiques exerce un **contrôle** sur ces sociétés de gestion.

Il mentionne l'existence de **mécanismes de solidarités** – des fonds d'aide à la création, des systèmes d'aide aux artistes et à la promotion des répertoires locaux - qui fonctionnent sur base d'un pourcentage prélevé sur les droits d'auteurs perçus par les sociétés de gestion.

**Frédéric Young** souhaite rectifier certains propos tenus par les intervenants sur les **sociétés de gestion collective**.

Il rappelle l'**historique de la création du droit d'auteur et la création des sociétés de gestion collectives**. Malgré les imperfections – inévitables - un gros travail est effectué par ces sociétés. Question posée : quel est le **tarif raisonnable** à percevoir par les sociétés de gestion collective ? Les taux actuels, pense-t-il, ne sont pas prohibitifs, et le Conseil des affaires économiques exerce un **contrôle**.

Il aborde la question des **clés de répartition au sein des sociétés de gestion** de droits d'auteur **entre**, d'une part, **les auteurs**, et d'autre part, **les éditeurs**. En principe, le ratio des droits perçus est de **50/50** répartis entre éditeurs et auteurs. Le problème est que les « **majors** » **veulent remettre en question cet équilibre**, en cherchant à augmenter leur part.

Il évoque aussi la **politique néo-libérale de la Commission européenne qui veut supprimer les sociétés de gestion collective**. Cela aurait pour **effet, en réalité, d'isoler les auteurs/artistes** face aux intermédiaires du secteur. On en revient ici à l'intervention de Monsieur Legros qui parlait en terme de **rapports de force lors de la négociation des contrats**. On pourrait penser que c'est le **rôle des sociétés de gestion de rétablir l'équilibre dans les rapports de force** entre artistes et ceux qui vont exploiter l'œuvre.

De plus, ajoute Frédéric Young, on n'aborde pas dans ces débats la **question du temps consacré au travail de création proprement dit, souvent non rémunéré dans la réalité** et qui ne figure pas dans les conventions de cession ou de licence de droits (qui portent non pas sur le travail de création mais bien sur l'exploitation qui est faite de la création par des tiers).