

Université de Montréal

La précarité d'emploi, la pluriactivité et la polyactivité chez les musiciens montréalais

Par

Seyed Mahdi Ghazi Mirsaeid

École de relations industrielles, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M. Sc

en relations industrielles, option multidisciplinaire

Mars, 2021

© Seyed Mahdi Ghazi Mirsaeid, 2021

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences
École de relations industrielles

Ce mémoire intitulé

La précarité d'emploi, la pluriactivité et la polyactivité chez les musiciens montréalais

Présenté par

Seyed Mahdi Ghazi Mirsaeid

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Umut Riza Ozkan

Président-rapporteur

Philippe Barré

Directeur de recherche

Linda Rouleau

Membre du jury

Résumé

Le travail des artistes en général, constitue un champ scientifique peu étudié en sciences sociales, particulièrement en ce qui a trait aux conditions d'effectuation du travail des musiciens. Cela explique notre raison d'étudier les conditions de travail des musiciens qui résident à Montréal. En effet, notre étude se base sur deux questions fondamentales, c'est-à-dire, *la précarité de l'emploi oblige-t-elle les musiciens montréalais à opter pour un modèle de vie professionnel pluriactif et polyactif? Et quelle signification attribuent ces professionnels à cette pluriactivité et polyactivité?*

Ce projet se base sur deux axes. Le premier concerne la précarité d'emploi qui caractérise le marché du travail musical et le recours contraint à la pluriactivité et à la polyactivité, et le second axe concerne le recours des musiciens montréalais à ces deux phénomènes comme une stratégie et une opportunité professionnelle.

L'incertitude quant à l'avenir professionnel et au revenu qui caractérise le travail des musiciens montréalais, joue un rôle important dans la précarisation du travail de ces professionnels. En effet, la précarité d'emploi est un facteur fondamental qui pousse ceux-ci vers un cumul d'emplois. En ce qui concerne la pluriactivité, celle-ci regroupe toutes les ressources de revenus du musicien venant des emplois artistiques liés à son champ d'expertise. En ce qui concerne la polyactivité, celle-ci regroupe toutes les activités qui sont en dehors de son champ d'expertise principal (artistique et non-artistique). Malgré la nature contrainte de ce modèle de vie pluriactif et polyactif, celui-ci présente une stratégie efficace face aux défis qui existent sur le marché du travail musical et aborde une opportunité de socialisation pour ces professionnels.

Notre recherche étant de nature qualitative, nous optons pour une approche empirique exploratoire hybride. Nous avons réalisé dix entrevues semi-dirigées portant sur la vie professionnelle de nos participants.

Mots-clés : précarité d'emploi, pluriactivité, polyactivité, stratégie, opportunité, musicien montréalais, recherche exploratoire et hybride.

Abstract

The work of artists in general constitutes a scientific field that has been under-researched in social sciences, particularly regarding the conditions under which musicians work. This explains our reason for studying the working conditions of musicians who reside in Montreal. Indeed, our study is based on two fundamental questions, that is to say, *does the precariousness of employment among Montreal musicians force them to opt for pluriactivity and polyactivity in their professional life? And what significance do these professionals attribute to this pluriactivity and polyactivity?*

This project is based on two axes. The first concerns the precariousness of employment that characterizes the musical labor market and the forced recourse to pluriactivity and polyactivity, and the second axis concerns the recourse of Montreal musicians to these two phenomena as a strategy and a professional opportunity.

The uncertainty about the professional future and the income that characterizes the work of Montreal musicians plays an important role in the precariousness of the work of these professionals. Indeed, job insecurity is a fundamental factor that pushes them towards multiple job holding. Regarding pluriactivity, this brings together all of the musician's income resources from artistic jobs linked to his field of expertise. As for polyactivity, this includes all activities that are outside of his main field of expertise (artistic and non-artistic). Despite the constrained nature of this pluriactive and polyactive model of professional life, it presents an effective strategy to face the challenges that exist in the musical labor market and addresses a socialization opportunity for these professionals.

Our research follows a qualitative approach in which we opt for an exploratory and hybrid empirical technique. We have also conducted ten semi-structured interviews concerning the professional life of our participants.

Keywords : job insecurity, pluriactivity, polyactivity, strategy, opportunity, Montreal musicians, exploratory and hybrid research, multiple job holding.

خلاصه

کار هنرمندان به طور کلی یک زمینه علمی است که در علوم اجتماعی، خصوصاً با توجه به شرایط کاری موسیقی دانها، به طور کمی مورد مطالعه قرار گرفته است. این امر دلیل ما را برای مطالعه شرایط کار نوازندگان ساکن مونترال توضیح می دهد. بدون شک، تحقیق ما بر دو سوال اساسی استوار است. به این معنا که آیا نا امنی شغلی در بین نوازندگان مونترالی، آنها را مجبور به چندکاری می کند؟ و این که این چندکاری چه معنی برای این نوازنده ها دارد؟

این پروژه بر دو محور استوار است. اولین مورد مربوط به نا امنی شغلی است که مشخصه بازار کار موسیقی دانان و توسل اجباری به چند فعالیتی می باشد و محور دوم مربوط به توسل موسیقیدانان مونترال به این پدیده به عنوان یک استراتژی و یک فرصت حرفه ای است.

عدم اطمینان در مورد آینده شغلی و درآمد که ویژگی کار نوازندگان مونترال است، نقش مهمی در به خطر افتادن کار این متخصصان دارد. در واقع، عدم امنیت شغلی عاملی اساسی است که آنها را به سمت نگهداری چند شغلی سوق می دهد. چند شغلی این امکان را به نوازنده می دهد تا منابع مختلف درآمد را در اختیار داشته باشد که مرتبط با شغل اصلی وی به عنوان نوازنده می باشند. در مورد نوع دیگری از چند فعالیتی باید ذکر کرد که، شامل کلیه فعالیت‌هایی است که خارج از حوزه اصلی تخصص نوازنده (هنری و غیر هنری) است. علیرغم ماهیت محدود کننده این مدل زندگی حرفه ای چندمنظوره و چند فعالیتی، این یک استراتژی موثر برای مقابله با چالش‌هایی که در بازار کار موسیقی وجود دارد و همچنین فرصتی برای اجتماعی شدن این متخصصان به حساب می آید.

تحقیق ما از یک رویکرد کیفی پیروی می کند که در آن ما یک روش تجربی اکتشافی را انتخاب می کنیم. ما همچنین ده مصاحبه نیمه ساخت یافته در مورد زندگی حرفه ای شرکت کنندگان خود انجام داده ایم.

واژه های کلیدی: عدم امنیت شغلی، تکرر شغلی، فعالیت چندگانه، استراتژی، فرصت، نوازنده مونترال، تحقیقات اکتشافی.

Table des matières

Résumé.....	4
Abstract.....	5
خلاصه.....	6
Table des matières.....	7
Liste des tableaux.....	10
Liste des figures.....	11
Liste des sigles.....	12
Liste des abréviations.....	13
Remerciements.....	14
Introduction.....	15
Chapitre 1 – Travailler comme artiste, un état de la question.....	19
1.1 L’art, c’est quoi ?.....	19
1.2 L’art comme un travail.....	20
1.2.1 L’art comme un travail et l’artiste comme un travailleur.....	20
1.2.2 Les enjeux du travail artistique.....	25
1.3 Sens et finalité du travail artistique.....	35
Chapitre 2 – Problématique.....	39
2.1 L’encadrement juridique et la définition d’artiste.....	41
2.2 Pluriactivité et polyactivité.....	43
2.2.1 Pluriactivité et sa définition globale.....	43
2.2.2 La pluriactivité sur le marché du travail des musiciens.....	45
2.3 Précarité d’emploi.....	46
2.4 Musique, un travail précaire et multiple.....	50

2.4.1 Facteurs de précarité et leurs impacts sur la pluriactivité et la polyactivité.....	50
2.4.2 Première proposition de recherche.....	55
2.5 Pluriactivité et polyactivité ; contrainte ou stratégie ?.....	55
2.5.1 Pluriactivité et polyactivité comme une contrainte	56
2.5.2 Pluriactivité et polyactivité comme une opportunité et une stratégie	57
2.5.3 Deuxième proposition de recherche	59
Chapitre 3 – Méthodologie	61
3.1 Une recherche qualitative.....	61
3.2 Notre étude - méthodologie et procédure	66
3.3 L’analyse des données	70
Chapitre 4 – Présentation des résultats	75
4.1 Musicien, un travail professionnel.....	75
4.1.1 Facteurs constituant le professionnalisme en musique.....	75
4.1.2 Musique, un double investissement.....	78
4.2 Précarité d’emploi, pluriactivité et polyactivité des musiciens montréalais.....	79
4.2.1 Facteurs de précarité d’emploi sur le marché du travail musical	80
4.2.2 La précarité d’emploi comme cause de la pluriactivité et de la polyactivité des musiciens montréalais	85
4.3 Pluriactivité et polyactivité, une contrainte ou une liberté ?.....	87
4.3.1 Pluriactivité et polyactivité comme une contrainte	87
4.3.2 Pluriactivité et polyactivité comme une opportunité et une stratégie	89
Chapitre 5- Discussion : la réalité plurielle du travail de musicien.....	95
5.1 Précarité, une réalité incontournable ?.....	96
5.2 Le sens de la pluriactivité et de la polyactivité	102
5.2.1 Pluriactivité et polyactivité, une réalité plurielle.....	102
5.2.2 Pluriactivité et polyactivité, gardiennes du travail artistique.....	104

Conclusion.....	107
Références bibliographiques	110
Annexes.....	116
Annexe 1 : Guide d’entretien auprès des musiciens montréalais.....	116
Annexe 2 : Les caractéristiques des participants.....	120

Liste des tableaux

Tableau 1 : Les définitions générales de la pluriactivité

Tableau 2 : Les avantages et les désavantages de la pluriactivité et de la polyactivité

Tableau 3 : Les caractéristiques des participants

Liste des figures

Figure 1 : Les dimensions qui caractérisent les conditions de réalisation du travail des musiciens montréalais

Figure 2 : Le processus de collecte et d'analyse

Figure 3 : L'autodéfinition du musicien professionnel

Liste des sigles

ACPSA : Arts and Cultural Production Satellite Account

CSCPT : Compte Satellite de la Culture Provincial et Territorial

COVID -19 : Coronavirus disease 2019

ILO : International Labor Organization

OIT : Organisation Internationale du Travail

OCDE : Organisation de Coopérations et de Développements Économiques

PIB : Produit Intérieur Brut

RLRQ : Recueil des Lois et des Règlements du Québec

UNCTAD : United Nations Conference on Trade And Development

UNESCO : United Nations Educational Scientific and Cultural Organization

USBEA : United States Bureau of Economic Analysis

Liste des abréviations

Cf. : Confère

Etc. : Et cætera

Ex. : Exemple

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude aux personnes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire :

Je désire avant tout remercier mon directeur de recherche, Philippe Barré, pour sa confiance envers mon travail. Ce mémoire n'aurait vu le jour sans ses conseils et son engagement.

Je tiens à remercier tous les musiciens qui ont participé à cette étude pour leur confiance et leur engagement. Ce mémoire est dédié à ces professionnels qui ont énormément contribué à la réalisation de ce projet de recherche.

Merci à Umut Riza Ozkan et Linda Rouleau pour leur participation et leurs recommandations en tant que membres du jury.

Je tiens également à remercier le directeur de mon école, Vincent Rousseau, et l'équipe administrative de l'école de relations industrielles.

Un grand merci au comité des bourses de l'école de relations industrielles, à la fédération des travailleurs et travailleuses du Québec et au centre de recherche interuniversitaire sur la mondialisation et le travail.

Je souhaite exprimer ma reconnaissance envers mes amis et toutes les personnes qui m'ont aidé dans l'effectuation de mon mémoire : Maëlle Reveau, Adam Ben Abdallah.

Enfin, je remercie mes parents et mon frère pour leurs encouragements, leur soutien moral, intellectuel et financier tout au long de mon cheminement.

Introduction

« L'artiste est un marchand, et l'art est un métier. »

(Alfred de Musset, les premières poésies, les vœux stériles, 1831)

Dans un monde changeant qui crée de nouveaux déséquilibres, les relations du travail sont de plus en plus touchées. Les travailleurs hautement qualifiés sont obligés de poursuivre le rêve d'avoir une vie prospère dans le cadre de formes atypiques du travail telles que le travail à temps partiel, le travail autonome et le travail temporaire.

En considérant la situation actuelle du marché du travail des artistes, il apparaît évident que le marché du travail artistique est devenu considérablement précaire et par conséquent, l'incertitude quant à la possibilité d'avoir un emploi fait partie de la réalité socio-économique de la vie des artistes (Menger, 2009). Cette incertitude sur le marché du travail des artistes, touche de plus en plus le travail des musiciens qui sont, de manière générale, hautement qualifiés au départ de formations universitaires ou d'autres formes d'apprentissage. De fait, les musiciens comme les autres artistes, font une sorte d'investissement sur leurs compétences et leur talent. Cependant, la situation actuelle qui touche le travail de ces professionnels entrave le processus du retour sur l'investissement.

L'étude du travail des musiciens est importante puisque la musique fait partie intégrante de la société mais aussi parce qu'elle concerne une partie importante de la population active. Toutefois, malgré l'importance de ce sujet, le travail artistique des musiciens est peu étudié comme objet de recherche dans les sciences sociales, particulièrement en ce qui concerne les conditions d'effectuation du travail sous l'angle de l'emploi.

Notre cadre analytique repose principalement sur les travaux de Pierre-Michel Menger dont l'approche socio-économique est considérée comme une référence majeure dans les sciences sociales portant sur le métier artistique. Menger aborde une analyse approfondie du travail artistique en identifiant les facteurs et les formes qui composent l'emploi des professionnels œuvrant dans ce secteur d'activité. L'analyse du travail des musiciens commence lorsque leur travail est considéré comme un véritable emploi (Menger, 2009) et non comme une activité

inutile qui n'a aucun rôle dans la microéconomie et la macroéconomie (Léger, 2018 ; Marx et Engels, 1845-46).

L'objet de notre étude porte alors sur les conditions d'effectuation du travail dans le secteur de la musique. Le problème qui nous intéresse est celui de la précarité d'emploi, de la pluriactivité et de la polyactivité des musiciens professionnels à Montréal. Plus spécifiquement, notre recherche vise à répondre à deux questions de recherche fondamentales qui structurent notre travail. Premièrement, nous nous interrogeons sur le fait de savoir si la précarité d'emploi qui caractérise le marché du travail des musiciens montréalais est un facteur qui les oblige à opter pour un modèle de vie pluriactif et polyactif? Deuxièmement, nous cherchons à identifier quelle est la signification et le sens du travail pluriactif et polyactif que vivent ces musiciens? Nous articulons ces questions de recherche en deux propositions. Selon la première, la précarité d'emploi constitue un facteur explicatif principal du travail pluriactif et polyactif chez les musiciens. La seconde fait état que cette pluriactivité et polyactivité s'imposent très largement comme une contrainte mais qu'elles sont aussi vécues comme une stratégie et une opportunité professionnelle.

Les facteurs de précarité d'emploi qui poussent les musiciens à recourir à la pluriactivité et à la polyactivité sont notamment l'instabilité élevée du revenu, la faiblesse de leurs rémunérations, le futur incertain, la mauvaise conduite de l'employeur et la peur de le dénoncer, le marché du travail concurrentiel (Fong, 2018 ; Menger, 2009), la musique comme un passe-temps plutôt qu'un emploi, l'incertitude relatives aux subventions et aux avantages sociaux.

Mais qu'est-ce que la précarité d'emploi, la pluriactivité et la polyactivité? La précarité d'emploi est une situation dans laquelle l'individu cumule en même temps tous les facteurs de la précarité présentés dans le paragraphe précédent (Fong, 2018). La pluriactivité est le fait d'exercer simultanément plusieurs activités dans un même champ d'activité artistique (la musique) (Bureau et coll. 2009). Toutefois, la polyactivité se réfère à une situation dans laquelle l'individu cumule plusieurs emplois dans des champs d'activité distincts qui peuvent être artistiques et non-artistiques (Bureau et coll. 2009).

En ce qui concerne notre méthodologie, compte tenu de la nature qualitative de notre recherche, celle-ci s'appuie sur une méthode exploratoire et une démarche hybride qui ont

pour spécificité de décrire le vécu de nos participants. Nous avons donc utilisé une approche abductive dans le processus de collecte et d'analyse de nos données. L'abduction signifie une approche dans laquelle nous avons recours à une approche à la fois déductive et inductive dans le processus d'effectuation et d'analyse de notre recherche (Hallée, 2013 ; Catellin, 2004). Nous avons mené des entretiens semi-dirigés qui nous rendent capable de travailler à partir d'un matériau empirique constitué de dix entretiens et qui nous permettent d'étudier la précarité d'emploi, la pluriactivité et la polyactivité que vivent les musiciens montréalais.

La pertinence de mobiliser cette approche méthodologique tient à son caractère exploratoire et hybride parce que dans une perspective compréhensive, cela pourra être interprété à partir de notre modèle conceptuel issu de notre revue de littérature. Dans notre approche méthodologique, l'analyse des données a commencé lorsque nous sommes arrivés au point de saturation, c'est-à-dire le point où le chercheur a une connaissance suffisante de son champ de recherche (Deslauriers, 1991). Notre approche analytique est basée sur le codage et la catégorisation des données brutes qui nous permettent d'analyser et d'examiner nos propositions de recherches. En effet, nous sommes arrivés à vérifier nos propositions à partir des points qui ont une significativité majeure pour nos participants.

En plaçant le musicien au centre de ce système d'acteurs que forme l'industrie de la musique, nous nous rendons compte que ce dernier est en conflit permanent entre ses aspirations à créer une œuvre d'art à valeur expressive et les exigences matérielles (économiques, matérielles, etc.) présentes dans la vie de chaque personne. Cette tension qui existe entre les deux aspects de la vie du musicien, ainsi que sa précarité d'emploi, pourraient expliquer le recours de ce dernier à la pluriactivité et à la polyactivité.

Selon une croyance commune, la pluriactivité et la polyactivité des musiciens ne sont qu'un problème pour la vie professionnelle de ceux-ci. En effet, de nombreuses organisations, chercheurs et individus mettent l'accent sur le côté négatif et les désavantages de ces deux phénomènes. Certes, un modèle de vie pluriactif et polyactif présente de nombreux désavantages qui trouvent leurs racines dans la précarité d'emploi des musiciens et qui peuvent prendre la forme d'une contrainte pour les professionnels qui œuvrent dans l'industrie de la musique. Toutefois, notre recherche met en évidence le fait que ce recours à la pluriactivité et à la polyactivité témoigne de la nécessité d'avoir une stratégie pour faire

face aux défis qui touchent de plus en plus le marché du travail musical et aborde également une opportunité afin de diversifier les ressources financières et humaines des musiciens.

Notre premier chapitre prend la forme d'un travail de recension bibliographique relatif au champ du travail artistique en général. En effet, dans ce chapitre, nous portons une attention particulière au travail des artistes comme un véritable emploi. Les enjeux et les problèmes qui bouleversent le travail de ces professionnels sont mis en évidence, en particulier ceux qui sont relatifs au sens et à la finalité de travail artistique. Cette revue de littérature s'appuie essentiellement sur les travaux d'auteurs francophones et anglophones dont les champs de recherche font appel aux relations industrielles, à la sociologie du travail artistique et au droit du travail.

Le deuxième chapitre recense la littérature centrée spécifiquement sur le travail des musiciens. Ce chapitre est aussi consacré à la présentation du statut juridique des musiciens tel qu'il existe au Québec. Un examen approfondi des facteurs qui induisent une précarité d'emploi et le recours à la pluriactivité et la polyactivité chez les musiciens sont également abordés dans cette section. Nous détaillons nos propositions de recherche au terme de celle-ci.

Le troisième chapitre fait une présentation détaillée des éléments constitutifs de notre recherche qualitative. Nous présentons les outils méthodologiques que nous avons choisis d'employer pour mener notre enquête et les caractéristiques des dix musiciens montréalais. Les données sont donc collectées à travers des entrevues semi-dirigées qui structurent notre cadre d'analyse. Enfin, ce chapitre se termine avec une présentation approfondie de notre outil d'analyse des données.

Le chapitre quatre présente, de façon descriptive, les données empiriques que nous avons accumulées sur notre terrain d'enquête. Ce chapitre cherche à mettre en évidence différents aspects du travail précaire, pluriactif et polyactif des musiciens montréalais.

Le chapitre cinq prend la forme d'une discussion approfondie relatives aux facteurs de précarité, de pluriactivité et de polyactivité chez les musiciens montréalais. Nous mettons en évidence dans ce cadre la dimension à la fois contrainte de la pluriactivité et de la polyactivité et les opportunités qu'elles constituent chez les musiciens.

Chapitre 1 – Travailler comme artiste, un état de la question

« Il est bon de franchir chaque jour une étape, comme l'eau vive qui ne stagne pas. Hier s'est enfui, l'histoire d'hier elle aussi est passée. Il convient aujourd'hui de conter une histoire nouvelle »

(Mevlânâ Jalâl al-Dîn Rûmî, Mathnavi, 1260)

Ce chapitre 1 est composé de trois parties et recense les principaux travaux qui traitent des conditions d'organisation et de réalisation du travail artistique. Les musiciens, qui font l'objet de notre étude, et qui constituent une partie importante du monde de l'art, sont au cœur de cette revue de littérature. Nous n'avons toutefois pas limité cette dernière aux musiciens, car des contributions plus générales consacrées au travail d'artiste ou à d'autres professions artistiques offrent également des éclairages pertinents à l'analyse de la profession que nous étudions.

La première partie de ce chapitre est consacrée au champ artistique, que nous essayons de circonscrire à partir notamment des travaux de Menger (2002-14), de Freidson (1994) et de Abbing (2002). La deuxième partie est consacrée aux conditions socio-économiques des artistes et à la mise en évidence que l'art est aussi un travail et, par conséquent, que l'artiste peut être considéré comme un travailleur (Menger, 2002 et 2014 ; Léger, 2018 ; Marx et Engels, 1845-46), dont le statut relève de plusieurs enjeux (Menger, 2002-14 ; Zawadzki, 2016). Enfin, la troisième partie mobilise une littérature qui présente les éléments qui sont considérés comme les facteurs de motivation, mais aussi de sens du travail et de l'identité professionnelle artistique et qui contribuent au maintien de leur activité malgré la très grande précarité qui touche une majorité d'entre eux (Menger, 2002-14 ; Roux, 2015 ; Sinigaglia, 2013).

1.1 L'art, c'est quoi ?

Qu'est-ce que l'art ? Qui a le pouvoir de définir l'art ? Qui est considéré comme un artiste ?

L'art peut être défini comme « la manière de faire qui manifeste du goût, un sens esthétique poussé » (Larousse en ligne, 2020) ou « la création d'objets ou de mises en scène spécifiques destinées à produire chez l'homme un état particulier de sensibilité, plus ou moins lié au plaisir esthétique » (Larousse en ligne, 2020). L'artiste est quant à lui défini comme « une personne qui a le sens de la beauté et est capable de créer une œuvre d'art » (Larousse en ligne, 2020).

L'art, peut être aussi défini comme « un hybride anormal d'un métier et d'une activité de loisir » (Freidson, 1994 : 10), ce qui en fait un phénomène dont la nature est complexe à expliquer. Cette complexité est aussi de nature subjective. Si on me demande de circonscrire ce qu'est l'art ou un artiste, ma définition pourrait différer de celle d'autres personnes. Par conséquent, le champ de l'art relève de contours relativement flous, qui sont sujets à des controverses (Abbing, 2002).

La définition ce qu'est l'art est variable selon les époques. Par exemple, en considérant la situation de l'art et de l'artiste dans les années 1910, il serait évident que certains genres de musique, qu'on considère aujourd'hui comme de l'art, n'étaient pas considérés comme faisant partie véritablement de l'art et les musiciens qui pratiquaient ce type de musique, comme des artistes. Les frontières de l'art peuvent ainsi changer profondément. L'art est dès lors un champ qui évolue en fonction du temps et se limite finalement, selon le propos de Abbing (2002) à ce que les personnes, à une époque donnée appellent « art ».

1.2 L'art comme un travail

1.2.1 L'art comme un travail et l'artiste comme un travailleur

La complexité du monde de l'art et ce qui pourrait être considéré comme une œuvre d'art touche aux conditions dans lesquelles les artistes travaillent. Les différences qui existent dans les perceptions des individus en ce qui a trait à l'art, influencent les conditions d'effectuation du travail des artistes professionnels œuvrant sur le marché du travail culturel. En effet, les enjeux actuels qui existent sur le marché du travail artistique sont probablement causés par la complexité de l'art. Cette complexité dans la définition de l'art conduit certaines personnes à l'accepter comme un véritable métier et d'autres comme un loisir.

La situation actuelle qui caractérise le travail des artistes est partie influencée par les politiques publiques qui, après la Deuxième Guerre mondiale, ont eu pour objectif d'inclure l'art au cœur de l'État-providence en se basant sur le paradigme que l'art et la culture doivent être exclus des principes du libre marché (Léger, 2018). Le passage d'une économie manufacturière à une économie de services à partir des années 1970 s'est toutefois inscrit dans un processus de marchandisation accrue de l'art et les politiques publiques en faveur des industries créatives ont eu pour effet une polarisation entre un marché interne (un nombre limité de travailleurs aux conditions de travail favorables) et un marché externe (un grand nombre de travailleurs aux conditions de travail précaires) du travail artistique et une augmentation, chez les artistes, des formes de travail atypiques et précaires, comme le travail temporaire, l'emploi multiple, le travail basé sur des projets de courte durée et le travail indépendant involontaire (Léger, 2018 ; Lindström, 2016 ; Haynes et Marshall, 2018).

Depuis les années 1970, les industries culturelles et créatives sont devenues une partie importante des économies développées et de leurs marchés du travail (Zawadzki, 2016). L'activité artistique s'est inscrite dans un registre de représentations selon lesquelles le travail artistique est la manifestation d'une liberté et de l'autodétermination individuelle (Menger, 2002). Selon Menger (2002), les activités de création artistique sont de plus en plus sollicitées par le régime capitaliste qui valorise l'engagement de soi dans le travail et la mobilisation des ressources personnelles et des connaissances.

Selon certains auteurs, comme Léger (2018), le travail d'artiste est souvent considéré comme un travail issu d'une « deuxième économie », soit comme une économie qui a moins de valeur et d'importance financière que celles d'autres secteurs d'activité. Une moindre valeur est en effet attachée au travail artistique en général, et la précarité de cette main-d'œuvre est généralisée alors que le marché de l'art et de l'économie de la créativité représentaient 877.8 milliards de dollars du PIB états-unien en 2017 (ACPSA sur le site web de USBEA, 2020). Au Québec, « le PIB de la culture atteignait 10,9 milliards de dollars, apportant une contribution de 3,5 % à l'économie provinciale en 2010. L'apport de la province au PIB de la culture du Canada s'élevait à 22,8 %, la deuxième proportion en importance au pays » (CSCPT, 2015 : 26). Selon les études faites en Australie, l'économie créative a renforcé son existence depuis près de deux décennies, avec un taux de croissance annuel moyen de 5,8 pour cent. En 2007-

2008, l'économie créative australienne valait 31 milliards de dollars australiens, générant environ 7 pour cent des revenus nationaux (UNCTAD, 2010).

Selon Léger (2018) le travail artistique est considéré comme une activité non utilitaire et non productrice qui est différente des autres activités économiques. Autrement dit, les artistes sont vus comme non productifs au regard des autres travailleurs qui produisent de la marchandise et de la valeur car le prix de l'art et de la main-d'œuvre artistique ne se plient pas à la loi de l'offre et de la demande.

Marx et Engels (1845-46) avaient d'ailleurs considéré l'art comme une anomalie économique. Selon eux, le travail de celui qui fabrique un violon est différent de celui qui joue du violon, comme le travail d'un écrivain qui est différent de celui d'un éditeur. Dans ces exemples, il est évident que l'un fait de l'art et l'autre produit des marchandises. Selon cette considération, il est alors facile de réduire le travail artistique soit à du non-travail soit à une activité sans valeur économique (Léger, 2018 ; Brook et coll. 2020). Selon les termes de Beech (2015 : 24), « l'art ne devient pas économique sous prétexte qu'on le vend ».

Ce regard dévalorisant envers le travail artistique, que l'on réduit alors à du non-travail, s'est largement imposé au cours de l'histoire récente. Pourtant, selon Menger (2009) l'art est désormais une activité qui engage des professionnels et s'inscrit dans un véritable marché du travail. Cette approche développée par Menger (2009) contredit aussi l'idée que l'art serait une activité réservée à une classe particulière de la société, naturellement talentueuse et apte à juger ce qui est beau ou laid.

Selon cet auteur, cette perception de l'artiste qui s'est ainsi imposée n'est plus valable car l'artiste est dans les faits un travailleur qui réalise un travail qualifié à forte valeur ajoutée. L'activité de création artistique n'est pas non plus de nature « extra-économique » car l'artiste fait aussi partie intégrante de l'économie marchande. La contradiction supposée entre la notion de travailleur et celle de l'artiste n'a aussi plus vraiment de sens dans un contexte où l'art est devenu, dans la société contemporaine, un moyen d'innovation, de connaissance, d'apprentissage et d'engagement dans le travail central dans le système capitaliste (Menger, 2002).

En considérant la loi sur les normes du travail du Québec, la définition de salarié (entrepreneur), semble assez compatible avec la réalité de la vie professionnelle des artistes

et notamment celle des musiciens professionnels¹. Les responsabilités entrepreneuriales semblent être une partie intégrante du travail des artistes dans un marché caractérisé par la concurrence. L'aspect entrepreneurial du travail des artistes qui leur attribue le titre de travailleurs culturels, est largement lié à l'identité de ce groupe (Menger, 2009). Selon Lindström (2016), cette identité entrepreneuriale est toutefois en tension avec une seconde identité artistique, qu'il qualifie de bohème.

1.2.1.1 L'éthique entrepreneuriale

Dans cette approche, l'art est pris en compte comme un moyen qui aide les artistes à gagner leur vie et mobilise leurs capacités entrepreneuriales (Lindström, 2016). L'activité artistique implique à ce titre un travail et fait de l'artiste un entrepreneur. Les recherches faites sur le travail de ces professionnels mettent en évidence l'aspect entrepreneurial et innovateur des activités économiques mises en œuvre par les artistes puisque ceux-ci sont toujours à la recherche de nouvelles méthodes et de nouveaux moyens de diffusion et de commercialisation de leurs travaux (Menger, 2009). En outre, ces travailleurs hautement qualifiés sont en mesure d'avoir une sorte d'attachement à des organisations en établissant de petites firmes, de petites entreprises, des compagnies artistiques, des manifestations artistiques, etc. (Menger, 2009). Ceci témoigne que l'art s'inscrit dans une activité qui sollicite l'engagement des artistes dans des activités économiques et commerciales (Lindström, 2016).

Le secteur de la musique n'échappe pas à cette réalité économique. De grandes entreprises commerciales constituent des acteurs pivots dans les marchés musicaux. C'est en effet à travers ces organisations que les musiciens pourraient commencer leur parcours professionnel et leur carrière artistique. Ces entreprises sont responsables de vendre les produits de ces professionnels en concluant des contrats avec eux. Toutefois, avec la transition mondiale vers les technologies numériques, le rôle des grandes compagnies de musique est de moins en moins important. L'émergence des réseaux sociaux donne la

¹ *Loi sur les normes du travail*, RLRQ, c. N-1.1, art. 1, p. 10 (cet article indique qu'un « salarié » est : une personne qui travaille pour un employeur et qui a droit à un salaire; ce mot comprend en outre le travailleur partie à un contrat en vertu duquel :

- i) il s'oblige envers une personne à exécuter un travail déterminé dans le cadre et selon les méthodes et les moyens que cette personne détermine;
- ii) il s'oblige à fournir, pour l'exécution du contrat, le matériel, l'équipement, les matières premières ou la marchandise choisis par cette personne, et à les utiliser de la façon qu'elle indique;
- iii) il conserve, à titre de rémunération, le montant qui lui reste de la somme reçue conformément au contrat, après déduction des frais d'exécution de ce contrat.).

possibilité aux musiciens d'établir un lien sans intermédiaire avec leur marché. Par conséquent, les responsabilités entrepreneuriales sont de plus en plus visibles dans le travail des musiciens alors que ces artistes rejettent habituellement cette qualité dans la définition de leur identité professionnelle alors que celle-ci est essentielle à la réussite de leur carrière et pour assurer la pérennité de leur métier (Haynes et Marchall, 2018).

Les activités comme le réseautage, l'organisation de grandes entreprises telles que des tournées sur d'autres continents, la négociation avec des avocats et des éditeurs, l'établissement du contact avec les agents de presse pour promouvoir le matériel, la promotion d'événements, l'engagement dans le processus de vente, le marketing et l'obtention du financement pour les projets sont des exemples qui témoignent de l'aspect entrepreneurial de ce que les musiciens font. Haynes et Marchall (2018 : 6) soulignent à cet égard que :

« Individual musicians have, therefore, always been involved in what may be considered entrepreneurial practices, such as promoting gigs and selling records [...] the structural changes in the music industry in the last two decades have clearly affected the circumstances in which all musicians find themselves and, at the very least, echo the working conditions portrayed in analyses of other creative industries. Furthermore, as outlined, the entrepreneurial discourse surrounding musicians' activities has undoubtedly intensified »

Selon Haynes et Marchall (2018) « musicien » et « entrepreneur » sont les deux faces d'une même médaille, reflétant la même racine culturelle dans la modernité capitaliste. Cependant, l'insistance excessive sur l'aspect économique de travail des artistes, dénature une partie essentielle de leur activité artistique. Selon une étude qu'ils ont réalisées au Royaume-Uni, les musiciens se déclarent obligés d'être des entrepreneurs mais rechignent à se définir par cet attribut. Ce sentiment de résistance pourrait trouver ses racines dans ce que Lindström (2016) considère comme la mentalité ou l'éthique bohème des artistes. Or, ce sentiment est peut-être relatif parce qu'il existe une différence notable entre les genres de musique selon les marchés dans lesquels ils se situent. Haynes et Marchall (2018 : 3) expliquent à cet égard que :

« In the classical sector (and jazz to a lesser extent) a pool of potential employers (e.g. orchestras, theatres) with whom individual musicians can seek work whereas, in popular music, musicians have tended to be seen as free contractors rather than (potential) employees. 2 'Popular musicians' 3 might thus be expected to exhibit a different set of attitudes to those working in other musical spheres »

1.2.1.2 L'éthique bohème

L'artiste est souvent entouré par d'autres mythes et stéréotypes qui définissent celui-ci comme un rebelle bohème. Selon cette définition, l'art n'est plus seulement un travail. C'est aussi un élément qui s'intègre dans l'identité des individus (Lindström, 2016). Selon les recherches faites par Lindström (2016), les artistes bohèmes, essayent de s'éloigner des régulations du marché du travail et construisent principalement leur identité artistique en opposition au carriérisme. Ils n'ont pas un comportement favorable envers le marché du travail. Pour les personnes qui s'inscrivent dans cette définition d'eux-mêmes, l'identité bohème implique la compréhension de l'art comme quelque chose qui dépasse le travail et fait appel à un style de vie qui les aide à résister à la pression du marché (Lindström, 2016). Cependant, ces professionnels ne rejettent pas nécessairement l'aspect entrepreneurial de l'art. Ils jugent que l'art est un travail mais ils distinguent sa nature artistique de son aspect économique et marketing. Ils essayent de garder l'image romantique de l'art en disant la célèbre phrase de « l'art pour art » (Lindström, 2016). Lindström, (2016 : 55) explique:

« These artists do not necessarily reject the market, but may display entrepreneurial behavior such as outreaching behavior in order to be more visible, engage in contacts with buyers, or do occasional commercial work »

1.2.2 Les enjeux du travail artistique

Le marché du travail des artistes suit un modèle particulier en matière de conditions d'emploi et de carrière. La création des organisations par les artistes a amené ces professionnels à développer leurs compétences de supervision et de gestion de projets et d'équipes. Ce faisant, ils prennent le contrôle de leur travail et la gestion de celui-ci (Menger, 2009). Comme l'indique Aronson (1991), les revenus des artistes, comme ceux des travailleurs indépendants dépendent non pas seulement de leurs compétences, de leur talent et de leur dépense d'énergie, mais aussi de la manière dont ils exercent leurs fonctions organisationnelles et entrepreneuriales. Par ailleurs, les caractéristiques individuelles d'un artiste (par exemple, son expérience professionnelle ou sa fonction dans le milieu artistique), ainsi que les spécificités de sa discipline artistique, génèrent des différences dans les parcours professionnels et les risques de chômage à longue durée (Zawadzki, 2016). Menger (2014b) avance que les conditions actuelles du marché du travail créatif prennent la forme de fortes

inégalités de réussite et de rémunération. Celles-ci ne sont pas seulement causées par des différences de talent des individus ou de qualité de leurs œuvres. C'est aussi en raison de comparaison, de la concurrence et donc de mécanismes de marché qui produisent de la distinction de manière arbitraire.

Les artistes sont en général contraints à développer leurs compétences organisationnelles et entrepreneuriales dans un marché du travail où le risque d'être en chômage à court ou à long terme est toujours très élevé. Zawadzki (2016 : 70) définit la notion de chômeur comme « quelqu'un sans emploi et à la recherche active d'un travail de toute nature et qui peut commencer à travailler immédiatement ». Donc, le métier artistique est attaché à l'incertitude comme le met en évidence Menger (2009 : 24) : « Non que l'art soit une loterie, tout au contraire, c'est, au sens le plus élevé, un travail, dont l'issue est incertaine ».

Cette incertitude se loge non seulement dans l'attitude imprévisible du public, mais elle se trouve au cœur de l'artiste lui-même (Menger, 2009). Par conséquent, l'incertitude figure comme une condition du travail habituelle pour les artistes. Cette incertitude montre sa nature ambivalente en se fondant sur le fait que la réussite du travail d'artiste dépend de l'artiste lui-même, et de ceux qui achètent son œuvre d'art une fois achevée, ce qui fait peser sur l'activité créatrice de ces professionnels de nombreuses incertitudes sur la valeur de son résultat (Menger, 2009).

Or, cette incertitude est une nécessité sans laquelle la réalisation de soi et la chance d'innovation diminuent considérablement (Menger, 2014a). Selon Menger (2014a), le succès ou l'échec dans le métier artistique dépendent des écarts qui existent dans la capacité des artistes à gérer ces incertitudes. La place qu'ils occupent dans les réseaux professionnels peut aussi intensifier ou accumuler ces écarts. Bref, l'incertitude dans la carrière et les réalisations artistiques, fait de l'art une pratique de travail qui est très différente de celle qui existe dans d'autres métiers (Menger, 2014a).

Ce qui attire l'attention de chercheurs comme Menger au niveau collectif de ce marché, est le fait que l'incertitude se matérialise par une compétition et un déséquilibre accru sur les marchés du travail artistique dans lesquels l'activité artistique serait une sorte de prise de risque. En effet, le succès et le revenu ne sont jamais définitivement garantis et peuvent

arriver spontanément. Selon les conditions du marché du travail, la chance d'avoir du succès pourrait augmenter ou diminuer.

Également, l'incertitude dans le travail artistique et le risque de chômage dépendent très largement du domaine d'activité artistique (Zawadzki, 2016). Autrement dit, ce risque menace généralement la majorité des artistes mais le danger que celui-ci présente est différencié selon le champ d'activité artistique. En effet, les professions artistiques qui dépendent d'employeurs ou de diffuseurs ainsi que ceux dont le travail est principalement basé sur des projets, à savoir les acteurs, les réalisateurs, les danseurs, les chorégraphes, les artistes visuels et les musiciens, sont plus susceptibles de souffrir des problèmes d'emploi (Zawadzki, 2016).

Le triangle de l'incertitude et du risque du chômage se complétera par l'instabilité d'emploi par laquelle les artistes expérimentent une fluctuation quotidienne dans leur carrière (Ducret et coll. 2017). Cette instabilité se matérialise dans un marché du travail que ces écrivains jugent atypique. L'instabilité à l'instar du chômage, est également dépendante du domaine d'activité artistique. Autrement dit, les artistes, dépendamment de leurs activités, expérimentent différents niveaux d'instabilité. Par exemple, le déséquilibre en termes d'opportunité d'emploi sur le marché du travail des musiciens d'orchestre et ceux qui ne travaillent pas dans ce type d'ensemble est largement visible. Les danseurs de ballet et les danseurs contemporains souffrent des mêmes enjeux. Il est aussi possible d'ajouter à cette liste les écrivains qui bénéficient de contrats d'un an avec leurs éditeurs, et les écrivains qui n'ont pas ce privilège.

La conséquence des éléments mentionnés qui touchent la majorité de ces professionnels, serait la mise en place de diverses stratégies que les artistes utilisent pour améliorer les conditions dans lesquelles leur travail est effectué sous le régime capitaliste où la transformation de la structure de l'économie vers une économie de l'information et du service a mis la majorité des artistes dans une situation précaire (Léger, 2018) en les obligeant de conclure des contrats à court terme basés sur les projets temporaires (Lindström, 2016 ; Haynes et Marshall, 2018). Lindström (2016) aborde la notion de « portfolio careers » dans laquelle les artistes sont considérés comme des travailleurs indépendants ayant le contrôle de leur métier. Ici, la notion de « portfolio careers » signifie le fait que « artists are known to

be typically self-employed or working on freelance basis, developing [variety of different jobs in their resumés] » (Lindström, 2016 : 43).

L'une des stratégies très répandues parmi les artistes, est qu'ils essayent de devenir de plus en plus flexibles ou hyperflexibles dans l'organisation de leur travail étant donné que les projets artistiques dans lesquels ils sont impliqués peuvent durer quatre ou cinq heures ou un jour, un mois ou un an, et se terminer sans procédure complexe de licenciement (Menger, 2009). Leur statut de travailleur autonome ne leur offre qu'une très faible protection sociale et peu de mécanismes de défense relativement à l'hyperflexibilité de leur travail (Menger, 2002). Ceci touche non seulement les moins qualifiés sur ces marchés du travail mais aussi les plus qualifiés d'entre eux, ce qui constitue une particularité des marchés du travail artistique, que l'on ne retrouve pas dans d'autres secteurs d'activité (Menger, 2002).

Cette flexibilité a paradoxalement pour effet d'augmenter le nombre d'artistes sur leur marché du travail. Ce dernier doit en effet compter un grand nombre de ces professionnels pour fonctionner de manière flexible (Menger, 2002). Son fonctionnement s'accompagne ainsi d'une forte proportion de sous-emploi et de chômage et une inadéquation entre le nombre d'artistes et le niveau d'activité artistique (Menger, 2002). Par conséquent, la main-d'œuvre disponible augmente plus rapidement que le niveau d'emploi.

La croissance du nombre d'artistes a contribué à la dégradation des conditions d'emploi pour le plus grand nombre d'entre eux sur un marché du travail qui est caractérisé par une diversification des lieux et des formes de production et de diffusion (Menger, 2003). La sphère des activités artistiques est devenue très large et compte plusieurs types et catégories d'emploi. Malgré sa taille, Menger (2003) argumente que l'emploi artistique est largement hiérarchisé et que dans cette hiérarchie chaque individu doit respecter ses obligations et responsabilités collectives et individuelles à l'instar de la distinction qui existe entre le rôle et les responsabilités d'un chef d'orchestre et d'un musicien.

Dans cette structure hiérarchisée et dans les rapports individuels, l'attribution d'un statut, d'une fonction ou d'un titre aux artistes contribue à leur identification sociale et professionnelle. « Le titre, enrichi de son classement au sein d'une grille hiérarchisée de positions professionnelles » (Menger, 2003 : 85). Malgré le fait que les artistes sont très

réfractaires face à toute tentative de classement, certaines catégorisations dans les activités artistiques induisent en effet des modèles de représentation identitaire dominants.

Menger (2003) avance que de manière générale, il existe essentiellement cinq grandes catégories professionnelles dans le monde d'art: artiste, cadre, technicien/agent de maîtrise, ouvrier et employé. Selon cette classification, il existe une distinction catégorielle entre les artistes et les autres catégories mentionnées. Selon le droit du travail français, les artistes sont des « non-cadres » alors que les metteurs en scènes, les chefs d'orchestre sont classés comme des cadres (Menger, 2003). Même au sein de non-cadre il existe une catégorie autonome. Toutefois, actuellement, la dérogation à cette catégorisation s'est multipliée (Menger, 2003).

La catégorisation du travail artistique intensifie le débat sur la forme d'emploi dans les secteurs créatifs. Comme nous l'avons mentionné, ce débat consiste à des arguments considérant le métier artistique comme un emploi permanent en dépit des individus qui estiment que cela est plutôt un emploi intermittent. Cette ligne de rupture est en faveur de l'emploi intermittent (Menger, 2003). Donc, aujourd'hui, ce que considère Menger (2003) comme « le salariat permanent » n'existe plus que dans des activités très spécifiques et limitées telles que « des théâtres nationaux, quelques théâtres lyriques, quelques centres chorégraphiques nationaux et l'ensemble des orchestres » (Menger, 2003 : 82), qui représentent moins de la moitié de l'emploi artistique dans les secteurs culturels.

En France, la généralisation du statut de l'intermittence, ou du statut de travailleur autonome dans d'autres pays, contribue ainsi au développement de zones de flou dans la définition identitaire des artistes (Menger, 2003). Il existe plusieurs raisons qui peuvent expliquer l'émergence de ce phénomène. Certes, la diversification des filières artistiques et des multiples caractéristiques que portent chacun de ses genres, peut être considérée comme une des principales explications de ce phénomène.

L'une des caractéristiques très marquée du travail culturel dans les secteurs artistiques est ce que Brook et coll. (2020) appellent « le travail gratuit », qui est défini comme « l'incapacité de recevoir une rémunération pour sa pratique » (Brook et coll. 2020 : 11). Ce modèle de travail est souvent pris comme un exemple de précarité dans les secteurs où le travail créatif constitue le cœur de leurs activités. Selon ces auteurs, l'élément qui provoque le précarité est

la structure du travail culturel dans laquelle la frontière entre le travail professionnel et le travail amateur est brouillée.

Sans aucun doute, la distinction entre le travail professionnel et le travail amateur devient encore plus difficile à tracer. Brook et coll. (2020 : 3) se questionnent à cet égard:

« Do we include someone who describes themselves as a musician and has received occasional pay for performance, but whose main paid work is as a clerk? Do we include someone who has described themselves as a photographer for a year, but has not had any paid work in that time? »

Brook et coll. (2020), montrent à cet égard que l'expérience du travail non-rémunéré des artistes, qui s'apparente parfois au travail amateur, dépend principalement du stade de leur carrière, de leur âge et de leur classe sociale. Mais travailler gratuitement est un phénomène endémique qui touche la plupart des artistes. Ils observent en effet que le travail gratuit est généralisé dans ces secteurs et que chaque individu travaille gratuitement au moins une fois dans sa vie professionnelle.

Ils constatent aussi que le travail gratuit chez les jeunes artistes, s'inscrit souvent dans une expérience qui est jugée favorablement par ceux-ci. Celui-ci constitue pour eux une obligation mais aussi une opportunité pour construire un avenir professionnel brillant. Les artistes moins âgés basent ainsi leur travail gratuit sur « l'espoir » d'un avenir qui pourrait ne jamais arriver. Cependant, l'expérience des artistes plus âgés et plus établis montre que le travail gratuit n'est pas une obligation mais un choix qui est fondé sur l'autonomie de ces individus.

Il est évident de dire que ceux qui ont plus de ressources financières sont plus en mesure de se permettre un travail non-rémunéré. Ce fait se traduit dans la classe sociale des artistes œuvrant sur le marché du travail créatif. De manière générale, les artistes issus de la classe moyenne sont plus susceptibles d'accepter le travail gratuit comme une activité inhérente aux secteurs culturels. À l'inverse, les travailleurs créatifs venant des classes sociales moins favorisées seront moins enclins à considérer que le travail gratuit est un choix et un moyen d'autonomie dans leur travail artistique. Pour ces derniers, ce travail gratuit est vécu essentiellement sous le mode de la contrainte (Brook et coll. 2020).

Durant les premières années de travail professionnel des artistes (d'entrée dans la carrière), ceux-ci sont plus susceptibles d'avoir un travail sans rémunération. Toutefois, les artistes qui sont plus avancés dans leur métier artistique sont considérablement exclus de l'obligation de

faire des travaux sans être payé. Ceci fait preuve que la possibilité de travailler sans rémunération est dépendante du stade professionnel dans lequel se trouvent les artistes (Brook et coll. 2020).

Les caractéristiques de ce système de travail à la pige engendrent une précarité d'emploi ainsi que des conditions de travail médiocres et non-réglées. Les travailleurs créatifs peuvent ainsi travailler de plus longues heures sans interruption et peuvent également être responsables de leurs propres congés de maladie, de leur retraite et de l'achat et de l'entretien de leur équipement (Farr-Wharton et Keast, 2015).

La précarisation de leurs conditions du travail se rapproche de ce que Boudy (2013) appelle un travail hybride, qui oblige les artistes de cumuler plusieurs emplois principaux et secondaires au cours de leur vie professionnelles. Les emplois secondaires que les artistes peuvent occuper sont dans certains cas en dehors de leur domaine professionnel et prendre la forme d'activités moins qualifiées (Guadarrama, 2017).

La recherche conduite par Guadarrama (2017) sur les conditions de travail (multiactivité, précarité, etc.) des musiciens au Mexique, montre que celles-ci sont relativement liées aux parcours professionnels suivis et à la signification que les musiciens donnent à leurs conditions.

Cet auteur identifie quatre parcours professionnels principaux : le premier est celui qui se rapproche le plus du type idéal partagé par les musiciens, avec permanence et réussite professionnelle, le second a des ressemblances de permanence, mais sans réussite professionnelle, tandis que les deux derniers présentent diverses combinaisons entre un emploi principal instable et des emplois complémentaires qui peuvent difficilement servir de base à un projet professionnel de longue durée :

1.2.2.1 Parcours de référence, avec permanence dans l'emploi et réussite professionnelle

Dans ce parcours se trouvent des musiciens d'orchestres et des enseignants universitaires. De manière générale, ces professionnels expérimentent une sécurité économique et sociale à partir d'emplois de longue durée. Le nombre de travaux complémentaires qu'ils doivent exercer est limité, ce qui leur permet d'assurer leur développement créatif et leur

actualisation professionnelle. Ces musiciens cherchent une sorte de satisfaction à travers leur travail (Guadarrama, 2017).

1.2.2.2 Parcours semi-permanent, dépourvu de projet professionnel assuré

Ce parcours est celui le plus fréquent parmi les musiciens. Dans celui-ci, les musiciens sont généralement embauchés pour des contrats à durée déterminée. Cependant, ils ont la possibilité de renouveler leurs contrats pour avoir des contrats à durée indéterminée. Il est notable que ces conditions ne sont pas suffisantes pour leur avancement professionnel ou leurs conditions de vie privées. Ces professionnels préfèrent avoir plusieurs emplois en raison de l'insécurité qui existe sur leur marché du travail. L'image qu'ils se construisent d'eux-mêmes repose sur celle d'un musicien polyvalent, qui possède la flexibilité nécessaire pour pouvoir se développer dans les domaines liés à d'autres genres musicaux (Guadarrama, 2017).

1.2.2.3 Parcours multiple à stabilité précaire et emplois de subsistance

Les musiciens qui se trouvent dans ce parcours possèdent un emploi fixe pendant toute leur vie mais leur salaire est si bas que ces derniers sont obligés de chercher d'autres emplois pour compléter leurs faibles revenus, même après la retraite (Guadarrama, 2017). Ce fait montre qu'avoir un emploi fixe et une stabilité contractuelle ne garantit pas la sécurité économique et sociale des musiciens, ni leur réalisation professionnelle (Guadarrama, 2017).

1.2.2.4 Parcours à précarité cumulée

Ce parcours est destiné aux musiciens qui cumulent plusieurs emplois au fil du temps avec des contrats à durée déterminée, sans contrat ou encore contre le versement d'honoraires pour un événement ou une œuvre avec un salaire variable, incertain et sans aucune protection sociale. Ce parcours est établi en raison de la nécessité financière des musiciens et non pas en raison de leur besoin de réalisation professionnelle (Guadarrama, 2017). Guadarrama (2017) argumente que l'âge joue un rôle primordial dans ce parcours car les musiciens les plus jeunes voient le phénomène de cumul d'emploi comme une opportunité de travailler dans plusieurs secteurs pour améliorer leurs compétences et pour cumuler une expérience pratique. Mais au fur et à mesure qu'ils avancent dans leur carrière, le besoin de stabilité d'emploi se renforce de plus en plus et ce mode de vie nomade est vécu sous le mode de la précarité.

Cette recherche illustre que lorsque le marché de l'emploi s'avère flexible et précaire, les trajectoires professionnelles deviennent plus éclatées dans le sens où les artistes sont appelés à inventer de nouveaux emplois pour eux-mêmes ou d'élargir la portée de leurs activités en général (Ducret et coll. 2017). Donc, la flexibilité et la précarité se traduisent dans un schéma d'emploi pluriactif dans lequel, l'artiste est obligé de multiplier ses activités en faisant des emplois temporaires qui peuvent être en liens ou non avec l'art et qui aident les artistes à gagner leur vie (Menger, 2009 ; Lindström, 2016). Dans la continuité des travaux de Marx et Engels (1845-46 : 46), cette flexibilité et précarité obligent les individus « de chasser le matin, de pêcher l'après-midi, de pratiquer l'élevage le soir, de faire de la critique après le repas, selon [son] bon plaisir, sans jamais devenir chasseur, pêcheur ou critique ».

L'un des effets néfastes de cette situation est une sorte d'exploitation qui existe dans le marché d'emploi artistique (De Peuter, 2011; Huws, 2007 ; Farr-Wharton et Keast, 2015). Les employeurs dans les secteurs créatifs exploitent les travailleurs œuvrant dans ces secteurs en leur offrant un revenu qui n'est pas représentatif des heures qu'ils consacrent à leur travail (Farr-Wharton et Keast, 2015). Perksy et Tsang (1974 : 52), décrivent le phénomène comme « difference between labour's marginal product and its real wage ». En effet, occuper plusieurs emplois, parfois simultanément, oblige les artistes à travailler plus que les heures normales du travail et sans pause avec peu de chances d'accéder aux avantages sociaux habituels (Farr-Wharton et Keast, 2015).

Les artistes ont trouvé de nouvelles façons de survie pour surmonter la situation désagréable de ce marché causé de manière générale par l'exploitation et la précarité. Ces professionnels développent un réseau collaboratif avec d'autres professionnels et organisations travaillant dans les domaines artistiques (Belussi et Sedita, 2008).

Ces réseaux sont traditionnellement alignés avec les relations locales entre les artistes qui travaillent dans un même endroit. Cependant, la situation actuelle oblige les artistes à établir un réseau de connexions hors des relations locales. Dans cette pratique, les artistes ont la chance de travailler sur de grands projets bien rémunérés (Farr-Wharton et Keast, 2015). Ce processus est appelé « agrandissement d'échelle » (*up-scaling*) (Mulgan et Albury, 2003). Dans ce processus, les travailleurs créatifs tirent parti des ressources (y compris des réseaux et des partenariats) de l'échelle locale aux échelles opérationnelles plus grandes comme les échelles régionales, nationales et mondiales (Mulgan et Albury, 2003). L'étude de Farr-

Wharton et Keast (2015) montre que ce processus aide les artistes à mieux faire face aux effets négatifs de la précarité d'emploi et de l'exploitation et notamment, que cette démarche diminue l'insécurité d'emploi chez ces professionnels. En effet, cette nouvelle pratique donne la possibilité aux artistes de profiter d'un marché du travail qui est moins précarisé et qui offre de meilleures opportunités professionnelles. Farr-Wharton et Keast (2015 : 436) indiquent que :

« Up-scaled network arrangements within the creative industries has the potential to improve significantly the poor labour conditions currently associated with the sector across the board, and generate broader, more positive spill-over for other sectors »

Au final, s'engager sans hésitation, faire preuve d'autonomie, paraître flexible, mobile et disponible, savoir s'adapter et passer d'un projet à l'autre sans se limiter, ne pas avoir peur de prendre des risques même lorsque les avantages symboliques semblent prévaloir sur les salaires, accepter de multiplier des activités économiques ou d'avoir une double vie professionnelle et enfin, se contenter de gains souvent imprévisibles, incohérents et inégaux selon la réputation, sont de nombreux éléments qui caractérisent le travail d'artiste (Ducret et coll. 2017).

La littérature relative au travail d'artiste et à ses conditions, met donc l'accent sur sa nature à la fois flexible et instable et ainsi que sur la faiblesse de la protection sociale dont peuvent bénéficier les artistes. En effet, les chercheurs qui consacrent leurs études à ce sujet considèrent que la situation qui est observable dans le monde de l'art nous permet d'examiner la profondeur de l'hyperflexibilité du travail que vit la population active des secteurs culturels (Benhamou, 2011).

L'étude des conditions actuelles du travail des artistes, met en lumière la nature interreliée des enjeux qui troublent ces professionnels. Par exemple, la littérature a montré que la précarité pourrait engendrer la multiactivité chez les travailleurs (Guadarrama, 2017). Selon une étude faite par l'Organisation internationale du travail (2014), de manière générale, la précarité et la multiactivité sont devenues des phénomènes qui se sont imposés à l'échelle mondiale. Le marché du travail des artistes comme les autres secteurs d'activité n'est pas exclu de la « normalisation » de ces phénomènes (Guadarrama, 2017). Par contre, les artistes trouvent de nouvelles stratégies (*up-scaling*) pour envisager les effets désagréables de travail artistique, provoqués par l'exploitation qui existe dans le marché de l'emploi artistique qui

est notamment le résultat de la précarité d'emploi de ces professionnels. La question qui se pose est alors pourquoi, malgré ces difficultés, les artistes continuent à travailler dans les secteurs culturels ?

1.3 Sens et finalité du travail artistique

Le travail d'artiste est plein d'incertitudes mais au final, malgré les risques qui menacent ces professionnels, ceux-ci ont la possibilité de faire des gains élevés dont la nature est cependant principalement non monétaire. De plus, d'autres facteurs comme « le caractère peu routinier » des tâches, la gratification sociale, le sentiment de responsabilité, la structure des relations professionnelles dans le domaine artistique et le statut accordé à ceux qui réussissent, sont des moyens qui motivent et encouragent les artistes à continuer à exercer leur métier artistique (Menger, 2002 et 2014a). D'un autre point de vue, un grand levier qui pousse les individus vers le monde de l'art est dans un premier temps, un désir d'émancipation (qui peut être familiale, sociale, etc.) (Roux, 2015). En effet, l'art est parfois considéré comme un moyen d'échapper à certaines obligations ou contraintes qui encadrent la vie des gens. C'est à travers le travail artistique que les individus peuvent alors construire une identité qui leur est propre. La pratique artistique représente alors un moyen permettant de s'éloigner d'un destin social et de revendiquer une identité pour soi (Roux, 2015).

La décision de devenir un artiste professionnel (musicien, danseur, chanteur, etc.) dépend aussi de nombreux autres facteurs. Parmi ceux-ci, l'origine sociale et le milieu socio-économique d'appartenance constituent des éléments importants qui expliquent l'engagement dans la carrière artistique (Roux, 2015).

Cette recherche d'émancipation à partir du monde de l'art (Cingolani, 2013) est en effet étroitement dépendante du soutien qu'offrent les familles, en particulier dans l'insertion professionnelle des artistes. Le « capital relationnel » qu'offrent ou non les familles sera déterminant dans la mobilisation des « dispositions et connaissances acquises qui peuvent être valorisées sur le marché du travail artistique – en particulier dans le spectacle – notamment pour faciliter les mises en relation avec des employeurs ou collègues potentiels » (Roux, 2015 : 68). La question qui se pose ici est celle qui met l'accent sur le bonheur des artistes. En effet, est-ce que les facteurs qui motivent les artistes à continuer leur travail

artistique, contribuent à leur bonheur au travail? Et que celui-ci peut-il fonctionner comme une rétribution du travail artistique?

Sinigaglia (2013) souligne que si les professions artistiques sont souvent présentées de manière flatteuse, voire prestigieuse, elles sont en réalité ponctuées de nombreux risques qui, dans les faits, constituent des menaces permanentes qui nuisent à ce bonheur. Ces risques sont liés aux incertitudes de succès qui touchent un nombre élevé de ces professionnels souffrant d'échecs répétés et d'une absence de reconnaissance, mais aussi d'incertitudes liées à leurs moyens d'existence qui est visible dans leurs conditions précaires de travail et l'irrégularité de leurs revenus.

Il est souvent considéré que l'accomplissement de soi et le bonheur au travail que peuvent expérimenter les artistes dans l'exercice de leur métier compenseraient la précarité de leur situation professionnelle, l'irrégularité de leurs revenus et l'instabilité de leur métier qui caractérisent le secteur artistique.

Sinigaglia (2013) rejette toutefois l'idée que le bonheur au travail puisse fonctionner comme une véritable rétribution du travail artistique et que les individus puissent ajuster leurs aspirations aux réalités de leurs marchés du travail. Selon lui, le plaisir que ressentent les artistes dans l'exercice de leur métier, qui peut être considéré comme un composant du bonheur, ne permet pas de compenser les effets négatifs de leurs mauvaises conditions d'emploi. La question qui se pose ici est donc pourquoi les artistes semblent être heureux ?

Les recherches qui ont été menées sur ce sujet ont montré que malgré les conditions du travail instables des artistes, ceux-ci se déclarent heureux dans leur travail qui représente une source importante d'accomplissement d'eux-mêmes (Menger, 2003). En effet, les artistes sont obligés de prétendre être heureux en raison des coûts moraux et sociaux que représente l'expression d'un rapport malheureux au travail (Sinigaglia, 2013). Selon Sinigaglia (2013 : 17) « l'expression de leur éventuelle souffrance est illégitime et [...] les conduirait à remettre en cause une partie de l'illusion (la croyance dans le don en particulier) qui fonde leur engagement dans la carrière ». Prenons exemple d'un musicien. Le travail de cette personne est considéré comme amusant et divertissant du point de vue d'autres personnes qui travaillent dans d'autres secteurs d'activité généralement non-artistiques à l'instar des salariés. En effet, selon ces derniers, ce musicien bénéficie de nombreuses libertés, y compris

la liberté de choisir les heures et le lieu de son travail. Cela est à l'opposé de la réalité de la vie professionnelle des salariés qui doivent suivre un système de travail administratif prédéterminé. De plus, il est souvent considéré que le musicien doit être satisfait de son travail car il fait ce qu'il aime. Par conséquent, dans une société avec ce genre d'attitude, l'expression du mécontentement à l'égard du travail artistique est considérée illégitime et fait perdre au musicien son capital social (Sinigaglia, 2013). Ici, par l'illégitimité nous entendons le fait que la société n'accepte pas cette réalité que les artistes aussi peuvent être mécontents de leurs conditions de travail.

Pour comprendre cette ambivalence entre un travail qui est une source d'accomplissement mais aussi de précarité, il faut faire une distinction entre la notion de bonheur de celles de plaisir et de satisfaction. La satisfaction « renvoie à un sentiment lié à l'analyse d'une situation personnelle et/ou sociale » (Sinigaglia, 2013 : 19). C'est-à-dire, le sentiment de plaisir que les individus ressentent en raison de l'accomplissement de leurs objectifs. « La notion de plaisir renvoie à un sentiment éprouvé à l'occasion d'un geste » (Sinigaglia, 2013 : 19). Le bonheur relève d'une notion plus large qui contient les deux notions précédemment définies. En considérant la littérature existante en ce qui a trait au bonheur au travail, il serait perceptible que le bonheur soit la combinaison de plusieurs facteurs à la fois personnels et professionnels (Sinigaglia, 2013).

Les artistes tentent de s'éloigner de plus en plus des formes d'emplois traditionnelles, jugées trop précaires et contraignantes et à expérimenter d'autres manières de « vivre de son art » pour faire face aux rapports négatifs du travail et ses effets néfastes sur leur bonheur au travail (Sinigaglia, 2013). En prenant en compte les explications données et les recherches faites sur le monde de l'art et les conditions d'effectuation du travail dans les secteurs culturels, on peut se rendre compte qu'être un artiste est lié à la nécessité de toute sorte de sacrifices tant au niveau personnel qu'au niveau professionnel. Le monde de l'art est tellement vaste et complexe que l'analyse de travail des artistes nécessite un regard systémique qui prend en compte tous les éléments encadrant les conditions dans lesquelles ces professionnels effectuent leur travail.

Dans le prochain chapitre, nous présentons une revue de littérature consacrée au travail des musiciens en général et nous essayons de mettre l'accent sur nos propositions de recherche

qui concernent la situation des musiciens montréalais en tant qu'une partie importante du marché du travail artistique au Québec.

Chapitre 2 – Problématique

*« Dis-moi, le ciel est-il plus beau de m'avoir fait vivre sur terre ?
Sa splendeur et sa majesté, que perdront-elles à mon départ ?
Mes deux oreilles n'ont jamais entendu personne leur dire
Ni le pourquoi de ma venue, ni le pourquoi de mon départ »*

(Omar Khayyam, *les quatrains du célèbre poète*, XIII^e siècle)

Ce chapitre 2 présente le cadre conceptuel de notre recherche et s'organise en cinq grandes parties qui exposent notre modèle d'analyse et nos propositions de recherche.

La première partie de ce chapitre est consacrée à une présentation sommaire de la littérature consacrée à l'encadrement et à la définition juridique de l'artiste à l'échelle mondiale et au Québec (Choko, 2017 ; D'Amour, 2010). La deuxième partie porte une attention particulière à la définition de la pluriactivité et de la polyactivité (Shishko et Rostker, 1976 ; Bureau et coll. 2009 ; Abbing, 2002). Nous présenterons la littérature qui se rapporte à ces thèmes en général ainsi que celle qui se rapporte plus spécifiquement aux musiciens. La troisième partie porte une attention particulière à la définition de la précarité de l'emploi. Dans cette partie nous présenterons les définitions globales qui encadrent et expliquent cette notion (Fong, 2018 ; Monnier, 2013 ; Henninger et coll. 2019).

La quatrième partie présentera une revue de littérature approfondie sur la précarité de l'emploi des musiciens et ses principaux facteurs explicatifs. En effet, nous analyserons cinq principaux facteurs de cette précarité qui sont respectivement : 1) la faible rémunération et l'absence de revenu d'appoint 2) l'instabilité élevée du revenu 3) le travail à temps partiel et contrats de travail de courte durée qui implique une employabilité et une future incertaine 4) la mauvaise conduite de l'employeur et la peur de le dénoncer 5) la nature concurrentielle du marché du travail artistique et musical (Fong, 2018 ; Menger, 2009). En se basant sur ces facteurs nous présenterons une définition précise de la précarité de l'emploi sur le marché du travail des musiciens. En outre, dans celle-ci, nous présenterons notre première proposition de recherche traitant de la précarité de l'emploi des musiciens montréalais.

Dans la cinquième partie de ce chapitre, nous présenterons une revue de littérature portant sur la double nature de la pluriactivité et de la polyactivité sur le marché de travail des

musiciens (Bamberry et Campbell, 2012 ; OIT, 2004 ; Rannou et Roharik, 2009). Enfin, à l'issue de cette mobilisation théorique approfondie, nous présenterons notre deuxième proposition de recherche concernant la pluriactivité et la polyactivité des musiciens montréalais.

La revue de littérature présentée dans le premier chapitre révèle les conditions de travail des artistes et les enjeux que ce groupe de travailleurs doit surmonter dans leur vie professionnelle. Les enjeux qui ont une incidence majeure sur le déroulement du travail des artistes en général sont alors le fruit de la précarité du marché de l'emploi artistique. En dressant un portrait général du travail des artistes et des enjeux qui caractérisent le marché de l'emploi de ces derniers, nous serons en mesure de mieux comprendre la précarité qui encadre le travail de ce groupe.

Notre recherche porte une attention particulière au monde de la musique et aux conditions dans lesquelles les musiciens vivent leur parcours professionnel. En effet, en nous basant sur la revue de littérature abordée, nous essayerons d'expliquer et d'argumenter nos propositions qui portent sur la précarité, la pluriactivité et la polyactivité des musiciens qui résident à Montréal.

Il est important d'étudier la précarité, la pluriactivité et la polyactivité d'une manière approfondie puisque ces phénomènes touchent non seulement les musiciens, mais aussi les autres travailleurs touchés par l'insécurité de l'emploi. Notre étude a donc pour objectif de s'interroger les liens qu'entretiennent les conditions d'activité des artistes, leur précarité et le recours au travail pluriactif et polyactif. Nous faisons l'hypothèse que l'émergence de la pluriactivité et de la polyactivité serait peut-être due à la précarité de l'emploi des musiciens montréalais caractérisée par les cinq principaux facteurs que nous avons illustré dans la figure 1 (cf. : Figure 1). Donc il serait pertinent d'expliquer la précarité et ses principaux facteurs pour avoir une idée globale des racines de cette pluriactivité et de cette polyactivité que vivent les musiciens montréalais.

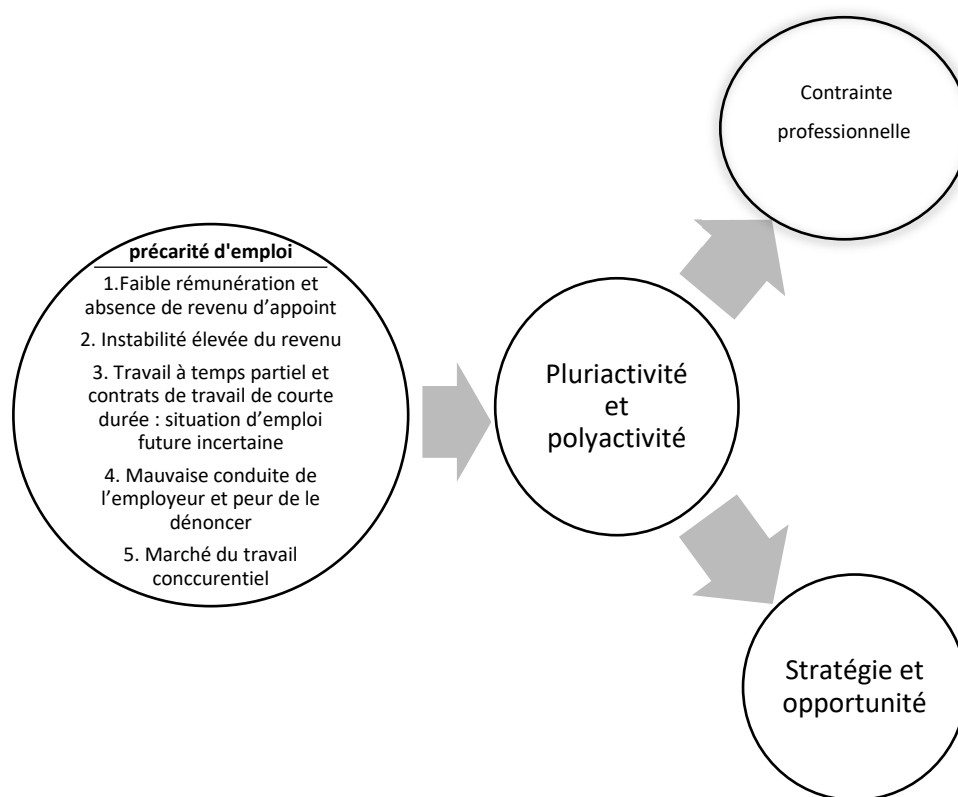
Nous faisons également l'hypothèse que ces liens sont pluriels et qu'ils peuvent être vécus différemment par les musiciens que nous étudions. Nous cherchons à cet égard à mettre en évidence la manière dont ils vivent la pluriactivité et la polyactivité dans le cadre de leur travail et la signification qu'ils assignent au fait de pratiquer plusieurs activités professionnelles, parfois en dehors de leur secteur artistique. Il s'agit à cet égard d'examiner s'ils interprètent

cette pluriactivité et polyactivité dans leur vie professionnelle principalement sous la forme d'une contrainte ou comme une opportunité et un choix stratégique.

Pour étudier le travail des musiciens montréalais, il faut déterminer ce que l'on entend par artiste selon les lois du Québec. À cet égard, il serait donc pertinent d'avoir une vue générale sur l'encadrement législatif du travail des artistes à l'échelle mondiale, puis au Québec.

Figure 1.

Les dimensions qui caractérisent les conditions de réalisation du travail des musiciens montréalais



2.1 L'encadrement juridique et la définition d'artiste

La première grande progression mondiale envers l'encadrement du travail des artistes, a été faite en 1980, lorsque l'UNESCO a adopté la « *Recommandation relative à la condition de l'artiste* » dans laquelle elle reconnaissait (Choko, 2017), entre autres, que « dans leur acception la plus complète et la plus large, les arts font et doivent faire partie intégrante de la vie et qu'il est nécessaire et approprié que les gouvernements contribuent à instituer et à maintenir non seulement un climat propice à la liberté d'expression artistique, mais aussi les conditions matérielles facilitant l'expression de ce talent créateur » (UNESCO, 1980 : 161). De

plus, dans le même document, en lisant le texte, le lien entre la réalisation des conditions matérielles et la protection des personnes produisant un travail artistique serait mis en lumière en affirmant « les droits de l'artiste à être considéré, s'il le désire, comme un travailleur culturel et à bénéficier, en conséquence, de tous les avantages juridiques, sociaux et économiques afférents à la condition de travailleur, compte tenu des particularités qui peuvent s'attacher à sa condition d'artiste » (UNESCO, 1980 : 161).

Le régime d'encadrement du travail des artistes au Québec a été déployé en 1987, et offre un statut aux artistes œuvrant dans les domaines de la scène, du disque et du cinéma (D'Amours, 2010). La *loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*, vise à restreindre l'incertitude qui existe dans le marché du travail des artistes et à encadrer juridiquement le travail de ceux-ci (D'Amours, 2010). Comme les autres lois qui encadrent les conditions de travail des individus, la loi relative aux artistes de la scène a son propre champ d'application en s'appliquant « aux artistes et aux producteurs qui retiennent leurs services professionnels dans les domaines de production artistique suivants: la scène y compris le théâtre, le théâtre lyrique, la musique, la danse et les variétés, le multimédia, le film, le disque et les autres modes d'enregistrement du son, le doublage et l'enregistrement d'annonces publicitaires² ».

Ici, par « artiste » cette loi entend « une personne physique qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète, dans un domaine visé à l'article 1³ ». Dans le cadre de la présente loi, la définition de producteur semble être en harmonie avec la définition de l'employeur dans les autres lois comme la loi le définit comme « une personne ou une société qui retient les services d'artistes en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique dans un domaine visé à l'article 1⁴ ».

Compte tenu de la nature particulière du travail des artistes, la question du statut professionnel des individus derrière les œuvres artistiques était toujours un défi pour les professionnels dans ce secteur d'activité. *La loi sur le statut professionnel et les conditions*

² *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*, R.L.R.Q., c.S-32.1, art. 1, (ci-après « Loi »).

³ *Id.*, art. 1.1

⁴ *Id.*, art. 2

d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma répond à cette question de manière suivante : « Pour l'application de la présente loi, l'artiste qui s'oblige habituellement envers un ou plusieurs producteurs au moyen de contrats portant sur des prestations déterminées, est réputé pratiquer un art ou exercer une fonction visée à l'article 1.2, à son propre compte.⁵ ».

Avec les définitions données, il serait donc difficile de croire que les musiciens, en tant que partie importante du monde de l'art également concernée par la loi, soient considérés comme « salarié » en raison de mode d'organisation de leur travail et des caractéristiques de leur industrie (Choko, 2017). Cependant, la loi reconnaît les artistes et plus précisément les musiciens comme des travailleurs autonomes soutenant ainsi que le régime s'applique à la personne « qui pratique un art à son propre compte⁶ ».

Les définitions juridiques données dans cette section nous aident à avoir une compréhension plus détaillée de la définition d'artiste, de musicien et de statut juridique de ces derniers au Québec. Il ne fait aucun doute que cela nous aidera à mieux comprendre le contenu des prochaines sections de ce chapitre et notre travail de recherche qui concerne les musiciens montréalais qui travaillent au Québec.

2.2 Pluriactivité et polyactivité

2.2.1 Pluriactivité et sa définition globale

La restructuration du marché de l'emploi crée de nouveaux déséquilibres. C'est-à-dire que le modèle traditionnel de l'emploi donne sa place à un modèle plus flexible dans lequel les individus sont obligés d'exercer leurs fonctions professionnelles selon un mode de travail polyvalent. Donc, les individus doivent être plus flexibles en termes de leurs travaux en développant leur capacité d'employabilité afin d'avoir plus qu'un seul emploi.

Le mot que nous utilisons pour décrire la situation actuelle du marché de l'emploi des musiciens est celui de pluriactivité qui vient de la littérature française. Certes, le mot utilisé pour représenter ce phénomène varie selon la région. En Amérique du nord anglophone, le mot utilisé pour dessiner ce type de travail est considéré comme « *moonlighting* » (Shishko

⁵ *Id.*, art 6

⁶ *Id.*, art 1.1

et Rostker, 1976). Shishko et Rostker (1976 : 298) le définissent : « a person holding two or more jobs is said to be moonlighting, or participating in a secondary labor market ». En Australie, le mot « *multiple job holding* » est utilisé pour décrire ce phénomène (Bamberry et Campbell, 2012).

De manière générale, la pluriactivité (moonlighting, multiple job holding) indique simplement que le travail peut prendre une autre forme dans laquelle, les individus sont contraints à combiner, en même temps, leurs travaux en plusieurs activités (Gouyon et Patureau, 2012). Autrement dit, la pluriactivité est un état dans lequel les individus détiennent plus d'un emploi (Bamberry et Campbell, 2012)

La notion de pluriactivité est tellement complexe qu'il existe plusieurs perceptions et conséquemment, plusieurs définitions. Cependant, il est important à noter qu'il existe une forte convergence entre les définitions dans la littérature en ce qui a trait à la pluriactivité qui est de plus en plus visible dans le marché de l'emploi artistique et musical. Le tableau 1 recense quelques définitions qui peuvent décrire la pluriactivité et montre la convergence entre celles-ci.

Les définitions de la pluriactivité	
Organisation Internationale du Travail (OIT)	L'état dans lequel les individus occupent plus d'un emploi pour pouvoir respecter les standards d'une vie normale.
Bamberry et Campbell	L'état dans lequel les individus cumulent plus d'un emploi dans leur vie professionnelle.
Gouyon et Patureau	La pluriactivité oblige les individus de prendre part dans plusieurs activités professionnelles en même temps.
Shishko et Rostker	La pluriactivité est le résultat des conditions défavorables du travail et est la réponse à un taux de rémunération faible en prenant en compte les heures travaillées, obligeant les individus à opter pour un emploi secondaire.

Tableau 1. - Les définitions générales de la pluriactivité

2.2.2 La pluriactivité sur le marché du travail des musiciens

La tendance des individus vers une mode de travail pluriactif varie selon le secteur d'activité. Les gens qui détiennent un emploi dans les secteurs culturels et artistiques sont plus susceptibles d'avoir une vie professionnelle pluriactive (Bamberry et Campbell, 2012) et à assumer des activités à la fois artistiques et non-artistiques (Bureau et coll. 2009).

Selon le modèle de Thorsby et Zednik (2011) les artistes en général divisent leur temps de travail en trois parties. Dans ce modèle, dans un premier temps, les artistes essaient de consacrer leur temps à leurs activités artistiques dans leur domaine d'expertise. Ensuite, en cas de difficultés financières, ces professionnels tentent de consacrer leur temps aux activités artistiques qui ne sont pas liées à leur champ d'expertise. Enfin, si les deux stratégies précédentes échouent, ils essaient de se lancer sur le marché du travail hors des domaines artistiques. Il faut noter que selon ce modèle, les trois stratégies peuvent simultanément être utilisées par les artistes.

En se basant sur les explications données, nous pouvons donc constater que cette division du temps pourrait prendre différentes formes dans le monde du travail des musiciens. La pluriactivité dans l'industrie de la musique est ce que Bureau et coll. (2009 : 20) considèrent comme « l'exercice de plusieurs métiers dans un même champ d'activité ». Par exemple, un travail dans un groupe de musiciens comme joueur d'un instrument et un autre travail dans l'enseignement de musique.

Toutefois, il est important à noter que la notion de pluriactivité est différente de celle de polyactivité. En effet, comme le mettent en évidence Bureau et coll. (2009 : 20), la notion de polyactivité désigne « le cumul d'activités dans des champs d'activité distincts ». Par exemple, un musicien qui cumule un ou plusieurs emplois dans l'industrie de la musique et un autre emploi dans l'hôtellerie et la restauration. Cependant, le travail non-artistique est toujours le dernier choix des musiciens puisque ces derniers ont tendance à travailler dans leur champ d'activité principal (Thorsby et Zednik, 2011). Avec la restructuration du marché de l'emploi, il y aura donc de plus en plus de musiciens qui seront obligés de faire ce choix dans leur vie professionnelle.

Il est à noter que les frontières entre la pluriactivité et la polyactivité sont toujours floues en ce qui concerne le travail des musiciens. En effet, ce qui contribue beaucoup à cette situation

est le fait que le marché du travail des musiciens n'est toujours pas stabilisé et est sujet à beaucoup de variation (Bureau et coll. 2009). L'enjeu est de savoir si « travailler à la fois comme musicien et comme danseur, est-ce être pluriactif ou polyactif ? » (Bureau et coll. 2009 : 20). La réponse à cette question dépend de l'échelle des domaines de référence. Bureau et coll. (2009 : 20) expliquent à cet égard :

« Parle-t-on, dans ce cas, des champs restreints de la musique et de la danse, respectivement, ou d'un domaine plus vaste comme celui de la scène, du spectacle, voire celui, encore plus englobant, de la culture ? »

En effet, les questions abordées par ces auteurs sont celles qui engagent « l'identité des personnes, leur visibilité, leur réputation, leurs perspectives de rémunération, et leurs intérêts en termes de carrière » (Bureau et coll. 2009 : 20). Certes, ces éléments nous aideraient à distinguer celui qui peut être considéré comme pluriactif de celui qui peut être examiné comme polyactif. Sans aucun doute, être pluriactif ou polyactif dépend du point de vue et de la perception personnelle de chaque individu de celui qui peut être considéré comme pluriactif et polyactif.

Dans notre recherche, en nous basant sur les définitions données par Bureau et coll. (2009) et notre échelle de référence qui concerne les champs restreints de la musique, nous considérons la pluriactivité comme un phénomène qui pourrait se déployer dans plusieurs sous-domaines d'un même domaine culturel. Donc, une personne qui dispose de plusieurs emplois dans l'industrie de la musique serait considérée comme pluriactive. La polyactivité est considérée comme un phénomène qui pourrait se déployer dans plusieurs domaines d'activité distincts. Donc, une personne qui dispose d'un emploi en musique et d'un ou plusieurs autres emplois en dehors de l'industrie de la musique est considérée comme polyactive. Il faut noter qu'ici, le second emploi de musicien peut s'inscrire dans la sphère artistique ou en dehors du monde de l'art.

2.3 Précarité d'emploi

Notre travail de recherche se base également sur la notion de précarité d'emploi dans les travaux artistiques. Il est donc indispensable de traiter la question de définition de ce phénomène dans notre recherche. Cette notion requiert une attention particulière puisque l'état actuel du marché d'emploi pousse les individus vers un processus de « normalisation » de précarité qui l'étend à un grand nombre de travailleurs, de statuts d'emplois et de secteurs

d'activités. Il est évident que le modèle traditionnel des rapports du travail par lequel les employés jouissaient d'une durée fixe du travail n'est plus valide. En effet, aujourd'hui, les emplois ont de moins en moins une durée fixe et requièrent que les travailleurs soient capables de changer, parfois très souvent, de métier. Par exemple, dans le cas des musiciens, celui qui travaille dans un bar pourrait être amené à travailler dans un autre bar après seulement une performance. Donc, ces musiciens travaillent d'une manière occasionnelle en occupant des postes temporaires.

Aujourd'hui, cette capacité de mobilisation d'une entreprise à l'autre est devenue un élément normal et dans certains cas essentiels. Donc, la précarité qui existe aujourd'hui pourrait être considérée comme le fruit de la normalisation de ce phénomène qui a commencé son parcours dans les années 1999 (Bourdieu, 1999).

La situation du marché du travail des années 1999 a progressé de sorte qu'elle avait créé une génération précaire (Bourdieu, 1999). C'est-à-dire que les individus âgés de 20 à 30 ans devaient s'adapter à vivre dans une société frappée par la précarité d'emploi (Beck, 2000). Dans le cas des artistes et surtout des musiciens, c'est toujours un problème qui semble avoir toujours caractérisé cette profession mais qui semble d'être aggravée au cours des années récentes. Mais c'est quoi la précarité?

La notion de précarité est tellement vaste que chaque chercheur peut donner sa propre définition selon sa perception personnelle. Par conséquent, il existe différentes définitions de ce phénomène qui semblent toutefois être très convergentes. Dans la plupart des études l'emploi précaire est décrit comme étant peu sûr, incertain, instable et dépourvu de protections (Fong, 2018) comme on le verra dans les définitions que nous allons présenter dans cette section.

Monnier (2013) définit le travail précaire comme une sorte d'insécurité de l'emploi encouragée par les idéologies néolibérales et les influences de la mondialisation. En effet, la précarité qui menace la majorité des travailleurs est l'impact que porte le régime néolibéral sur les rapports du travail comme Steger et Roy (2010 : 41) indiquent que « le néolibéralisme est un moteur de la précarité, en mettant l'accent sur l'économie du marché libre déréglementé, l'autonomisation individuelle et la flexibilité du travail ».

La notion de précarité pourrait également être traduite comme étant la demande de flexibilité et d'efficacité économique de la part des employeurs de leurs travailleurs et la vulnérabilité et l'incertitude envers la durée, la planification, les avantages sociaux généralement associés à l'emploi et à la rémunération de la part des employés (Henninger, et coll. 2019). Ici, l'intérêt des employeurs est de mettre l'accent sur l'efficacité économique et disponibilité de la main-œuvre au prix de la réduction des protections et des avantages sociaux pour les employés (Harvey, 2007). Par conséquent, les employés souffrent de nombreux problèmes matériels, corporels et psychologiques (Näsström et Kalm, 2015).

L'importance de ce phénomène a obligé les organisations internationales à investir dans plusieurs recherches portant sur la précarité d'emploi. Selon les recherches menées par l'Organisation internationale du travail (2012 : 27), la précarité d'emploi est définie comme « l'incertitude quant à la durée de l'emploi, des multiples employeurs possibles ou les relations du travail déguisées ou ambiguës, le manque d'accès à la protection sociale et aux avantages sociaux généralement associés à l'emploi, les salaires bas et les obstacles juridiques et pratiques substantiels à l'adhésion à un syndicat et à la négociation collective ».

En considérant les définitions données nous pouvons constater que la précarité est une notion qui a traits à des éléments précis d'un emploi, mais pas à l'emploi lui-même (Fong, 2018). Par exemple, l'instabilité de revenu présente l'un des principaux déterminants de la précarité.

Pour pouvoir arriver à une définition claire et précise de la précarité, il nous faut des données sur tous les éléments de celle-ci. Cependant, comme Fong (2018 : 5) l'indique « Les données disponibles ne concernent cependant que le type d'emploi occupé ou le nombre moyen hebdomadaire d'heures de travail — qui sont des notions liées, mais non ciblées ». Les chercheurs doivent alors se tenir compte des données existantes et cela les oblige à se concentrer sur les types d'emploi susceptibles de présenter davantage de précarité, notamment le travail atypique.

Toutefois, tous les gens qui occupent des postes dans ce type d'emploi ne se trouvent pas nécessairement dans une situation précaire. En effet, un nombre considérable entre eux choisissent librement ces modalités du travail, ce qui contribue à la complexité de l'identification des véritables travailleurs précaires (Fong, 2018).

Pour illustrer cette difficulté, considérons deux exemples donnés par Fong (2018). Notre premier exemple concerne un étudiant qui occupe un poste à temps partiel dans un restaurant. Cette personne travaille en moyenne 20 heures par semaine, mais son horaire hebdomadaire peut varier entre 10 et 35 heures. Cet étudiant a pour objectif de travailler comme un gestionnaire d'entreprise et ne veut pas abandonner ses études pour pouvoir travailler à temps plein dans un restaurant. Notre deuxième exemple concerne une personne retraitée qui obtient des prestations de retraite et travaille 20 heures par semaines au salaire minimum, mais a également le choix d'augmenter ou diminuer son horaire hebdomadaire du travail. Cette personne travaille dans une animalerie pour rester active.

En considérant ces deux exemples, bien que ces deux cas présentent des situations pratiquement identiques, Selon Fong (2018) la personne retraitée n'est pas considérée comme précaire parce que cette personne exerce son métier par choix et celui-ci lui offre un revenu d'appoint. De plus, cette personne ne demande pas plus d'heures du travail. L'étudiant exerce aussi son métier par choix mais il préférerait travailler plus d'heures et bénéficier de plus de stabilité.

On le voit, la notion de précarité est une combinaison de plusieurs facteurs qui sont difficilement isolables. Cela en fait une notion complexe et plurielle qui inclut différentes problématiques telles que le chômage, la pauvreté, l'exclusion, l'inégalité (Ulysse, 2009) mais aussi la pluriactivité et la polyactivité que nous étudions ici.

Dans la prochaine section nous analyserons les principaux facteurs de la précarité d'emploi des musiciens et en nous basant sur les travaux de Fong (2018), nous allons arriver à une définition précise de la précarité et celui qui peut être considéré comme précaire sur le marché du travail de la musique.

2.4 Musique, un travail précaire et multiple

2.4.1 Facteurs de précarité et leurs impacts sur la pluriactivité et la polyactivité

2.4.1.1 Faible rémunération

Le revenu d'un individu est un élément important dans sa vie car elle lui offre un pouvoir d'achat (Shishko et Rostker, 1976) et en lui garanti une sécurité financière. Par conséquent, pour être considérée comme un travailleur précaire, une personne doit être faiblement rémunérée (Fong, 2018).

De manière générale, si le revenu peut ne pas satisfaire les besoins essentiels des personnes, celles-ci seraient obligées de trouver plusieurs sources de revenu afin de répondre à leurs besoins (Bamberry et Campbell, 2012). La tendance des individus d'avoir un deuxième emploi et d'entrer dans un marché du travail secondaire dépend alors de leur taux de rémunération par heure et aussi et surtout de leur rémunération globale. En effet, les gens qui jouissent d'un taux de rémunération assez élevé dans leur emploi principal, sont moins touchés par la précarité d'emploi causée par l'insécurité financière et conséquemment, ils ont moins d'envie d'entrer dans un nouveau marché du travail (Shishko et Rostker, 1976).

Selon une étude faite par Shishko et Rostker (1976), si le taux de rémunération de l'emploi secondaire était plus élevé que celui de l'emploi principal, les individus auraient la tendance à avoir un deuxième emploi. De plus, dans cette situation, ces individus essaient de mettre plus de temps sur leur emploi secondaire que celui de leur emploi premier. Il peut arriver, après un certain temps, qu'ils laissent de côté leur champ d'activité principal dans lequel ils ont la compétence pour consacrer plus de temps à leur activité secondaire.

Certes, un élément important qui contribue à la précarité d'emploi des musiciens comme les autres travailleurs comme nous l'avons illustré dans les paragraphes précédents est un taux de rémunération faible qui cause l'insécurité financière chez ces professionnels (Shishko et Rostker, 1976). Il faut noter que ces derniers gagnent moins d'argent que les autres travailleurs œuvrant dans d'autres secteurs d'activité pour des emplois qui requièrent un haut niveau d'expérience et de formation (Abbing, 2002).

La contrainte financière empêche alors les musiciens, à l'instar des autres travailleurs, de pouvoir diminuer le temps alloué aux activités artistiques complémentaires et aux activités non-artistiques. Autrement dit, les musiciens ayant un taux de rémunération très bas sont plus susceptibles d'allouer plus de temps aux activités complémentaires à la fois artistiques et non-artistiques et ceci est porteur d'enjeux important car cela peut aggraver la fragilité de leur fonction dans leur milieu artistique (Thorsby et Zednik, 2011).

2.4.1.2 Instabilité élevée du revenu

L'instabilité élevée du revenu concerne la situation des personnes ayant un travail atypique, comme « un emploi à temps partiel ou temporaire, et dont le nombre d'heures de travail est variable » (Fong, 2018 : 16). Par exemple, une fluctuation notable du nombre d'heures de travail par semaine peut faire passer, voire temporairement, sous le seuil de faible revenu, un travailleur qui est légèrement au-dessus de ce seuil (Fong, 2018). Les musiciens comme travailleurs autonomes sont notamment considérés comme vulnérables face à l'instabilité du revenu étant leurs rentrées de fonds irrégulières par nature. Fong (2018 : 16) explique que « Le seuil de faible revenu devrait donc être défini en fonction de la capacité (ou de l'incapacité) d'une personne à épargner et à se préparer en cas d'arrêt de travail futur, pour éviter qu'une interruption du revenu, même temporaire, ne lui cause d'énormes difficultés ». Certes, les estimations que nous pouvons avoir sur les coûts de subsistance selon la région, peuvent contribuer à l'évaluation de la capacité d'une personne à épargner pour l'avenir.

Il faut noter que l'enjeu que porte la détermination d'un seuil de revenu et d'un seuil d'instabilité est le fait que ces derniers ne sont pas statiques (Fong, 2018). À titre d'exemple, une personne peut avoir un faible revenu mais celui-ci reste peu instable. Par contre, une personne peut avoir un revenu élevé mais celui-ci serait susceptible de descendre sous le seuil de précarité. C'est en effet la raison pour laquelle Fong (2018 : 16) préfère que « le seuil de revenu et le seuil d'instabilité soient fixés d'après une échelle mesurant la capacité d'une personne à épargner par rapport à un point donné ».

L'instabilité de revenu est un élément important qui a une incidence majeure sur la décision des musiciens pour devenir pluriactif et polyactif. En effet, l'incertitude concernant le taux de revenu est un élément important qui oblige les musiciens à choisir des emplois souvent considérés « à risque élevé » (être musicien) en gardant un autre emploi qui leur semble plus

stable (être chauffeur, être enseignant et etc.) (Hlouskova et coll. 2017 ; Bamberry et Campbell, 2012). En effet, dans cette situation, les individus cherchent une sorte de stabilité financière (Bamberry et Campbell, 2012) en optant à la fois pour un emploi à risque élevé et un emploi stable.

2.4.1.3 Travail à temps partiel et contrats de travail de courte durée : situation d'emploi future incertaine

Ici nous mettons notre accent sur l'incertitude qui existe sur l'avenir qui est considérée comme un facteur déterminant de la précarité d'emploi. Fong (2018 : 16) explique à cet égard : « Ce facteur s'applique aux personnes qui exercent un travail atypique et dont la situation d'emploi future est très incertaine, ce qui restreint leur capacité de se préparer pour l'avenir ». Cette situation s'applique très largement aux musiciens parce qu'ils ne sont pas certains de la continuité de leurs contrats comme travailleurs autonomes qui travaillent sous la base de contrats à durées déterminées. De plus, il existe également l'incertitude quant à trouver de nouveaux contrats.

Ici nous basons nos arguments sur la définition donnée par Fong (2018) en ce qui a trait au terme « incertitude ». En effet, L'incertitude est définie comme « l'insuffisance de travail potentielle » (Fong, 2018 : 17). Cette incertitude est le moteur de travail précaire des musiciens parce que le nombre de contrats d'un musicien dépend très largement de sa capacité pour trouver de nouveaux contrats et de nouveaux employeurs. Cependant, en raison de l'incertitude qui touche son travail, ces derniers ont de la difficulté pour trouver de nouvelles opportunités du travail (Menger, 2009).

Cette situation pousse les musiciens vers un mode de travail dans lequel ils sont contraints d'être pluriactifs et polyactifs pour subvenir à leurs besoins. Autrement dit, les musiciens comme les autres artistes réduisent les risques, causés par cette incertitude, dans leurs travaux en occupant plusieurs postes à l'intérieur de leur champ d'activité professionnelle, ainsi qu'à l'extérieur de celui-ci (Abbing, 2002).

2.4.1.4 Mauvaise conduite de l'employeur et peur de le dénoncer

Ce facteur de précarité n'est pas de nature économique qui concerne le risque d'abus élevé de la part de l'employeur (Fong, 2018). En effet, malgré les protections juridiques que jouissent les musiciens comme travailleurs autonomes, en raison de la particularité de leur

travail, ces derniers risquent d'être maltraités de la part de leur employeur (Fong, 2018). Par exemple, un musicien qui a très peu de revenus ne dénonce pas la mauvaise conduite de son employeur, voire ses collègues, pour ne pas perdre son travail, ce qui contribue à sa précarité d'emploi.

2.4.1.5 Marché du travail concurrentiel

Le marché du travail concurrentiel ou, dans les termes de l'OCDE (2019), le marché des employeurs, est celui qui conditionne les salaires et les conditions du travail des individus au facteur de concurrence. Cette concurrence peut être marquée de plus en plus dans le marché du travail des artistes puisque comme Menger (2009 : 27) indique, « partout dans les démocraties occidentales, la proportion des actifs recensés et classés comme professionnels des arts et du spectacle augmente, souvent continûment, depuis plusieurs décennies ».

En effet, la liberté dans les relations du travail, l'autonomie et les aspirations personnelles et professionnelles sont des éléments que Menger (2009) considère comme les principales motivations pour commencer une carrière artistique comme nous l'avons mentionné dans le chapitre 1. Cela pourrait expliquer le surnombre des individus qui travaillent comme artistes professionnels.

D'une part, l'augmentation du nombre des artistes en général et d'autre part, la diminution de demande d'art et des produits culturels (Menger, 2009), établissent une sorte de concurrence sans précédente dans le marché de l'emploi artistique qui est d'ores et déjà assujetti d'une concurrence.

De ce point de vue, le marché du travail des musiciens est également devenu de plus en plus concurrentiel. Il est évident que le nombre des musiciens qui cherchent pour un travail lié à leur champ d'expertise n'est pas à la mesure du nombre d'emplois disponibles sur leur marché du travail (Menger, 2002).

L'émergence de nouveaux musiciens, pousse l'industrie de la musique vers une ère de concurrence absolue où ces musiciens sont obligés de travailler sous la pression d'un marché concurrentiel afin d'assurer leur pérennité. En outre, aujourd'hui, avec la diversité qui existe en ce qui concerne les genres de la musique, les musiciens en général ont plus de difficulté afin d'attirer l'attention des individus envers leurs travaux.

En considérant la situation actuelle de marché de l'emploi des musiciens professionnels, il serait visible que d'autres facteurs en plus de l'augmentation considérable de nombre des musiciens et de la diversification des genres de musique, influencent l'état de la concurrence dans le marché du travail musical. Berg et coll. (2007) mettent le changement technologique et son influence sur la concurrence dans le marché du travail des musiciens au centre de leur discours. En effet, de manière générale, les instruments électroniques, les ordinateurs pouvant fonctionner comme un ensemble d'un groupe des musiciens et les voix électroniques faites par les ordinateurs, remplacent de plus en plus le travail de ces professionnels.

Malgré les désavantages de ce mode électronique de musique, ce nouveau modèle a de plus en plus attiré l'attention des employeurs en raison de ses coûts moins élevés. De plus, il est plus simple de programmer un ordinateur pour jouer en temps et lieu désirés sans avoir la complexité de coordonner le travail opéré par de vrais musiciens. Cela réduit la dépendance des employeurs potentiels en ce qui a trait à leur besoin d'embaucher les musiciens, et par conséquent l'offre d'emploi sur le marché du travail de ceux-ci.

En observant la situation de concurrence dans le marché de l'emploi des musiciens, il serait évident que ce facteur contribue beaucoup à la précarité d'emploi de ces professionnels. La difficulté de trouver un emploi sur ce marché du travail, causée par le facteur de concurrence, peut expliquer le recours de ces professionnels à un mode de travail pluriactif et polyactif (Menger, 2009). À titre d'exemple, quand il y a une offre d'emploi sur le marché du travail artistique, de nombreux musiciens postulent pour profiter de cette opportunité (ex. jouer dans un bar). Donc il existe une sorte de concurrence entre ces derniers pour pouvoir être embauchés. Cependant un nombre limité de ceux-ci aurait la chance d'obtenir le travail. Par conséquent, les musiciens qui ne sont pas capables d'obtenir leur emploi désiré, sont obligés de chercher pour d'autres travaux liés à leur expertise (comme l'enseignement de la musique) ou dans certains cas, ils sont forcés à travailler dans d'autres professions artistiques (ex. être un acteur) et non-artistiques pour subvenir à leurs besoins. Cela augmente le nombre de demandeurs d'emploi, ce qui contribue à la concurrence sur le marché du travail musical en particulier (Menger, 2009).

En nous basant sur les facteurs de précarité d'emploi sur le marché du travail des musiciens abordés principalement par Fong (2018), Nous sommes en mesure d'avoir une définition précise de la précarité d'emploi et celui qui peut être considéré comme précaire. La précarité

d'emploi est donc une situation dans laquelle l'individu cumule en même temps tous les facteurs de la précarité présentés dans notre travail de recherche. Par conséquent, un musicien précaire est celui qui travaille dans l'industrie de la musique sous la pression des facteurs de la précarité.

2.4.2 Première proposition de recherche

En considérant la revue de littérature présentée sur la précarité, ses principaux facteurs et son incidence sur la pluriactivité et la polyactivité dans la section précédente, nous formulons donc l'hypothèse qu'à Montréal, ce mode de travail précaire des musiciens contraint ces professionnels à choisir un mode pluriactif et polyactif de l'emploi. En effet, l'insécurité qui caractérise le marché du travail de ces musiciens pousse ce groupe vers la pluriactivité et dans certains cas vers la polyactivité en cumulant plusieurs emplois à l'intérieur ou à l'extérieur de la sphère artistique. La pluriactivité et la polyactivité sont alors liées à la nécessité que les musiciens professionnels ressentent pour surmonter leur situation précaire et leur très grande fragilité sur leur marché du travail.

2.5 Pluriactivité et polyactivité ; contrainte ou stratégie ?

Le travail d'un musicien est principalement dirigé par son attachement et par son engagement dans sa profession artistique. Le principal élément qui donne le courage à ces musiciens de continuer leurs travaux est leur enthousiasme à créer une œuvre d'art qui rend la vie plus belle et qui fait du monde un meilleur endroit pour vivre. Le travail d'un musicien en général est alors celui qui touche nos sentiments. Or, la création artistique ne peut se matérialiser qu'en disposant des ressources nécessaires à sa réalisation.

Les explications données dans les sections précédentes mettent en lumière les problématiques du marché du travail des musiciens et les difficultés qui en découlent pour ce groupe de travailleurs. Bien que l'amour et l'enthousiasme soient des éléments importants dans la réalisation des travaux artistiques, ces musiciens ont besoin des ressources financières, des protections sociales et des mesures garantissant leur sécurité d'emploi pour pouvoir continuer leur métier artistique et leur vie privé.

2.5.1 Pluriactivité et polyactivité comme une contrainte

La pluriactivité et la polyactivité influencent la vie des musiciens en s'imposant les heures du travail flexible qui limitent la possibilité de ceux-ci d'avoir une sorte d'équilibre entre leurs responsabilités professionnelles et domestiques (OIT, 2004). En effet, ces deux phénomènes amènent le musicien à passer de nombreuses heures à faire des activités différentes, ce qui lui fait avoir moins de temps pour effectuer ses activités personnelles et domestiques. Ainsi, en plus des effets négatifs que ces deux phénomènes portent sur sa vie personnelle, le musicien ne sera pas capable de bien se concentrer sur son travail artistique principal.

Prenons l'exemple d'un musicien qui travaille en tant que membre d'un groupe de musiciens. Ce travail est considéré comme son emploi principal. En plus de celui-ci, il œuvre également en tant que professeur en musique, compositeur et arrangeur. En raison des conditions de travail de cette personne, elle passe son temps en faisant des activités qui ne concernent pas son champ d'activité principal et cela l'amène à consacrer moins de temps à son premier emploi. Supposons que cette personne ait également un conjoint et des enfants. Sans aucun doute, consacrer beaucoup de temps à différents emplois l'empêchera de s'acquitter de ses responsabilités en tant que membre de la famille.

Certes, avoir plusieurs emplois prend beaucoup de temps au musicien, mais l'un des aspects de la pluriactivité et la polyactivité est le temps que celui-ci doit passer pour se déplacer dans différents lieux de travail (OIT, 2004), car en raison de son type d'emploi, il n'a pas de lieu de travail fixe. Par exemple, il doit se déplacer d'une ville à une autre pour pouvoir performer sur la scène ou pour enregistrer un album.

La pluriactivité et la polyactivité sont des notions qui sont attachées au conflit d'intérêts entre les demandes du premier emploi et celles du deuxième (OIT, 2004). Prenons l'exemple d'un musicien polyactif qui, en plus de la musique, doit travailler comme caissier dans un magasin. Certes, la musique demande l'ouverture d'esprit et la flexibilité. La musique demande être créatif dans un processus de création artistique. Par contre, travailler comme un caissier ne demande pas ce niveau de la créativité. Dans ce cas, cette personne doit suivre des règles prédéterminées qui créent peu de possibilité pour être créatif.

La pluriactivité et la polyactivité présentent également des menaces potentielles pour la santé physique et morale des individus (OIT, 2004). Par exemple l'augmentation de niveau de stress

chez les musiciens en raison de manque de temps et d'être multitâche. Du côté des blessures physiques, nous pouvons citer le risque de coupures et de brûlures à la suite d'un travail dans un restaurant comme un exemple.

Enfin, un élément important de la pluriactivité et de la polyactivité qui prend la forme d'une contrainte est la réduction dans la satisfaction et le sentiment d'appartenance au premier emploi chez les musiciens (Bamberry et Campbell, 2012). Par exemple, un musicien qui dispose d'un second emploi dans un restaurant peut perdre son sentiment d'appartenance à son premier emploi comme un musicien en raison de s'éloigner du monde de l'art. De plus, dans certain cas, le second emploi peut paraître plus plaisant pour le musicien et par conséquent, cela pourrait diminuer le sentiment de satisfaction que présente la musique pour ce dernier.

Cependant, le jugement des musiciens sur la pluriactivité et la polyactivité dépend de leurs perceptions de ce qui peut être considéré comme une contrainte et de ce qui peut être également considéré comme une opportunité. La typologie proposée par Lindström (2016) montre que cette perception peut trouver ses racines dans les deux éthiques qui existent de manière générale parmi les artistes. C'est-à-dire, les artistes bohèmes qui acceptent une approche plus favorable envers la pluriactivité et la polyactivité et les artistes entrepreneurs qui voient ces deux phénomènes comme une contrainte.

2.5.2 Pluriactivité et polyactivité comme une opportunité et une stratégie

En considérant l'idéologie des musiciens bohèmes, nous pouvons constater que la pluriactivité et la polyactivité ne sont nécessairement pas deux phénomènes qui nuisent la vie professionnelle et personnelle de ces professionnels. En effet, malgré le fait que ces deux phénomènes pourraient être considérés comme le résultat des conditions défavorables du travail qui prennent la forme d'une contrainte, ceux-ci peuvent également être considérés comme une stratégie efficace pour respecter les standards d'une vie normale comme l'explique l'OIT (2004 : 1) :

« Multiple job-holding arises when individuals work in more than one job at the same time. Some workers take on an additional job to enable them to maintain their standard of living »

Il y a des périodes où le travail de musicien devient extrêmement instable en termes de revenu. Ici, la pluriactivité et la polyactivité sont les deux stratégies que les musiciens utilisent pour contrôler les effets néfastes de cette instabilité sur leur marché d'emploi (Bamberry et Campbell, 2012). Par exemple, considérons un musicien retournant à sa ville natale après une tournée mondiale lucrative. Ici, cette personne entre dans une période de relative stagnation de ses revenus. Pour réduire les effets de cette situation, le musicien reprend son travail en faisant d'autres travaux à la fois artistiques et non-artistiques. Dans ce cas, la pluriactivité et la polyactivité sont les stratégies que celui-ci utilise pour surmonter sa situation instable en ce qui a trait à son revenu.

La pluriactivité et la polyactivité peuvent également dans certains cas offrir un revenu supplémentaire au musicien (Bamberry et Campbell, 2012). En effet, c'est à l'abri de ce revenu supplémentaire que les musiciens peuvent survivre sur leur marché d'emploi (Rannou et Roharik, 2009). De manière générale, ce revenu répond non seulement aux besoins de base du musicien, mais l'aide également à couvrir les dépenses liées à son travail artistique. Par exemple, il donne la possibilité au musicien d'acheter les matériels nécessaires à la réalisation de son travail.

Cependant, les motifs financiers, ne sont pas les seuls éléments qui poussent les musiciens vers un modèle pluriactif et polyactif du travail. En effet, la pluriactivité et la polyactivité peuvent aborder une réponse efficace face à l'insécurité d'emploi sur le marché du travail artistique en leur garantissant un certain nombre d'emploi fixe (Rannou et Roharik, 2009). Ceux-ci peuvent également rechercher des garantis d'une autre nature en optant pour une vie professionnelle pluriactive et polyactive. Comme l'étude de Bamberry et Campbell (2012) sur le marché de l'emploi australien le montre, les musiciens peuvent aussi chercher, à travers de leur emploi secondaire, à se doter d'un filet social (assurance maladie, assurance emploi, etc.) que ne leur offre pas leur emploi principal.

La pluriactivité et la polyactivité peuvent également être considérées comme une offerte aux individus de développer leurs compétences dans plusieurs champs d'activités professionnelles artistiques et parfois non-artistiques (Abbing, 2002). Par exemple, un musicien qui joue dans un groupe, devrait améliorer ses compétences en gestion et en administration. Ainsi, il devrait également améliorer ses compétences en marketing pour promouvoir son travail. Un sentiment d'accomplissement et de joie à assumer plusieurs

activités en même temps peut également être considéré comme le résultat de travail pluriactif et polyactif (Bamberry et Campbell, 2012 ; Bureau et coll. 2009 ; Pouliakas, 2017).

Dans le tableau 2, en se basant sur les études faites par OIT (2004) et Bamberry et Campbell (2012), nous pouvons observer les avantages et les désavantages que la pluriactivité et la polyactivité de manière générale présentent.

Avantages	Désavantages
Un revenu supplémentaire pour le travailleur.	Les heures du travail flexible qui limitent la possibilité des individus d'avoir une sorte d'équilibre entre leurs responsabilités professionnelles et domestiques.
Diversification des activités et les bénéfices qu'en découlent/ multiplication des opportunités du travail.	Peut entraîner une dépense de temps élevée à l'instar du temps que les individus ont besoin pour se déplacer entre les lieux de leurs travaux.
Un sentiment d'accomplissement personnel.	Conflit d'intérêt entre les demandes du premier emploi et celles du deuxième.
Un sentiment de joie.	Les menaces potentielles pour la santé physique et morale des individus. Par exemple l'augmentation de niveau de stress.
Accomplissement de sécurité de l'emploi.	Réduction dans la satisfaction et le sentiment d'appartenance au premier emploi.

Tableau 2. - Les avantages et les désavantages de la pluriactivité et de la polyactivité

2.5.3 Deuxième proposition de recherche

Ici, en se basant sur la revue de littérature présentée, nous formulons l'hypothèse que cette pluriactivité et polyactivité s'imposent très largement comme une contrainte car les conditions défavorables de travail dans les secteurs artistiques obligent les musiciens montréalais à cumuler plusieurs emplois dans la sphère artistique et en dehors du monde de l'art. Toutefois cette pluriactivité et polyactivité ont notamment des avantages comme il est montré dans la section précédente et sont donc vécues comme une possibilité et une stratégie par ces musiciens en disposant d'une plus grande liberté dans l'organisation de leur carrière, notamment en diminuant leur trop forte dépendance à l'égard d'un petit nombre de producteurs ou de diffuseurs (Rannou et Roharik, 2009), mais aussi parce que cette

pluriactivité s'inscrit dans un registre de sens et de vécu individuel qui valorise des formes nouvelles d'épanouissement et d'émancipation (Cingolani, 2013).

Chapitre 3 – Méthodologie

*« Quitte la demeure du firmament sans même demander du pain,
Car, pour finir, ce monde avare tuera son hôte. »*

(Hafez de Shiraz, *Le Divân*, XIV^e siècle)

Ce chapitre est composé de trois grandes parties. La première partie a pour objet de décrire le corpus de la recherche qualitative que nous mettons en œuvre. Elle présente le processus de réalisation d'une recherche qualitative et met en évidence l'importance des éléments nécessaires à cette recherche.

La seconde partie présente les caractéristiques spécifiques de nos participants. Elle décrit les outils et la procédure de collecte des données. Elle expose également les arguments qui justifient l'utilisation d'une approche qualitative et la pertinence de notre méthodologie afin de recueillir nos données dans une recherche de nature exploratoire.

La troisième partie présente notre outil de traitement et d'analyse des données. Elle mobilise une lecture approfondie portant sur l'approche utilisée afin d'analyser nos données qualitatives (Blais et Martineau, 2006). Elle fait état d'une description minutieuse des étapes suivies pour traiter les données de nature purement qualitatives que nous avons obtenues grâce à nos entrevues semi-dirigées.

3.1 Une recherche qualitative

Pour faire une étude qualitative sur un sujet donné, il faut considérer les éléments suivants dans sa réalisation. Ces éléments rendent notre travail de recherche plus solide en termes de rigueur scientifique. Cependant, il faut ajouter que certains de ces éléments ne sont pas absolus dans une recherche qualitative. En effet, une recherche qualitative nécessite certains prérequis fondamentaux qui seront expliqués dans cette section.

Pour commencer notre étude, il faut d'abord clarifier de quelle façon nous désirons comprendre la réalité. Pour répondre à cette question, il existe plusieurs façons de procéder à une étude qualitative. L'induction est une approche largement utilisée par les chercheurs pour procéder à une étude qualitative. Cependant, la déduction et la synchronicité sont d'autres moyens par lesquels nous pouvons comprendre la réalité. En nous basant sur les

travaux de Deslauriers (1991), nous serons capables de connaître la définition de ces trois notions.

Pour cet auteur la déduction est « la démarche par laquelle l'esprit part d'une idée dont il cherchera ensuite à vérifier la véracité. On reconnaît la procédure habituelle des chercheurs : après avoir défini leurs concepts et hypothèses de la façon la plus rigoureuse possible, ils vont ensuite sur le terrain vérifier si les faits confirment ou infirment leurs idées. La théorie précède habituellement les données » (Deslauriers, 1991 : 85). Cependant l'induction est définie comme une interaction de l'esprit qui « remonte des faits à la loi, des cas à la proposition générale [...] Le chercheur n'a pas d'idée trop précise en partant, mais il se fie aux données pour faire émerger concepts, théories et hypothèses » (Deslauriers, 1991 : 85). La synchronicité est liée à l'intuition du chercheur, « l'expérience a prouvé que les meilleures idées surgissent souvent de façon spontanée » (Deslauriers, 1991 : 87). Il faut rappeler que l'induction est souvent utilisée dans les recherches qualitatives. Toutefois, il n'est pas impossible d'utiliser d'autres approches dans ce type d'étude.

Une autre approche qui semble être utilisée dans certains cas par les chercheurs en relations industrielles est celle de l'abduction. En effet, la nature multidisciplinaire de ce domaine d'étude demande une approche analytique multiple qui ait le pouvoir de combiner les deux approches précédemment décrites, c'est-à-dire la déduction et l'induction. Donc, l'abduction est une approche qui a des ressemblances à la déduction et à l'induction en même temps. Cette approche est définie comme « une pratique de la découverte articulant les dimensions rationnelle et esthétique du procès de connaissance, et n'est possible qu'à la condition de pratiquer en même temps des manières de voir, de raisonner, de ressentir ou d'imaginer généralement opposées » (Catellin, 2004 : 184). Hallée (2013 : 77) estime que l'abduction est « comme un élément déclencheur de l'orientation de l'enquête, implique cette capacité créatrice de résoudre le problème posé et de donner une signification probable aux phénomènes. C'est l'intégration des deux autres types d'inférences, dans un processus de circularité autocorrective entre déduction et induction, qui rendra possibles l'expérimentation des hypothèses et la création de nouvelles, plus pertinentes et conformes à l'expérience observée ».

Dans le processus de collecte des informations, il est vital de déterminer le moment où on doit arrêter la collecte des données. Il faut savoir à quel moment on peut commencer

l'analyse proprement dite puisqu'on sait qu'il y a toujours de nouvelles données qui peuvent être étudiées. Comme Deslauriers (1991 : 83) l'indique, « une bonne recherche a un début, un milieu et une fin ». Cela est nécessaire pour gérer son temps et ne pas se perdre dans une recherche sans fin. Il existe des signes qui annoncent la fin de collecte des données. Lorsque le chercheur obtient la réponse à ses questions et lorsque qu'il connaît à l'avance les réponses de ses interlocuteurs, il est préférable qu'il s'arrête puisque la prolongation du processus de collecte des données ne produira pas de nouveaux résultats. Ce point de résolution dans une recherche qualitative est appelé la « saturation des catégories ». Il faut noter que dans une telle recherche, le nombre des cas n'est pas important. La saturation arrive quand nous voyons la répétition des données et des concepts sans qu'il y ait d'apport nouveau à la recherche.

Après avoir recueilli les données, il faut procéder à leur analyse. Lorsque le chercheur a une connaissance suffisante de son champ d'observation, et lorsqu'il se concentre sur un sujet particulier, le travail d'analyse commence. Deslauriers (1991 : 81) explique que « le temps de l'analyse est aussi celui de la lecture mais ceci ne signifie pas qu'il faille connaître du sujet tout ce que les autres ont écrit avant soi [...] l'analyse sommaire donne au chercheur une orientation qu'il n'aurait pas s'il se dirigeait vers la bibliothèque dès le début de sa recherche ».

Après avoir fini l'analyse de nos données, nous procédons à la théorisation. Deslauriers (1991 : 91) indique que « le but de l'analyse est d'exprimer la réalité, sous forme de concepts et de théorie ». Une fois qu'on a terminé le processus d'analyse de données et de définition des concepts, nous serons capables de passer à la théorie qui est définie comme « un ensemble de concepts auxquels s'ajoutent les relations mutuelles qui présumément existent entre ces concepts » (Deslauriers, 1991 : 92). Les théories nous rendent capable de faire des propositions et de prédire le futur des phénomènes sociaux (Deslauriers, 1991). De plus, la théorie nous aide à encadrer la réalité afin de mieux comprendre la complexité de la vie (Deslauriers, 1991). Il faut noter que les théories ne sont pas permanentes et qu'elles changent en fonction du temps et des conditions. La validité d'une théorie dépend de l'existence des conditions qui la causent.

L'autre élément qui est important pour la réalisation d'une étude qualitative est la proposition de recherche. On considère souvent une hypothèse comme utile pour expliquer les liens entre

nos concepts. Cependant, dans une recherche qualitative, le terme « proposition » peut être plus approprié. Dans une étude qualitative en raison de sa nature exploratoire, on est obligé de rejeter toutes les conclusions permanentes. Il suffit simplement de se contenter d'une « approximation » pertinente qu'explique la réalité observée (Deslauriers, 1991).

Il est fréquent que, dans le processus de collecte des données, les propositions soient modifiées. De manière générale, dans une recherche qualitative, nous construisons nos concepts et théories au fur et à mesure en recueillant les informations nécessaires. Ensuite, les propositions commencent à émerger. Deslauriers (1991) explique les typologies des propositions dans une étude qualitative. On voit qu'il existe trois types de propositions : les propositions découvertes sur le terrain (les données suggèrent les propositions et le chercheur suit les données), les propositions découvertes après la collecte des données (quand on répond à une question, une autre surgit), les propositions centrales (les principales propositions qui émergent long temps après le travail sur le terrain). Il faut noter qu'il existe plusieurs sources qui font surgir des propositions (le chercheur lit, réfléchit, discute, consulte et va sur le terrain).

Comment peut-on nous assurer que notre proposition soit bonne ? Dans ce cas Deslauriers (1991 : 99) explique qu'une bonne proposition est celle qui « explique, donne un sens aux données, et suggère d'autres propositions ; une bonne proposition fonctionne. Une fois qu'elle s'applique à une situation donnée, on peut la transformer en théorie et voir si elle peut se généraliser ».

Après avoir pris en compte tous les éléments expliqués dans la présente section, il nous faut nous assurer de la rigueur de notre analyse et de la validité de notre recherche. Pour mieux comprendre ces notions, Deslauriers (1991 : 99) indique que la validité signifie que « la méthode de recherche utilisée a été capable de répondre à la question posée » alors que la fidélité signifie « la capacité de reproduire la recherche en obtenant les mêmes résultats ». Il faut noter qu'une recherche fidèle n'est pas une recherche forcément valide (Deslauriers, 1991).

Il existe plusieurs façons pour s'assurer de la validité et de la fidélité de notre recherche. Deslauriers (1991 : 100) en propose trois en se fondant sur le travail d'autres chercheurs : « la validité comportementale : le sujet étudié se retrouve-t-il dans le comportement des

personnes ? Est-il possible d'en observer la fréquence ? Est-il facilement observable et reconnaissable ? ». En nous posant ces questions, nous serons en mesure d'identifier les actes importants qui, bien que se reproduisant rarement, sont significatifs. Ces actes sont importants car ils nous assurent de la fidélité et de la validité de notre étude.

La recherche qualitative devrait donc se conformer aux caractéristiques suivantes : la théorie doit être liée au domaine étudié, elle doit être facile à comprendre pour tout le monde, elle doit être abstraite pour pouvoir être appliquée à plusieurs situations mais pas au point d'affaiblir sa sensibilité (Deslauriers, 1991). D'autres chercheurs comme Lincoln et Guba (1985) mettent en évidence une autre série de caractéristiques qu'une étude qualitative doit posséder. Les caractéristiques qui sont importants dans une recherche qualitative sont les suivantes : « la crédibilité » (le chercheur montre les résultats de la recherche aux personnes ayant participé à la recherche. Les activités sur le terrain et l'observation répétée peuvent nous assurer de la crédibilité de recherche). Deslauriers (1991 : 103), met accent sur le fait que « la crédibilité d'une recherche qualitative ne tient pas seulement à ce que les scientifiques en pensent mais aussi à ce que le milieu en juge ». « La transférabilité » (le chercheur doit démontrer que sa recherche qualitative peut être appliquée et transférée aux autres contextes), « la fiabilité » (le chercheur, demande à un autre chercheur de vérifier sa recherche et de s'assurer que les démarches sont bien suivies) et enfin, « la validation » (un expert vérifie les résultats pour savoir si ces derniers concordent avec les données collectées).

Les éléments comme la généralisation et le pouvoir sont également importants dans la réalisation d'une étude qualitative. La généralisation des résultats est une notion qui est basée sur la stabilité et le déterminisme dans la vie sociale, alors que cette notion est rarement visible dans notre vie sociale (Deslauriers, 1991). Suivant cette explication, de manière générale, nous pouvons tirer des leçons données dans une étude pour s'en servir dans nos prochaines études. Par exemple, si on considère la notion de « conjoint » en 1970, il serait évident que cette notion avait une définition compatible avec la situation sociologique des années 1970. Cependant, la notion de « conjoint » possède actuellement une variété de définitions considérant l'évolution de la société. Donc il serait difficile de généraliser les résultats d'une étude faite en 1970 pour en servir en 2020. Or, nous pouvons profiter de quelques leçons apprises des études faites en 1970. Il faut aussi prendre en compte la notion de sensibilité abordée par Deslauriers (1991 : 102) qui indique que « chaque génération

d'historiens réinterprète le passé à sa façon. On n'en finit plus de réinterpréter la Grèce classique, l'Antiquité, le Moyen-âge, non pas tellement à cause de nouvelles données qu'en raison d'une sensibilité plus contemporaine ».

On cherche toujours à généraliser nos résultats car une théorie est plus efficace quand elle s'applique à un nombre plus élevé de cas. Peut-être qu'une autre raison derrière notre envie de généralisation des résultats est le sentiment de contrôle qu'on aurait pendant la généralisation comme l'indique Deslauriers (1991 : 103) « savoir pour pouvoir, et plus on en sait sur le plus grand nombre, mieux on peut les contrôler ». Nous essayons de généraliser nos résultats car nous cherchons à accroître notre pouvoir en science sociale (Deslauriers, 1991).

En ayant une idée de l'ensemble des éléments constitutifs d'une recherche qualitative, nous sommes présentement en mesure de décrire la démarche méthodologique utilisée dans notre étude sur les musiciens montréalais.

3.2 Notre étude - méthodologie et procédure

Compte tenu de la nature des phénomènes à l'étude dans notre projet de recherche, c'est-à-dire la précarité d'emploi, la pluriactivité et la polyactivité des musiciens montréalais, nous avons effectué notre recherche en adoptant pour une approche qualitative. Ce type de recherche nous rend capable d'étudier la précarité d'emploi de ces musiciens en profondeur et également de savoir le vrai sens de la pluriactivité et de la polyactivité que vivent ces professionnels. Nous avons donc réussi à approfondir notre connaissance par rapport à ces phénomènes à l'étude dans notre recherche en utilisant une recherche exploratoire. De plus, nous avons eu recours à une démarche hybride dans le processus de collecte des données. En effet, compte tenu de la nature de notre sujet de recherche, cette démarche va nous permettre d'interroger le sens et la signification du travail pluriactif et polyactif.

Notre travail de recherche est comme celui d'un détective essayant de résoudre une énigme criminelle. Au début de notre recherche nous avons eu quelques indices qui portaient sur le travail artistique et musical issus de la littérature existante. Les indices donnés dans la littérature concernant le travail musical nous ont aidé dans le processus de création des propositions de recherche à travers l'établissement d'une relation cohérente entre divers indices observés. Cependant, ils n'avaient pas la capacité de nous donner le pouvoir de

vérifier ces propositions pour en tirer une conclusion parce que nous cherchons à mettre en lumière une dimension cachée et peu étudiée du travail artistique et musical. Par conséquent, notre recherche pour les causes et le sens des phénomènes à l'étude a dû prendre une autre forme. Ici, en ayant en main nos propositions de recherche, nous sommes donc allés sur le terrain pour combler l'écart qui existait dans notre recherche. C'est en effet, le travail du terrain qui nous a aidé dans le processus de vérification de nos propositions de recherche. Il faut aussi mentionner que le travail de terrain en soi ne pouvait pas être utilisé seul car on disposait déjà d'une revue de littérature portant sur le travail musical et artistique, ce qui sort de ce champ d'étude d'une phase d'absence totale d'exploration.

En nous basant sur les explications données dans le paragraphe précédent, la démarche hybride utilisée dans notre recherche signifie l'utilisation d'une approche à la fois déductive et inductive. Donc, au cours de cette recherche nous avons eu recours à une approche abductive qui a la capacité de bien répondre aux besoins méthodologiques de notre enquête.

Pour recueillir les données nécessaires à notre recherche nous avons accès à plusieurs moyens. L'entrevue, l'entrevue de groupe (focus group), l'analyse documentaire et l'observation sont des outils pour collecter les informations dans une recherche qualitative. Le meilleur moyen pour recueillir les informations et les données nécessaires pour pouvoir étudier les phénomènes mentionnés dans notre étude qualitative est l'entrevue puisqu'elle permet d'obtenir les informations et les données qui contiennent les perceptions, les opinions et les sentiments de nos participants. Ces trois éléments sont vitaux pour notre étude puisqu'ils nous aident dans l'analyse de nos propositions de recherche.

Compte tenu de la nature de notre recherche, nos entretiens sont basés sur un guide d'entretien qui a été utilisé dans les séances d'entretien de dix musiciens montréalais dont sept sont des hommes et trois sont des femmes en juillet et en août 2020 dans la région métropolitaine de Montréal. Parmi les trois types d'entretien (non-dirigé, semi-dirigé, dirigé), nous avons opté pour un entretien semi-dirigé. L'entretien semi-dirigé nous a permis d'avoir une structure et une base solide dans le processus d'effectuation des entretiens. De plus, malgré sa nature quasi-structurée, l'entretien semi-dirigé nous a donné une marge de manœuvre dans les séances des entretiens. En effet, ce modèle d'entretien nous a donné l'opportunité d'approfondir nos discussions avec les participants en leur donnant une liberté d'exprimer leur vécu. Pendant les entretiens, nous avons eu recours à des questions ouvertes

contenant une vaste gamme de sujets comme les caractéristiques du répondant, le démarrage et les grandes étapes de leurs parcours professionnels, l'évolution de leurs conditions d'activité et leur identité professionnelle.

En nous basant sur les facteurs considérés dans notre guide d'entretien, nous avons posé un nombre considérable de questions portant sur la notion de précarité d'emploi, de pluriactivité et de polyactivité qui sont des principaux éléments dans nos propositions de recherche. Autrement dit, ces questions nous ont aidé à bien illustrer notre problématique pour nos participants. Dans les séances d'entretien, nous avons posé des questions assez larges puis nous avons utilisé des questions un peu plus précises (ex. « Est-ce que vous détenez plus d'un emploi ? »; « Est-ce que cela vous limite dans vos travaux artistiques, ou le voyez-vous plutôt comme une stratégie et une opportunité professionnelle? »).

Pour réduire la charge des entretiens et pour encourager les participants, nous avons essayé de réduire le temps des séances d'entretien en évitant les questions moins liées à nos propositions de recherche. Les entretiens ont en moyenne duré de 40 à 50 minutes (minimum 40, maximum 1h30). Mais avant tout, un défi très important auquel nous avons été confrontés était de savoir comment trouver et amener les musiciens à faire les interviews. Ce défi était en raison de la pandémie de la Covid-19 car tous les endroits où nous pouvions avoir accès aux musiciens étaient temporairement fermés. Nous avons donc eu recours à des plateformes numériques (LinkedIn, Facebook, etc.) pour trouver et contacter les musiciens. Par la suite, nous avons envoyé des demandes de connexion à un nombre considérable de musiciens sur ces plateformes numériques. Ensuite, nous leur avons expliqué les objectifs et les demandes de notre recherche. De nombreux musiciens ont refusé de faire un entretien en présentiel en raison de la crise sanitaire causée par la Covid-19. Par conséquent, les entretiens ont été réalisés sur l'application Zoom ou par téléphone. Il convient de noter qu'un autre problème auquel nous avons été confrontés était que de nombreux musiciens ne savaient pas comment utiliser différents logiciels de télécommunications. Pour résoudre ce problème, nous leur avons appris à utiliser ces outils de communication lors de nos réunions, ce qui a pris beaucoup de temps. Au final, nous avons réussi à effectuer nos entretiens tout en respectant les mesures sanitaires mises en place par le gouvernement du Québec. Les entretiens ont été également enregistrés avec la permission de nos participants.

Il faut noter qu'un élément déterminant dans la réalisation de nos entretiens était l'établissement d'une relation de confiance entre le chercheur et les participants. L'établissement de cette relation de confiance était fait à travers la création d'une relation amicale avec nos participants et la communication des objectifs de notre recherche avec ceux-ci. En effet, la communication des objectifs a permis aux participants de comprendre que notre recherche reflète leur situation professionnelle et pourrait contribuer à l'amélioration de celle-ci.

Compte tenu de la nature de notre recherche, parmi les deux types d'échantillonnage qui existent (probabiliste et non-probabiliste), nous avons opté pour l'échantillonnage non-probabiliste. En choisissant cette approche, nous avons donc effectué notre recherche avec un échantillon non-aléatoire. Par conséquent, nous avons choisi les personnes que nous avons interviewé car l'objectif et le sujet de notre recherche nous a obligé à choisir intentionnellement notre échantillon. Les caractéristiques de nos participants sont les suivantes : (1) les musiciens doivent travailler au Québec et plus précisément à Montréal, (2) pour garder l'homogénéité de notre échantillon, les musiciens doivent travailler dans le secteur de la musique d'une manière professionnelle.

Le tableau 3 (cf. : Annexe 2) présente en détail, les caractéristiques des participants en ayant également une précision sur leurs carrières primaires et secondaires. L'âge de nos participants varie entre 23 et 57 ans. Ce groupe d'âge nous a permis d'approfondir notre étude en nous donnant la possibilité de connaître différentes perspectives professionnelles. Parmi les dix personnes interrogées, sept étaient en couple (mariées ou conjointées) et trois étaient célibataires au moment des entretiens.

Il faut noter que quatre participants étaient en train de compléter leurs parcours universitaires en musique et notamment dans d'autres domaines. Deux participants avaient une formation non-liée à la musique alors que les quatre autres diplômés disposaient d'une formation liée à leur champ d'activité artistique et ses sous-domaines. Le lieu du travail de ces professionnels se situe à Montréal.

Tous les participants dans notre étude disposaient d'un second emploi artistique ou non-artistique. Dans certains cas, les emplois secondaires eux-mêmes s'inscrivaient dans

différents domaines d'activité ou comportaient plusieurs tâches à la fois artistiques et non-artistiques.

Quatre personnes sur dix avaient un ou plusieurs emplois en dehors du monde de l'art et de la musique, en plus de leur emploi principal lors des séances d'entretien. Trois personnes sur dix disposaient d'un ou de plusieurs emplois liés à l'industrie de la musique, en plus de leur emploi principal. Enfin, il y avait trois participants qui possédaient à la fois au moins un second emploi artistique et un second emploi non-artistique lors des séances d'entretien.

A. Limites et avantages

La nature qualitative de notre recherche constitue à la fois une limite et un avantage pour notre étude. Cette étude est une recherche qualitative qui est basée sur la perception des participants à l'étude sur la précarité d'emploi, la pluriactivité et la polyactivité des musiciens. Ce fait restreint nécessairement le périmètre d'analyse. De plus, le nombre limité d'entretiens peut également constituer une limite pour notre recherche puisque le monde de la musique est très large. Notre étude considère donc les conditions du travail d'une seule partie de ce monde extrêmement vaste. Donc il serait difficile de généraliser les résultats de notre étude. En outre, il faut tenir compte de la subjectivité personnelle dans notre recherche. Mais nous avons essayé de minimiser les effets de la subjectivité personnelle du chercheur en plaçant notre attention sur le vécu des participants plutôt que les résultats désirés du chercheur. Enfin, la manière de procéder à l'échantillonnage peut aussi constituer une limite pour cette recherche puisqu'il serait probable que nous soyons assujettis à un biais d'échantillonnage.

Toutefois, la méthode qualitative est adaptée à notre objectif. Cela nous a permis d'analyser le sens, les motifs et les impacts personnels de précarité, de pluriactivité et de polyactivité. De plus, notre méthode qualitative révèle l'expérience vécue des professionnels en musique qui sont assujettis à une sorte de dégradation dans leurs conditions de travail.

3.3 L'analyse des données

L'objectif de cette section est d'expliquer et de donner un aperçu général de la démarche utilisée pour analyser nos données.

De manière générale l'objectif de notre approche analytique est : « (1) de condenser des données brutes dans un format résumé, (2) d'établir des liens entre les objectifs de la

recherche et les catégories découlant de l'analyse des données brutes et (3) de développer un cadre de référence ou un modèle à partir des nouvelles catégories émergentes. » (Blais et Martineau, 2006 : 1).

Par ailleurs, selon les études faites par Miles et Huberman (2003) il existe trois étapes d'analyse des données qualitatives : la réduction des données, la condensation et la présentation de ces données. Cependant, nous nous concentrons dans cette section sur le processus de réduction des données, utilisé dans notre recherche, en décrivant ceux qui sont nécessaires pour donner un sens aux données brutes.

Le sens en soi, est une interprétation d'une réalité. Il n'est donc pas immédiat mais basé sur l'expérience passée qui vient la plupart du temps « après coup » (Blais et Martineau, 2006 : 3). Les caractéristiques du processus de construction du sens : (1) sont autant cognitif qu'affectif, basé sur certaines traditions interprétatives, (2) impliquent d'une opération de qualification de nouvelles expériences ou de nouvelles interprétations (3) nécessitent une transformation des représentations pour modifier l'identité de l'acteur qui construit du sens (Blais et Martineau, 2006).

Notre approche analytique est particulièrement compatible avec les recherches de nature exploratoire, dans lesquelles le chercheur n'a pas accès à des catégories déjà existantes. La catégorie est définie comme « une production textuelle se présentant sous forme d'une brève expression et permettant de dénommer un phénomène perceptible à travers une lecture conceptuelle d'un matériau de recherche. [...] À la différence de la « rubrique » ou du « thème », elle va au-delà de la désignation de contenu pour incarner l'attribution même de la signification » (Blais et Martineau, 2006 : 4).

Ici, nous avons transcrit nos échanges avec les participants en réécoutant les séances d'entretiens enregistrés sur la plateforme Zoom pour pouvoir créer des catégories nécessaires à l'analyse de nos données. Après la transcription de nos échanges avec les musiciens nous avons lu et interprété les données brutes plusieurs fois. Nous avons essayé de nous concentrer sur le fait que les résultats doivent provenir de l'analyse des données brutes et non pas à partir de « réponses souhaitées » par le chercheur. Notre objectif était de développer des catégories pour les utiliser dans notre modèle d'analyse. Donc, ce modèle

contient des catégories clés et les démarches identifiées par nous-mêmes. Nos résultats sont alors les fruits de notre interprétation.

Comment fait-on la codification pour la réduction des données et pour la création des catégories ? Pour répondre à cette question, nous avons suivi les étapes suivantes : (1) Nous avons préparé les données brutes : c'est-à-dire que nous avons harmonisé les données transcrites dans un format commun (ex. police Times New Roman 12 pts, double interligne, etc.) et nous avons sauvegardé chaque dossier. (2) Nous avons procédé à une lecture attentive et approfondie : nous avons lu le texte de nos entretiens transcrits pour plusieurs fois pour qu'on puisse connaître son contenu et qu'on ait une vue d'ensemble des éléments couverts dans le texte. Deslauriers (1991 : 81) déclare que « le meilleur outil de l'analyse est encore la lecture, la relecture et la re-relecture des notes prises au cours des observations et des entrevues ». (3) Par la suite, nous avons procédé à l'identification et à la description des premières catégories : dans cette étape, on a identifié les segments du texte qui ont un sens significatif. On a créé une étiquette pour nommer ces segments afin de les catégoriser. Les autres segments du texte sont intégrés dans les segments plus significatifs. « Les catégories sont généralement créées à partir des phrases ou des sens trouvés dans les portions de texte » (Blais et Martineau, 2006 : 8). (4) Ensuite, nous avons poursuivi la révision et le raffinement des catégories. Pour réduire le nombre de nos catégories, on a créé de grandes catégories contenant des sous-catégories ayant parfois des points de vue contradictoires ou de nouvelles perspectives. Ici, nous avons essayé de considérer les métaphores utilisées par les participants dans le processus de création des catégories car ces métaphores jouent un rôle important dans l'analyse de nos catégories. Par exemple, le fait de ne pas considérer une métaphore peut complètement changer le sens et la structure d'une catégorie, ce qui à son tour peut influencer et changer les résultats de notre recherche.

Il arrive parfois qu'il soit difficile de procéder à la codification des données, mais qu'elles aient un sens pour les participants, alors dans ce cas, on peut décider de créer une nouvelle catégorie ou d'élargir la portée d'une catégorie existante. Par exemple, une partie des réponses d'un participant ne semble pas être liée à notre recherche mais cette partie est importante pour notre participant. C'est notre responsabilité de décider si la création d'une nouvelle catégorie, d'une sous-catégorie ou si l'élargissement du sens d'une catégorie

existante est pertinent. Ici le but est d'avoir un nombre limité de catégories pour qu'on ait une vue d'ensemble des éléments importants dans notre recherche.

Au final, les catégories se sont placées dans une séquence rationnelle à partir laquelle nous avons réussi à les analyser et à comprendre les liens de causalité qui existent entre elles. Cette analyse poussée de nos données nous a permis d'arriver à une classification des causes et du sens du travail pluriactif et polyactif des musiciens ayant participé à notre étude. Cette classification révèle le vrai sens de ce modèle de vie pluriactif et polyactif.

Nos catégories présentent alors les caractéristiques suivantes : (1) nos catégories ont une étiquette (un mot ou une courte phrase utilisée pour identifier les catégories), (2) nos catégories ont une description (une description du sens donné à la catégorie, incluant ses caractéristiques, sa portée et ses limites), (3) nous avons un texte ou des données associées avec la catégorie, (4) nous avons considéré des liens existants entre les catégories. Ces liens peuvent être de nature hiérarchique, (5) nous possédons un type de modèle dans lequel la catégorie s'inscrit. C'est-à-dire que « les catégories sont intégrées dans un cadre de référence incluant un réseau ouvert, une séquence dans le temps et une cause à effet » (Blais et Martineau, 2006 : 9).

Pour assurer la rigueur de notre analyse et nos résultats et pour minimiser l'impact de la subjectivité personnelle du chercheur, il existe trois techniques (le codage parallèle en aveugle, la vérification de la clarté des catégories et la vérification auprès des participants de l'étude). Dans le présent travail de recherche, nous avons utilisé la technique « vérification auprès des participants ». Nous rejetons le recours aux autres techniques parce que ceux-ci demandent l'implication de plusieurs chercheurs.

Dans la technique de « vérification auprès des participants », nos résultats, nos interprétations et nos conclusions ont été partagés avec les participants afin d'avoir leurs retours. Par exemple, dans notre étude comme expliquent Blais et Martineau (2006 : 13) « les participants ont l'occasion de juger si les catégories décrites dans la section résultats sont bien reliées à leurs expériences personnelles ».

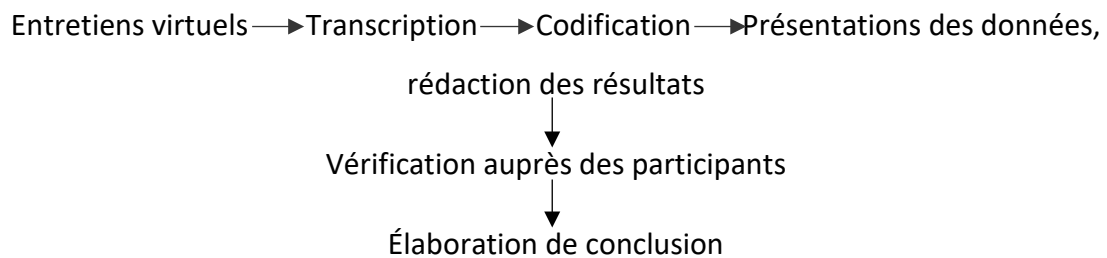
De manière générale, Notre approche analytique est compatible avec les études de nature exploratoire. Cette approche est relativement détaillée et nous a permis de clarifier les différentes étapes du processus de codification des données brutes. Les critères de validation

des résultats sont très clairs dans cette approche, ce qui nous a aidé dans la production de connaissances crédibles.

Au final, nous pouvons dire que cette approche analytique a encadré notre travail de recherche en donnant quelques règles de méthode et quelques principes pour que nous puissions, selon Balais et Martineau (2006 : 15), « éviter une réécriture personnelle déconnectée des faits observés ou rapportés ». Voici une figure qui résume le processus de collecte et d'analyse.

Figure 2.

Le processus de collecte et d'analyse



Chapitre 4 – Présentation des résultats

« J'ai toujours pensé que rien ne vaut le silence et qu'on ne peut faire mieux qu'imiter les butors qui passent leur temps au bord de la mer, à s'étirer les ailes, dans leur solitude »

(La Chouette aveugle de Sadegh Hedayat, Téhéran, Iran, 1936)

Ce quatrième chapitre est composé de trois grandes parties qui portent sur l'analyse des principaux résultats de nos entretiens auprès des musiciens montréalais.

La première partie présente une lecture approfondie portant sur les facteurs qui constituent le professionnalisme sur le marché du travail musical. Cette partie mobilise différentes caractéristiques d'un musicien professionnel œuvrant dans l'industrie de la musique. Ensuite, nous présenterons une lecture concernant le fait que la musique constitue un investissement à la fois économique et physique qui est largement influencé par l'identité des musiciens.

La seconde partie mobilise une lecture approfondie relative à la précarité d'emploi et aux facteurs de précarisation sur le marché du travail des musiciens montréalais et leur incidence sur la pluriactivité et la polyactivité de ces artistes professionnels.

La troisième partie de ce chapitre aborde les contraintes et les opportunités qu'engendrent le travail pluriactif et polyactif chez les musiciens montréalais et l'éventuel recours à ces modes comme une stratégie pour contrer leurs mauvaises conditions de travail.

4.1 Musicien, un travail professionnel

4.1.1 Facteurs constituant le professionnalisme en musique

Notre recherche montre que la question de la pluriactivité et de la polyactivité est fortement liée au professionnalisme. Il est donc important de comprendre les facteurs essentiels du professionnalisme de point de vue de nos participants parce que ce sont les musiciens professionnels qui sont conscients du rôle important de ces deux phénomènes dans leurs vies quotidiennes et qui sont également touchés par ceux-ci en raison de la dépendance de leurs vies envers leur métier artistique.

4.1.1.1 Un musicien professionnel est celui qui peut gagner sa vie en exerçant sa passion

En nous basant sur les définitions données par les musiciens interviewés, nous sommes capables d'identifier les facteurs constitutifs de la profession dans l'industrie de la musique. Il existe à cet égard une forte congruence entre les différents musiciens que nous avons rencontrés quant à ce qui constitue le statut de musicien professionnel. Jack, chanteur et guitariste de 24 ans, résume la différence entre un musicien amateur et un musicien professionnel de la manière suivante :

« Well..... I have this internal monolog that says that a professional musician is one that is getting paid enough to live off of his art and amateur musician isn't getting paid enough to live off of his art » (Jack)

L'aspect économique est en effet déterminant dans la définition que les musiciens attachent à leur statut professionnel. Un musicien se qualifie ainsi de « professionnel » dès lors qu'il a la capacité de payer ses coûts de subsistance et ceux liés à l'exercice de son art qui sont habituellement conséquents (achat d'instruments, de matériel, assurances, etc.). De plus, ils considèrent comme un professionnel celui qui entre dans la sphère commerciale et marketing de la musique. En effet, le marché du travail des musiciens a évolué de sorte que ces derniers sont obligés de développer leurs capacités managériales. Donc, un musicien professionnel est aussi celui qui sait comment gérer son métier artistique. Dans ce cas, il existe peu de différences entre les responsabilités d'un musicien professionnel et celles d'un gestionnaire d'une entreprise œuvrant dans un secteur non-artistique. Marcel, batteur de 50 ans met l'accent sur le fait que :

« Au niveau professionnel, dès la minute qu'on peut avoir un revenu pour payer ses comptes et payer le loyer et payer un studio, je pense qu'on devient un musicien professionnel. Donc un professionnel est quelqu'un qui est capable d'avoir un revenu convenable et qui est capable de vivre avec ça en faisant ce qu'il aime [...] De plus, comme un artiste professionnel, aujourd'hui, on est censé avoir une tête de gestionnaire. En tant que musicien professionnel, on doit gérer des petites entreprises » (Marcel)

4.1.1.2 Un musicien professionnel est un producteur et un créateur

Les entretiens menés au cours de cette étude montrent que le professionnalisme est une notion multidimensionnelle. Il existe alors d'autres facteurs dans sa définition en plus de ceux mentionnés ci-dessous. Un autre facteur essentiel dans la définition du professionnalisme est sans doute relatif à la carrière du musicien. En effet, le niveau d'avancement dans son métier

artistique peut faire de lui un musicien professionnel ou non. Le nombre et l'importance des tournées, les subventions reçues et le nombre d'albums vendus sont tous des éléments qui donnent la possibilité aux musiciens de se définir comme des professionnels. Selon Amélie, chanteuse de 40 ans, un professionnel :

« C'est quelqu'un qui gagne sa vie par son métier ou qui a déjà gagné sa vie par son métier. Ça, c'est un aspect. C'est aussi quelqu'un qui a mené à terme des projets comme publier un album ou un enregistrement professionnel ou qui a donné des spectacles. C'est comme ça que je définirais ça. Pour moi, quand j'ai fait mon premier album, j'ai commencé à faire des tournées et c'est là que je considère que je suis devenue professionnelle. J'avais une équipe qui m'entourait, j'avais des subventions et donc je suis rentrée dans la production et la création » (Amélie)

4.1.1.3 Un musicien professionnel est celui qui maîtrise une technique

Il faut noter que la capacité d'un musicien de jouer de son instrument ou de créer une œuvre d'art est évidemment un facteur essentiel dans la définition de son professionnalisme. Selon ce point de vue, un musicien professionnel est aussi celui qui est capable de se préparer pour un concert ou pour un enregistrement professionnel en peu de temps comme l'indique Philippe, bassiste de 39 ans :

« Là, un professionnel peut se voir remettre une liste de tonnes le matin et après 10 heures il est prêt à jouer et ça va sonner, mais un amateur a besoin de se préparer longtemps et apprendre par cœur de longues, longues parties pour pouvoir faire la même chose. Et, oui, normalement, un professionnel, c'est quelqu'un qui gagne sa vie par sa musique » (Philippe)

4.1.1.4 Un musicien professionnel est celui qui adopte une attitude professionnelle

Au final, un facteur qui semble avoir une incidence majeure sur la définition du professionnalisme par les musiciens porte sur l'attitude qu'adoptent les individus qui travaillent dans cette l'industrie. Cependant, il est possible qu'un musicien respecte tous les critères de ce professionnalisme mais qu'il se considère lui-même comme amateur. Ici l'amateur est quelqu'un qui cherche la liberté dans son métier artistique et qui contredit l'aspect commercial de sa profession. Georges, batteur de 39 ans, indique que :

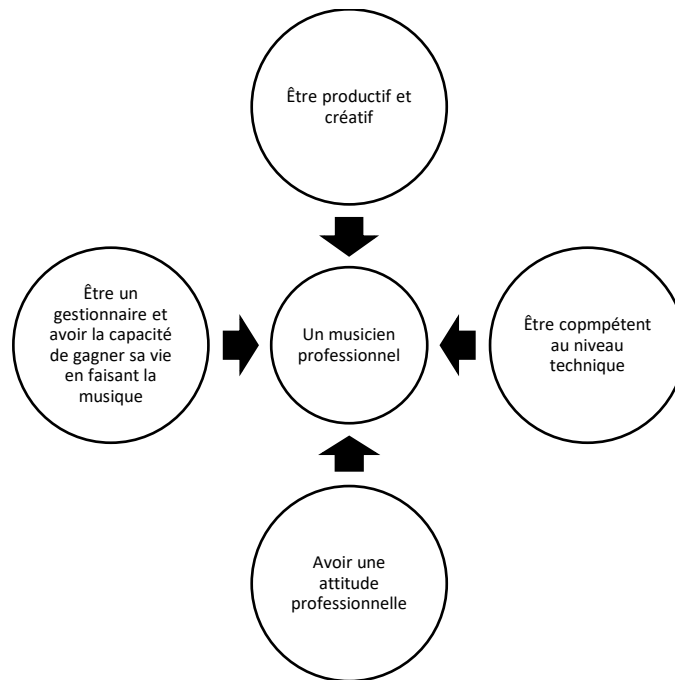
« C'est sûr qu'on est porté à répondre qu'un artiste professionnel est celui qui fait de son art et gagne paie donc qui ne fait que travailler et vivre de sa passion. Ça serait la réponse la plus logique, mais ça me fatigue un peu professionnel/amateur parce qu'il y a des musiciens amateurs qui sont plus professionnels que des musiciens professionnels. Je pense qu'être un musicien professionnel, c'est un état, mais c'est aussi quelle attitude tu adoptes dans ton métier. Tu peux être amateur, mais avoir une attitude professionnelle et vice versa. Donc, moi, je dirais

qu'être professionnel est d'adopter une attitude professionnelle avant tout »
(Georges)

Ici, le fait d'être un professionnel relève du registre de la représentation (sens cognitif) des individus. En effet, être un professionnel ou un amateur est un choix personnel qui se base sur l'identité et l'attitude de musicien lui-même.

Figure 3.

L'autodéfinition du musicien professionnel



4.1.2. Musique, un double investissement

Le passé scolaire et professionnel de nos participants montre que devenir un musicien professionnel demande un véritable investissement économique et mental. Le domaine de la musique est considéré comme un investissement mental pour les musiciens parce que cela demande beaucoup de passion et de persévérance, qui sont les éléments qui les rendent capables de faire de la musique de manière à en vivre. De manière générale, les musiciens expriment leurs idées et leurs sentiments à travers la musique. C'est pourquoi il existe une forme de relation quasi spirituelle entre le musicien et son travail. Il est donc à noter qu'un musicien utilise toute sa capacité mentale et physique dans l'exercice de son métier et qu'il apprend à s'oublier lui-même pour mettre en valeur le produit qu'il fait. Il est possible de dire que le musicien s'investit mentalement dans son travail car sa création artistique mêle des

principes de sens, des représentations, des cadres cognitifs et une identification personnelle forte à ce métier.

Chaque composition musicale est l'extrait des sentiments du musicien. Les musiciens deviennent ainsi professionnels à partir du moment où ils apprennent à investir toute leur force et tous leurs sentiments en musique pour créer une œuvre. Devenir professionnel dépend ainsi de la volonté des musiciens d'exercer leur métier artistique sous l'angle d'une vocation.

Le domaine de la musique demande aussi un investissement économique de la part des musiciens. En effet, en nous basant sur le passé scolaire de la plupart de nos participants, nous pouvons nous rendre compte que ces derniers ont suivi une formation universitaire en musique ou sont en train de compléter une formation. Il faut noter que la musique se trouve parmi les domaines les plus coûteux au niveau de la formation qui demande un investissement économique considérable.

La plupart des musiciens interrogés dans le cadre de cette étude sont responsables du financement de leurs études. Ainsi, ils investissent beaucoup d'argent dans leur domaine. De plus, il est possible que certains d'entre eux aient besoin d'une formation complémentaire en dehors du milieu universitaire, ce qui ajoute une charge financière supplémentaire.

Les entretiens ont aussi montré que les musiciens sont obligés de fournir les matériels nécessaires pour entreprendre leur travail. Par exemple, ils sont obligés d'acheter leurs instruments et de payer pour avoir un studio et enregistrer un album, ce qui constitue un autre aspect de l'investissement économique que nécessite leur travail. Liam, guitariste de 23 ans l'indique :

« Je peux pas commencer une carrière sans l'argent pour acheter des microphones, un ordinateur et tout ce dont j'ai besoin pour commencer un travail en musique » (Liam)

4.2 Précarité d'emploi, pluriactivité et polyactivité des musiciens montréalais

Selon une règle générale, les investisseurs cherchent toujours un retour sur leur investissement. Les musiciens suivent ce même principe dans l'exercice de leur métier artistique. La réponse la plus favorable à cette attente de la part des musiciens serait donc un

gain élevé et des bénéfices importants, pécuniaires et non pécuniaires. Toutefois, notre enquête montre qu'en raison des conditions particulières et défavorables du travail des musiciens, leur investissement reste sans réponse dans la plupart des cas. En effet, les conditions de travail précaires sur le marché d'emploi artistique réduisent la possibilité d'avoir un revenu élevé de la part des musiciens interviewés, ce qui force ces professionnels à se contenter d'une rémunération qui est souvent de nature non économique (popularité, reconnaissance, etc.). Pour ces derniers, travailler dans le milieu artistique est devenu de plus en plus difficile en raison de la précarité d'emploi qui est visible sur ce marché.

4.2.1 Facteurs de précarité d'emploi sur le marché du travail musical

4.2.1.1 La musique comme un passe-temps plutôt qu'un emploi

Certes, il existe plusieurs raisons qui peuvent expliquer l'émergence de cette précarité sur le marché du travail artistique. Notre étude met en évidence le fait que la musique n'est toujours pas considérée comme un véritable travail par un nombre considérable d'individus comme l'indique Jack :

« I would say that my working conditions are precarious. I think there is a perspective in like current society for sure that music is like a hobby and is not like a real job and that perspective is shared from government workers all the way down to like people everywhere, like everyday people that you see and [...] You know it's seen as like a just a fun thing » (Jack)

Nos participants mettent en lumière l'aspect social de la précarité d'emploi. En effet, les musiciens interviewés représentent une grande partie des artistes qui souffrent d'un stéréotype indiquant que la musique ne peut pas être considérée comme un emploi comme nous l'avons précédemment mentionné dans le chapitre 1. Cela a de manière générale une incidence majeure sur la précarité des conditions de travail de ces professionnels.

4.2.1.2 La musique est un métier précaire

En nous basant sur les expériences passées de nos participants, nous pouvons rendre compte que même s'il existe plusieurs institutions gouvernementales et privées qui sont responsables et spécialisées dans la défense des droits des musiciens, ces derniers n'ont pas le sentiment d'être assez protégés au niveau des subventions (ex. les programmes de bourses pour les artistes et écrivains offerts par le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), etc.).

Notre étude montre qu'au niveau des subventions il n'y a pas beaucoup de musiciens qui en bénéficient, comme le met en évidence Georges :

« C'est ridicule à quel point le gouvernement a aucune idée sur ce qui arrive dans le milieu de la culture. Il y a des subventions, mais on sait pas qui concrètement va aller chercher ces subventions-là. C'est comme si t'es pas reconnu comme une entreprise : si t'es pas déjà subventionné pour ton fonctionnement, si t'es pas un organisme à but non lucratif, t'es pas admissible. Qui a accès à cet argent-là ? Qui va en bénéficier ? On sait pas » (Georges)

Marcel approfondit sur ce sujet :

« Je pense que les droits des musiciens ne sont pas nécessairement bien défendus. De nos jours si on le voit de côté des subventions pour les musiciens, c'est souvent les mêmes qui ont les mêmes subventions et puis ça devient hyper complexe d'être aidé par le gouvernement au niveau des subventions et je pense que le gouvernement, il n'aide pas à ce niveau-là et c'est ça la grosse photo. C'est sûr qu'il y a des exceptions, mais je pense qu'il pourrait y avoir plus d'ouverture au niveau du gouvernement pour supporter les musiciens en tant que tels et créer un environnement qui soit beaucoup plus stable et vaste » (Marcel)

En nous basant sur nos entretiens, nous pouvons comprendre que les musiciens de notre étude se trouvent dans une situation qui demande plus d'attention de la part des institutions responsables sur la question des subventions parce que celles-ci jouent un rôle très important dans la réduction de la précarité d'emploi des musiciens en réduisant leur dépendance à l'égard des employeurs et des producteurs et en leur donnant la possibilité de continuer leur travail en tant que musicien indépendant comme l'indique Amélie :

« Je vis une période d'inactivité en ce moment, mais ce que j'ai fait c'était de monter mon propre projet et puis déposer une demande de subvention pour pouvoir créer de nouvelles chansons [...] ça va me permettre de travailler et de me rendre jusqu'à l'automne, mais après ça, sans une subvention, je sais pas ce que je vais faire » (Amélie)

Selon nos participants, la musique représente un risque parce qu'ils sont obligés de travailler dans un marché du travail qui est très insécurisant au niveau des avantages sociaux. Nos participants ont mis l'accent sur le fait que dans un marché du travail où l'activité des musiciens dépend très largement des subventions, le rôle d'un système de protection sociale qui distribue les avantages sociaux de manière égale devient de plus en plus important. Georges indique que :

« La musique est un milieu qui est très très précaire. Bon, au niveau des avantages sociaux, il y a absolument rien qui existe comme tel. On le constate actuellement que c'est important de mettre en place quelque chose de plus sécurisant [...] C'est

comme un risque que je savais qui était là, et j'ai l'impression que la plupart d'entre nous le sait, mais tant qu'on n'a pas vraiment vécu cette situation, on sent peut-être pas le besoin de mettre en place quoi que ce soit parce que ce modèle ne pourra pas continuer d'exister comme ça » (Georges)

Amélie approfondit à ce sujet :

« Il y a pas de sécurité d'emploi, il y a pas des avantages sociaux. C'est-à-dire que j'ai pas d'assurance, j'ai pas de fonds de pension. C'est très insécurisant ; je veux pas être négative là, mais c'est un *gamble* ce métier-là » (Amélie)

4.2.1.3 La musique est un métier incertain

La question des revenus des musiciens ayant participé à notre étude est très problématique. En effet, ceux-ci sont souvent très instables puisque leur métier dépend des projets et de contrats à durée déterminée. Notre étude met en évidence le fait que sur le marché du travail artistique, les relations de travail se forment en dehors de leur cadre habituel. Cela signifie qu'il n'y a pas de modèle traditionnel d'« employeur-employé ». En effet, les musiciens comme travailleurs autonomes n'ont pas d'employeur fixe et qu'ils sont même, la plupart du temps, leur propre employeur. Le fait qu'il n'y ait pas d'employeur permanent sur le marché du travail des musiciens les oblige à chercher un autre emploi et un autre employeur après la réalisation de chaque projet musical. Par exemple, lorsqu'un contrat prend fin, les musiciens n'ont plus de revenu donc ils doivent chercher d'autres contrats pour pouvoir continuer à financer leur vie quotidienne. Leur vie professionnelle est ainsi composée d'une alternance de périodes un peu plus lucratives et de périodes moins lucratives comme l'indique Georges :

« Si tu décides de gagner ta vie par la musique, tu acceptes qu'il y ait des hauts et des bas avec des périodes où ça va être tranquille et où il y aura pas beaucoup de revenus. D'autres fois, ça va être ultra lucratif. Donc, je pense que pour faire ça, tu dois être prêt à vivre avec un certain degré d'insécurité financière » (Georges)

Aujourd'hui, le revenu des musiciens n'est plus suffisant pour pouvoir en vivre. À noter également que le coût de la vie a augmenté plus vite que le revenu des musiciens. Ces derniers doivent donc être capables de créer des réserves pour pouvoir survivre. À ce sujet, Jean, un batteur de 57 ans, soutient que :

« En tant que travailleur autonome, tu dois être assez discipliné pour être capable de créer des réserves, mais c'est sûr que je vous dirais que les conditions de travail ont pas évolué depuis 20 ans, même si le coût de la vie a doublé ou triplé » (Jean)

De plus, ces artistes ne sont pas certains de leur avenir professionnel surtout en matière de revenus, ce qui les rend de plus en plus vulnérables comme l'indique Amélie :

« [...] C'est précaire, en effet c'est parce qu'on a des contrats ponctuels et on sait pas après si on va avoir la prochaine année ou non c'est toujours comme ça d'une année à l'autre. [...] C'est impossible de savoir si ton album a fonctionné ou non. On dépend beaucoup de l'opinion de public donc c'est très précaire et instable » (Amélie)

4.2.1.4 La musique est un métier fortement concurrentiel

Selon nos participants, le marché d'emploi est également caractérisé par la concurrence entre artistes. En effet, celle-ci fait partie intégrante du marché de travail artistique en raison de sa nature particulière. Notre étude met l'accent sur le fait qu'aujourd'hui, le nombre des musiciens a considérablement augmenté depuis les années 1980. De plus, la nouvelle génération des musiciens a beaucoup investi dans ses compétences en musique à travers des formations universitaires et divers cours complémentaires.

Aujourd'hui, nous sommes donc confrontés à un marché du travail composé d'un grand nombre de musiciens hautement qualifiés. Le fait que leur nombre soit élevé permet aux employeurs de choisir plus librement les personnes dont ils ont besoin. Par conséquent, les musiciens sont en concurrence pour attirer l'attention des employeurs potentiels.

Selon les participants à notre étude, le nombre d'emplois dans le domaine de la musique a considérablement diminué dans les dernières années. Sans aucun doute, de nombreuses raisons expliquent cette situation, y compris le changement du goût du public et les changements technologiques. Le manque d'opportunités d'emploi pousse les musiciens à se concurrencer de plus en plus pour obtenir de meilleures opportunités d'embauche comme l'indique Marcel :

« La fin des années 1980 et le milieu des années 1990, c'était vraiment cool oui on pouvait se permettre à faire la musique à temps plein et c'était vraiment cool [...] Mais notre marché du travail est devenu très concurrentiel parce que tous les musiciens sont bons, tout le monde joue bien. C'est sûr lorsqu'on se trouve avec des dizaines et des centaines de musiciens qui sont vraiment excellents la concurrence serait énorme » (Marcel)

Selon les musiciens interviewés, la concurrence limite leurs revenus parce que c'est juste les bons et les meilleurs qui vont avoir des contrats. Autrement dit, le revenu des musiciens est de plus en plus limité en raison de l'absence d'un nombre satisfaisant de contrats. Par exemple, ils ont moins de possibilités de performer sur scène et d'être rémunérés.

Les musiciens sont alors obligés d'essayer d'autres outils leur permettant d'obtenir un emploi. Dans un marché du travail où la concurrence est très présente, le capital humain devient très important parce qu'être embauché ou non dépend très largement du « bouche à oreille ».

Les relations qui existent entre les individus jouent un rôle fondamental sur le marché du travail des musiciens. En effet, avoir de bonnes relations avec les autres professionnels et les autres individus travaillant dans ce secteur d'activité, leur permet d'obtenir plus d'opportunités d'emploi. De manière générale, avoir un réseau de relations très vaste est considéré comme essentiel sur le marché de l'emploi des musiciens.

La nécessité pour les musiciens de construire et d'élargir la portée de leurs relations avec les autres, les oblige à accepter de travailler dans des conditions de travail parfois peu rentables. Selon nos entretiens, un exemple très clair de cette situation est lorsque les musiciens acceptent de travailler sans être rémunérés par les employeurs ou quand ils décident de faire des travaux comme bénévoles. Sans aucun doute, il y a des musiciens qui n'ont pas cette obligation en raison de la nature de leurs activités dans l'industrie de la musique, mais cette obligation est devenue une partie intégrante de la réalité professionnelle d'un grand nombre des musiciens. En effet, ces derniers font des travaux non-rémunérés dans l'espoir que cela les aide à trouver des employeurs qui les embauchent pour les travaux bien rémunérés et plus stables comme l'indique Marcel :

« Ça m'est arrivé à quelques reprises de faire des travaux bénévoles et non-rémunérés bien sûr. Personnellement, je pense que faire du bénévolat est très important. Ça m'est arrivé de rencontrer des gens vraiment intéressants en faisant justement du bénévolat. En faisant des bénévolats, ça m'est arrivé d'avoir des contrats à quelques reprises parce que suite à une performance par exemple qui était de manière bénévole j'ai rencontré un autre musicien ou un autre employeur. Je trouve que dans la vie c'est important de faire du bénévolat, on ne sait jamais qui on va rencontrer » (Marcel)

En effet, le travail bénévole ou non-rémunéré aide les musiciens à être plus visibles. Autrement dit, la clé de succès dans l'industrie de la musique est la visibilité. En faisant des travaux en tant que bénévoles, les musiciens deviennent de plus en plus visibles comme le met en évidence Jean :

« Pour avoir du travail, il faut que tu joues et que tu te démarques. C'est toujours un jeu de domino, il faut que tu te fasses remarquer pour que les gens t'entendent et si les gens t'entendent et s'ils aiment ce qu'ils entendent ils vont t'appeler et tu

vas jouer avec eux et puis tu vas avoir de plus en plus de visibilité puis c'est là que si tu fais du bon travail ça s'enchaîne tout le temps » (Jean)

Selon nos participants, l'un des moyens les plus efficaces de créer et d'élargir la portée des relations dans l'industrie de la musique est aussi de participer à des formations universitaires. En effet, l'université crée une plateforme par laquelle les musiciens sont en mesure de connaître plus grand nombre de personnes. Par conséquent, le rôle des établissements d'enseignement est très important.

Il convient de noter que le rôle de l'université n'est pas seulement de créer une plateforme pour l'expansion du réseau des relations professionnelles, mais elle est aussi un lieu pour élever le niveau de compétences individuelles dans le domaine de la musique, ce qui aide les musiciens à trouver de meilleures opportunités d'emploi. Comme l'indique Philippe :

« Moi en effet je pense que les études en musique sont importantes [...] C'est que les gens qui t'engagent savent que lui il a fait 7 ans de solfège, 7 ans de théorie, 7 ans de dictées et c'est sûr qu'il a plus de chance d'être bon » (Philippe)

Cependant, il faut noter que la musique est un domaine très pratique et par conséquent, le fait de posséder seulement un diplôme en musique ne signifie pas que l'individu est un musicien qualifié. Donc, malgré l'importance de l'enseignement universitaire, avoir un diplôme sans devenir vraiment compétent en musique ne suffit pas pour trouver un emploi dans cette industrie. Il faut que le musicien soit vraiment capable de créer une œuvre et de jouer son instrument comme l'explique Philippe :

« Si tu joues pas bien, les gens vont pas t'appeler juste parce que t'as un diplôme. Il faut vraiment que tu sois une personne agréable pour que ça soit le fun et facile de jouer sinon les gens t'engagent pas. Si la chimie est mauvaise, ça ne va pas marcher » (Philippe)

Nous sommes donc dans une ère où le travail des musiciens dépend très largement de leur capacité de création et de l'établissement des relations professionnelles qui sont nécessaires au maintien de leur travail artistique dans un marché du travail caractérisé par une forte concurrence interne.

4.2.2 La précarité d'emploi comme cause de la pluriactivité et de la polyactivité des musiciens montréalais

Sans aucun doute, les éléments mentionnés dans la section précédente ont une incidence majeure sur la précarité d'emploi des musiciens qui ont participé à notre étude

Notre recherche porte une attention particulière à la notion de précarité d'emploi parce que, comme nous l'avons mis en évidence précédemment, cela fait partie intégrante de la réalité de la vie professionnelle des musiciens. En effet, ces professionnels sont toujours à la recherche des moyens qui peuvent les aider à avoir une vie professionnelle plus sécurisante au niveau de l'emploi et des avantages sociaux. Cette recherche de sécurité amène les musiciens à diversifier leur champ d'activité.

De manière générale, la réponse la plus fréquente abordée par les musiciens en ce qui a trait à la précarité d'emploi est relative à un modèle de vie pluriactif et polyactif dans lequel l'individu accorde un certain nombre d'heures de son travail à des activités économiques non-artistiques ou para artistiques (ex. l'enseignement de la musique, l'enregistrement de la musique, travailler dans un restaurant, etc.)

Notre étude montre également qu'être pluriactif et polyactif est devenu une obligation dans l'organisation du travail des musiciens parce que les ressources financières qu'offre le marché du travail artistique sont très limitées comme l'indique Marcel :

« Dans quelques moments dans ma vie et à quelques reprises, j'étais obligé de faire d'autres jobs. Je travaillais dans les restaurants pour faire la vaisselle et dans les manufactures aussi, car ça n'a pas été toujours très stable du côté financier. Comme je disais, à la fin des années 1980 et au milieu des années 1990, c'était vraiment cool, on pouvait se permettre de faire ça [la musique] à temps plein. Mais, depuis les années 2000, on est obligés d'être un peu plus polyvalents dans la vie » (Marcel)

En effet, en se basant sur l'opinion de nos participants, la précarité d'emploi est la principale raison qui les pousse à occuper plusieurs emplois à la fois artistiques et non-artistiques comme le met en évidence Liam :

« Oui, je crois que cette précarité m'oblige d'avoir plusieurs emplois en même temps. Je crois qu'il faut avoir plusieurs emplois puisque je pense que c'est une carrière, si on veut bien réussir, il faut travailler plusieurs emplois. Si on peut avoir assez d'argent pour arrêter notre second emploi, c'est excellent, mais pour commencer, il faut souvent avoir deux ou trois emplois en même temps » (Liam)

Dans la prochaine section de ce chapitre, nous allons essayer de mettre en lumière la signification de ce travail pluriactif et polyactif des musiciens. Cette section nous permettra de connaître en profondeur la réalité de la vie professionnelle de nos participants en ce qui concerne la place de ces éléments dans l'organisation de leur travail artistique.

4.3 Pluriactivité et polyactivité, une contrainte ou une liberté ?

4.3.1 Pluriactivité et polyactivité comme une contrainte

Comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus la pluriactivité et la polyactivité constituent une partie importante de la vie professionnelle de nos participants. En effet, être pluriactif et polyactif fait partie des conditions de travail dans l'industrie de la musique. Notre étude montre que d'une manière générale, les musiciens n'ont pas encore une idée précise de la pluriactivité et la polyactivité dans l'organisation de leur travail lorsqu'ils commencent leur carrière artistique. Cependant, au fur et à mesure de son avancement, ils comprennent que pour être un musicien ils doivent être « polyvalents ». Certes, dans un marché du travail idéal où il existerait des conditions de travail favorables, les musiciens ne seraient pas obligés de faire d'autres travaux que ceux de la musique. Cela est en effet, le rêve de la plupart des musiciens interviewés comme l'indique Marcel :

« C'était mon rêve quand j'ai commencé d'être capable de faire ma musique 24h/24 toute ma vie, mais la réalité m'a rattrapé. Je pensais pas que ça allait être comme ça » (Marcel)

4.3.1.1 La pluriactivité et la polyactivité limitent le travail musical car elles causent des préoccupations mentales et des limites physiques

Le marché du travail des musiciens n'est donc pas idéal. Il faut noter que sur ce marché, la pluriactivité et la polyactivité constituent majoritairement une contrainte pour la vie professionnelle de nos participants. En effet, un musicien a besoin d'être libre au niveau de son esprit pour pouvoir créer une œuvre d'art ou pour pouvoir jouer parfaitement de son instrument. Autrement dit, l'esprit d'un musicien doit être libre de toutes préoccupations non-artistiques. De plus, la capacité physique d'un musicien est également très importante parce qu'il est possible qu'un musicien ait besoin de plusieurs heures de travail sans arrêt pour se préparer à une performance ou à un enregistrement musical. Donc, sans aucun doute, il est très important pour un musicien d'être physiquement et mentalement apte à faire son travail artistique.

Toutefois, un modèle de vie pluriactif et polyactif oblige ces professionnels à consacrer une grande partie de leurs heures de travail aux activités qui sont en dehors de leur d'activité principale (activités artistiques et non-artistiques). Selon notre recherche auprès des

musiciens montréalais, ce fait réduit la capacité physique et mentale des musiciens comme l'indique Jack :

« Sometimes I get home and I'm so tired that I can't do anything and my brain doesn't work [...] I think that these jobs [artistic and non-artistic] take so much energy and time » (Jack)

4.3.1.2 La pluriactivité et la polyactivité obligent parfois les musiciens de prendre une pause dans leurs activités musicales ou de faire une transition de carrière

Notre étude met en évidence le fait que dans les cas plus aigus, les musiciens pluriactifs et polyactifs sont même contraints d'abandonner pendant un certain temps leur activité artistique principale comme le met en lumière Marcel :

« J'ai fait d'autres travaux artistiques et non-artistiques, mais c'était seulement par besoin. C'est parce que je n'avais pas assez de contrats pour me nourrir en faisant ma musique. Je pense que ça m'est arrivé à quelques reprises dans ma vie d'être obligé de prendre une pause dans ma musique parce que je savais pas si le mois suivant, le propriétaire allait me mettre à la porte [...] Mais lorsque les choses s'améliorent, je reviens toujours à la musique » (Marcel)

Pour certains musiciens, l'activité non-artistique ou para artistique remplace leur activité en tant que musicien au fil du temps en raison d'une plus grande sécurité d'emploi, d'une meilleure protection sociale et d'un revenu plus stable qu'offrent les activités non-artistiques et para artistiques. La pluriactivité et la polyactivité peuvent alors être considérées comme une contrainte et une menace pour l'identité professionnelle de ces individus. Par exemple, un musicien qui travaille dans un restaurant comme un employé bénéficie d'un revenu stable, d'avantages sociaux et d'une sécurité d'emploi relative. Ces éléments peuvent amener celui-ci à quitter son activité professionnelle artistique. De plus, ce fait aura notamment une influence sur la définition identitaire de cet individu en tant que musicien professionnel. Dans un autre exemple, un musicien qui commence sa carrière en enseignement, bénéficie également de plusieurs avantages qui sont plus sécurisants que ceux de son activité principale en tant qu'un musicien. Dans ces deux exemples, il est évident qu'il existe tout simplement le risque de s'écarter durablement du métier musicien professionnel comme le met en évidence Marcel :

« En faisant d'autres travaux à côté de ma musique, je peux m'oublier en tant qu'artiste. Si, par exemple, je vais essayer d'aller travailler dans un restaurant, ça peut être dangereux. Il faut que tu sois très conscient que c'est juste un moyen pour survivre. Il faut pas que je pense que le restaurant va devenir ma carrière

parce que, si ça le devient, c'est très dangereux et ça serait très difficile de revenir à la musique en sachant que j'aurais pas le même revenu. Dans un restaurant, je sais que je vais avoir une paie tous les jeudis et ça peut devenir très sécurisant et je vais me dire que c'est cool, que je suis bien comme ça et je vais continuer à faire la vaisselle » (Marcel)

Les éléments mentionnés dans cette partie mettent en lumière les contraintes et les menaces que la pluriactivité et la polyactivité peuvent avoir pour le musicien dans l'organisation de sa vie professionnelle. Mais est-ce que ces deux phénomènes sont seulement une contrainte pour nos participants ?

4.3.2 Pluriactivité et polyactivité comme une opportunité et une stratégie

4.3.2.1 Pluriactivité et polyactivité comme une opportunité

A. Pluriactivité et polyactivité sont nécessaires dans la profession artistique

Notre recherche révèle un aspect caché du travail des musiciens qui sont touchés par la pluriactivité et la polyactivité. En effet, notre étude montre que malgré la nature contrainte de ces deux phénomènes, ces derniers n'ont pas nécessairement une incidence négative sur la vie professionnelle et personnelle de nos participants. Ici, les musiciens acceptent les inconvénients causés par la pluriactivité et la polyactivité. Ils voient cette réalité comme une nécessité qui leur permet de survivre, tout en continuant de cheminer sur le plan professionnel dans le domaine artistique.

B. Pluriactivité et polyactivité permettent de développer d'autres habiletés et de communiquer avec les gens

Pour nos participants, la pluriactivité et la polyactivité sont également considérées comme une opportunité pour améliorer leurs compétences et leurs habiletés dans plusieurs champs d'activité à la fois artistiques et non-artistiques. En effet, ces deux phénomènes donnent la possibilité aux musiciens d'explorer différents volets et différents styles de leur métier en musique. Ils auront également l'opportunité d'acquérir des compétences dans d'autres domaines qui ne sont pas liés à la musique, mais qui sont nécessaires à leur travail comme musicien. De plus, en tant que musicien, l'individu est obligé de travailler avec d'autres personnes, et par conséquent, la pluriactivité et la polyactivité aident ce dernier à établir une

relation professionnelle avec les autres. Cela joue un rôle très important dans le maintien de leur travail en tant que musicien comme le met en évidence Marcel :

« Pour moi personnellement ça m'a aidé à développer d'autres habiletés [...]. Le fait de travailler dans d'autres domaines, ça me permet d'améliorer ces habiletés-là et de communiquer avec les gens et de travailler avec une équipe, par exemple, surtout au niveau personnel. C'est positif, oui. Je trouve que c'est important d'avoir d'autres habiletés en tant que communicateur, en tant que joueur d'équipe ; au niveau aussi de la responsabilité. Je pense que travailler à l'extérieur, c'est aussi bon » (Marcel)

C. Pluriactivité et polyactivité permettent de connaître la structure de l'industrie de la musique

La pluriactivité et la polyactivité, donnent également la possibilité aux musiciens de voir la musique comme une véritable industrie qui fonctionne comme un système où il existe un réseau de contacts plus grand que ce qu'il y a entre le musicien et une autre personne. En effet, être pluriactif et polyactif est une opportunité pour nos participants d'augmenter leur connaissance en ce qui a trait au fonctionnement de l'industrie de la musique et ces institutions et également, cela apporte la possibilité de connaître le fonctionnement d'autres secteurs d'activité qui ne sont pas nécessairement artistiques. Cela aide ces professionnels dans la négociation de leurs contrats et dans la réglementation de leurs relations avec les employeurs. Jean explique à cet égard :

« Ça m'a aidé à apprendre et à bien connaître aussi dans quel milieu on évolue donc ce qu'on fait dans le fond c'est pas juste un échange entre deux personnes ça fait partie de l'industrie puis c'est comment dirigée cette industrie-là. ? Et c'est quoi les conventions ? Ça me fait familiariser avec le monde de l'industrie en général au niveau de réglementation en général ce qui fait que je comprends mieux le rôle que j'ai en tant que musicien dans la négociation de mes contrats » (Jean)

D. Pluriactivité et polyactivité permettent au musicien d'avoir un esprit libre

La pluriactivité et la polyactivité créent ainsi une plateforme qui permet de nouer de nouvelles relations à travers l'élargissement du réseau professionnel des musiciens. Toutefois, ce n'est pas la seule opportunité créée par ces deux phénomènes. Selon nos participants, être pluriactif et polyactif permet également au musicien de libérer son esprit en évitant un engagement trop important dans son emploi principal dans le monde de la musique. En effet, les musiciens ont besoin d'une liberté de pensée pour être créatifs et celle-ci est parfois créée en se concentrant sur un autre travail plus ou moins lié à son emploi principal et à son identité

de musicien. Cette liberté est donc considérée comme essentielle dans l'exercice de cette profession, qui est de manière générale attachée à la capacité de création. Dans cette situation, le musicien se distrait lui-même de ses préoccupations et des tensions qui existent dans son activité artistique en faisant des activités non-artistiques ou para artistiques. Ces activités aident alors le musicien dans le processus de la création artistique en lui donnant la possibilité de « se vider sa tête ». La pluriactivité et la polyactivité donnent par ailleurs l'opportunité aux musiciens d'avoir d'autres façons de vivre. Jack explique que :

« I would say that a lot of the time having the structure of a job to go to and a place where I go and sort of have everything organized, that is beneficial to my creative process I say it because I don't know doing a work that is maybe not as important or not as closely tied to like my identity is kind of freeing and frees my mind up and takes like some of pressure off my mind and that I think is beneficial to the creative processes » (Jack)

E. Pluriactivité et polyactivité permettent au musicien de conserver ses valeurs professionnelles et personnelles

Le fait d'avoir plusieurs emplois, en plus d'être essentiel au processus de création, crée une opportunité pour le musicien de maintenir ses valeurs en tant qu'artiste. Par exemple, un musicien pourra éviter de participer à des groupes et des activités qui sont en conflit avec ses valeurs personnelles et professionnelles parce que sa vie ne dépend pas seulement de son emploi principal comme musicien. À titre d'exemple, une valeur pour une femme musicienne peut être le respect et la reconnaissance envers son travail et son identité en tant que musicienne. Cette femme a le choix de refuser de travailler pour les groupes ou les employeurs qui ne respectent pas ces valeurs parce qu'elle dispose d'autres moyens et ressources pour survivre. Amanda, chanteuse de 24 ans explique à cet égard :

« I think that as an artist a lot of the times what happens outside of time and sphere that I'm not working on music is just as functional and important to the creative process, so you know when I'm brushing my teeth or when I'm working or talking to other people that is also part of the creative process [...] I think that having another job definitely allows me to not sell out in a lot of ways. If I had not these other jobs, I couldn't have the privilege to uphold my values. That's definitely a possibility to avoid value problems by having another bread in butter job » (Amanda)

L'expérience de Philippe peut nous aider à approfondir notre argument portant sur la question des valeurs dans les travaux artistiques. Il explique à cet égard :

« J'ai le choix dans les projets que je vais accepter et je suis pas obligé pour payer mon loyer de prendre un projet qui me plaît pas. Par exemple, je peux dire que ce projet n'est pas dans mes valeurs ou que j'aime pas la vision politique de mon employeur, donc je veux pas travailler pour lui. Je peux dire non à ça. Je peux leur dire, j'ai la liberté de choisir » (Philippe)

4.3.2.2 Pluriactivité et polyactivité comme une stratégie

Notre étude montre que la pluriactivité et la polyactivité peuvent être considérées comme de véritables stratégies afin de faire face aux défis qui existent sur le marché du travail artistique. Il est en effet très important de noter que les artistes ne trouvent pas seulement des avantages à la poly et pluriactivité mais que cela oriente aussi leurs comportements. Ici, nos résultats montrent à quel degré le comportement de nos participants change à l'égard de leur travail artistique.

A. Pluriactivité et polyactivité produisent de l'argent et aident les musiciens à continuer leur travail artistique

Comme nous l'avons indiqué, un problème qui a une incidence majeure sur le travail du musicien est sans aucun doute l'instabilité et l'insuffisance financière comme nous l'avons déjà expliqué. Ainsi, la pluriactivité et la polyactivité sont des stratégies très efficaces pour réduire les effets néfastes de cette instabilité et l'insuffisance de leurs revenus en garantissant un revenu complémentaire pour le musicien.

Ce revenu complémentaire joue un rôle très important dans le maintien du travail des musiciens. Pour mieux illustrer cette situation, nous prenons l'exemple d'un musicien guitariste. Celui-ci a besoin d'un certain nombre d'outils pour travailler avec une guitare, des livres, un métronome, etc. Il a également besoin d'un fonds considérable pour couvrir les dépenses liées à sa participation à des tournées ou des spectacles dans divers endroits. De manière générale, son travail de guitariste ne peut pas couvrir toutes les dépenses liées à son emploi. Ici, cet individu peut couvrir une partie importante de ces dépenses en travaillant dans un restaurant ou en enseignant la guitare. Par conséquent, la pluriactivité et la polyactivité aident cette personne à continuer son travail comme musicien guitariste en fournissant une certaine sécurité financière. Liam explique à cet égard :

« L'important, c'est que ça [la pluriactivité] produit de l'argent et je peux pas commencer une carrière sans l'argent pour acheter des microphones, un ordinateur, etc. Donc pour moi c'est vraiment une stratégie et pas nécessairement une contrainte » (Liam)

Georges approfondit sur ce sujet de manière suivante :

« Je faisais des travaux non-artistiques et je fais plusieurs travaux artistiques pour justement gagner de l'argent pour m'acheter d'autres équipements musicaux [...] Aujourd'hui je constate que j'ai fait le bon choix parce que sans ça, ça serait extrêmement difficile de gagner ma vie exclusivement de la musique si j'avais décidé d'être uniquement batteur » (Georges)

Amélie met en lumière cette situation en indiquant que :

« Selon moi, plus que jamais en tant qu'artiste, il faut en effet pouvoir faire plein de choses. Tu sais ce que je dirais ? C'est que la pluriactivité et la polyactivité m'ont permis de faire ce métier-là à date. Si je fais encore ça [la musique] aujourd'hui, c'est parce que j'ai été capable de faire plusieurs choses en parallèle et pas juste une chose » (Amélie)

B. Si une chose diminue, il y en a une autre qui augmente

La pluriactivité et la polyactivité sont également considérées comme des stratégies pour confronter l'insécurité d'emploi qui touche le marché de travail des musiciens. En effet, la vie professionnelle d'un musicien est liée à l'insécurité d'emploi. Notre recherche montre que le marché du travail musical est volatil et fortement influencé par des facteurs environnementaux tels que la survenue de phénomènes imprévus. Dans cette situation, les musiciens utilisent la pluriactivité et la polyactivité comme moyens pour traverser des périodes difficiles de leur vie professionnelle. Par exemple, de nombreux musiciens ont perdu leur emploi en raison de l'épidémie de coronavirus. Dans ce cas, la pluriactivité et la polyactivité aident ces professionnels à traverser cette période difficile en faisant d'autres travaux qui peuvent remplacer leur emploi principal temporairement comme l'indique Liam :

« Si un jour la carrière en musique, ça marche vraiment pas ou il y a pas de travail, je veux pas être complètement perdu. Donc, la pluriactivité et la polyactivité sont des véritables stratégies. Je crois pas que ça va être mauvais pour ma musique » (Liam)

Jean affirme à cet égard que :

« Chaque année, le niveau des activités musicales varie. Si tu fais plusieurs choses, si une chose baisse, il y en a une autre qui va monter. Ça me permet aussi de diversifier mes sources de revenu et peut-être compenser certaines baisses en m'adonnant quelque chose de plus fréquent durant une année » (Jean)

C. Pluriactivité et polyactivité donnent accès à une protection sociale

Enfin, notre recherche met en évidence le fait que la pluriactivité et la polyactivité sont des moyens qui peuvent compenser une partie manquante de la protection sociale que les

musiciens cherchent. Autrement dit, ces professionnels ont accès à plus d'avantages sociaux en optant pour un travail dans plusieurs champs d'activité. Par exemple, un musicien qui détient un emploi dans son champ d'expertise peut également bénéficier des avantages sociaux que son emploi secondaire lui offre comme le met en évidence Jean :

« Je dirais que je vais séparer ça en deux parties, le fait d'enseigner me donne les conditions qui me permettent d'avoir une pension de retraite avec ces revenus-là, même chose pour l'enseignement à l'université et en faisant la télé j'ai réussi à cumuler un certain montant qui fait en sorte qu'admettons un enseignement et une télévision me donne une sorte de sécurité qui me semble plus un travail normal entre guillemets, mais de côté travailleur autonome tu dois être assez discipliné pour être capable de créer des réserves » (Jean)

4.3.2.3 Pluriactivité, polyactivité comme attrait de la diversité

Notre recherche révèle le fait que de nombreux musiciens sont eux-mêmes intéressés par la pluriactivité et la polyactivité. En effet, cet intérêt à l'égard de pluriactivité et de polyactivité pourrait également expliquer le recours des musiciens à ces deux moyens. Jean met en évidence cette situation comme :

« Moi je suis attiré à faire plusieurs choses, j'aime ça écrire pour mes projets, j'aime ça aussi jouer de la batterie, j'aime ça être dans studio, j'aime ça être sur la scène et j'aime enseigner beaucoup » (Jean)

Chapitre 5- Discussion : la réalité plurielle du travail de musicien

« *Tout ce que je ressens, tout ce que je vois et tout ce que j'évalue, n'est-ce pas un songe inconciliable avec la réalité ?* »

(La Chouette aveugle de Sadegh Hedayat, Téhéran, Iran, 1936)

Ce cinquième chapitre est composé de deux grandes parties. Ici, nous tentons de mettre en perspective les résultats de notre recherche avec la revue de littérature présentée dans la présente enquête et également avec le cadre théorique que nous avons construit afin de pouvoir discuter de nos propositions de recherche.

Au cours de notre recherche, de nombreux questionnements ont guidé notre démarche et nous ont donné la possibilité de poser les deux questions de recherche que nous avons formulées dans notre cadre problématique et qui sont les suivantes :

- Est-ce que la précarité d'emploi oblige les musiciens montréalais à opter pour un modèle de vie pluriactif et polyactif ?
- Que représentent la pluriactivité et la polyactivité pour les musiciens montréalais ? (la signification du travail pluriactif et polyactif pour ces professionnels)

La première partie de ce chapitre porte sur notre première proposition de recherche selon laquelle *la précarité d'emploi dicte la pluriactivité et la polyactivité des musiciens (montréalais)*. Dans un premier temps, cette partie vise à discuter les facteurs de la précarité d'emploi sur le marché du travail musical abordés dans notre revue de littérature et identifiés à travers les résultats de notre recherche. Ici, notre étude contribue à la littérature existante sur le travail artistique en identifiant de nouveaux facteurs qui sont intrinsèques au marché du travail musical. Dans un second temps, cette partie met en discussion le rapport entre la précarité d'emploi, la pluriactivité et la polyactivité.

La deuxième partie de ce chapitre porte sur notre deuxième proposition de recherche selon laquelle nous cherchons *le vrai sens du travail pluriactif et polyactif*. La première section de cette partie aborde une discussion approfondie sur l'aspect dévastateur du travail pluriactif et polyactif selon nos résultats de recherche et notre revue de littérature. La deuxième

section de cette partie met en lumière le vrai sens du travail pluriactif et polyactif en s'appuyant sur nos résultats de recherche et notre revue de littérature. En effet, dans cette section nous argumentons que le travail pluriactif et polyactif constitue un aspect positif de la vie professionnelle des musiciens, mais pas toujours, comme indiqué dans notre deuxième proposition de recherche, ce qui est l'apport principal de notre enquête à la communauté scientifique.

5.1 Précarité, une réalité incontournable ?

Contrairement à l'opinion de nombreux chercheurs et écrivains qui ne considèrent pas l'art et la musique comme une profession (Léger, 2018 ; Marx et Engels, 1845-46 ; Beech, 2015), notre analyse du travail des musiciens met en lumière le fait, comme Menger (2009) l'a souligné, que l'art, et par conséquent la musique, est un véritable travail qui a une forte valeur économique et qui aide les musiciens à subvenir à leurs besoins. Il faut toutefois noter qu'il est très réducteur de considérer seulement l'aspect économique de l'art car l'activité artistique relève aussi de l'identité, de la formation institutionnalisée de savoirs, de mécanismes d'appréciation des talents, etc.

Comme nous l'avons présenté dans la revue de littérature, le concept de l'art comme un véritable emploi est généralement lié à l'incertitude (Menger, 2009). Celle-ci existe dans la plupart des champs artistiques, y compris dans la musique. Les connaissances disponibles mettent en lumière le fait que l'incertitude sur le marché du travail artistique et musical se traduit notamment par une forte précarité d'emploi dans ces professions.

La notion de précarité englobe d'autres concepts tels que le chômage, la pauvreté, l'exclusion, l'inégalité (Ulysse, 2009) mais aussi la pluriactivité et la polyactivité que nous étudions dans notre recherche. Donc, le marché du travail des musiciens inclut différents facteurs qui contribuent à sa précarité.

Certes, une faible rémunération est un facteur qui a une incidence majeure sur la précarité d'emploi des musiciens, parce qu'elle empêche de couvrir les dépenses liées à leur vie personnelle mais aussi celles, liées à leur activité professionnelle (Fong, 2018). Ces professionnels sont alors contraints de chercher d'autres ressources financières venant d'autres emplois à la fois artistiques et non-artistiques tout au long de leur parcours professionnel. Le débat sur ce qui peut être considéré comme un travail artistique et un travail

non-artistique est dès lors ouvert car la frontière entre les deux devient floue. Un artiste dans la présente recherche est celui qui, en respectant des principes esthétiques, crée une œuvre d'art dans un processus de création artistique qui est lié à l'identité et à la créativité de l'artiste lui-même.

Un taux de rémunération faible est accompagné par ce que Fong (2018) appelle l'instabilité élevée du revenu. Il faut noter qu'une rémunération peut être basse mais stable. Or, le concept d'instabilité du revenu ne peut être séparé du travail des musiciens car leur travail est basé sur un modèle atypique d'emploi. Le travail du musicien est comme un schéma en constante évolution. La vie d'un musicien est constituée des périodes de chômage et d'emploi, ce qui est l'une des caractéristiques fondamentales de l'activité artistique. Les fluctuations du marché du travail des musiciens auront sans aucun doute un effet dévastateur sur leur revenu. C'est-à-dire qu'avec l'augmentation de l'activité économique des musiciens, leur revenu augmente, et avec la diminution de leurs activités économiques, leurs revenus diminuent conséquemment. Ce fait est porteur d'enjeux pour ces professionnels car il leur sera difficile de financer les coûts de la vie pendant les périodes de chômage. Le manque de salaire fixe est donc un facteur majeur qui contribue à la précarité d'emploi des musiciens.

Le futur tel que nous l'avons en tête n'est peut-être pas agréable pour les musiciens car beaucoup d'entre eux vivent dans un monde où l'avenir est très incertain (Fong, 2018). Ici, par « futur » nous entendons la perspective professionnelle des musiciens sur le marché du travail artistique. En effet, ils ne peuvent pas planifier leur avenir professionnel comme ils le souhaitent car cela dépend de facteurs indépendants de leur volonté. Des facteurs tels que la dépendance vis-à-vis de l'opinion du public sur leur travail (ce qui amène les gens à acheter les productions artistiques des musiciens et à participer à leurs concerts), la dépendance aux nombreux producteurs et enfin, la dépendance aux incertitudes multiples qui pèsent sur leur activité. Les musiciens ne savent jamais combien de contrats ils auront ou ce qu'ils feront après la fin d'un contrat de courte durée. Cette situation d'emploi face à un futur toujours incertain a une influence majeure sur leur précarité d'emploi.

La forte dépendance des musiciens vis-à-vis des producteurs et des employeurs peut expliquer une autre cause de cette précarité, et ce que Fong (2018) qualifie de « mauvaise conduite de l'employeur et la peur de le dénoncer ». En effet, l'avenir de l'emploi incertain et le manque de possibilité d'emploi sur le marché du travail musical permettrait aux

employeurs de négliger certaines de leurs responsabilités, ce qui conduit à un environnement de travail peu sûr pour les musiciens. Les employeurs dans le domaine musical sont des personnes qui possèdent le pouvoir de créer des opportunités d'emploi pour les musiciens à l'instar des propriétaires des bars et des restaurants. La notion d'« employeur » peut également prendre une autre forme dans l'industrie de la musique. En effet, le marché du travail musical est constitué d'individus (nommés « producteurs ») qui investissent dans le travail des musiciens en vue d'en retirer un bénéfice. Le fond accordé aux musiciens de la part des producteurs joue un rôle important dans le travail de ces professionnels car cela est parfois leur seule source de financement qui peut couvrir toutes les dépenses de leur travail y compris leur rémunération. Les musiciens vendent leurs services aux employeurs et aux producteurs en échange de récompenses de nature monétaire et de reconnaissances non monétaires. Cela crée également des obligations et des responsabilités pour les employeurs et les producteurs à l'égard des musiciens.

Ces responsabilités peuvent inclure le respect du musicien lui-même en tant qu'être humain et ses droits en tant que travailleur. Bien que ce facteur contribue beaucoup à la précarité d'emploi en général, notre étude révèle que celui-ci n'est pas un élément marquant dans la profession des musiciens œuvrant à Montréal. Mais il faut noter que les musiciens montréalais sont conscients de l'existence de ce problème et, dans certains cas, ils ont vécu cette réalité dans leur vie professionnelle.

Les facteurs de précarité abordés par Fong (2018) sont très largement présents sur le marché du travail musical. Toutefois, les éléments de motivation que Menger (2002 et 2014a) considère comme les sources principales de continuité de travail artistique (la possibilité de faire des gains élevés dont la nature est cependant principalement non monétaire, le caractère peu routinier des tâches, la gratification sociale, etc.) peuvent aussi expliquer l'attrait de ces métiers qui sont associés à une vocation particulière. Cela peut mettre en lumière le paradoxe d'un très grand nombre de musiciens sur le marché du travail artistique malgré l'existence de conditions fondamentalement précaires (Menger, 2009).

Le nombre très élevé de professionnels inactifs dans le domaine de la musique est aussi lié, comme nous l'avons vu, à la forte concurrence interne. Notre étude révèle à cet égard qu'elle prend la forme d'une concurrence du musicien avec lui-même et d'une concurrence de celui-ci avec d'autres musiciens. Dans le premier type, le musicien essaie toujours d'améliorer ses

compétences et le deuxième type concerne le fait que le musicien doit mettre ses compétences en concurrence avec celles d'autres musiciens. Par conséquent, le marché du travail musical, qui est composé de travailleurs hautement qualifiés qui sont tous à la recherche d'un emploi, est créateur d'un sentiment d'insécurité permanente dans cette profession.

Cette concurrence dépend très largement du capital social et relationnel des musiciens. En effet, comme Farr-Wharton et Keast (2015) l'indiquent, les artistes ont besoin de créer et d'élargir la portée de leur réseau professionnel pour gagner du capital humain et trouver plus d'opportunités d'emploi. Notre étude montre que l'élargissement du réseau professionnel des musiciens montréalais se fait à travers quatre éléments, c'est-à-dire, le travail bénévole et non-rémunéré, la formation universitaire et enfin la pluriactivité et la polyactivité que nous étudions ici.

Dans la continuité des travaux antérieurs, en nous centrant sur les conditions du travail des musiciens montréalais et le fonctionnement de leur marché du travail, notre étude identifie deux autres facteurs qui contribuent à la précarité de ces professionnels : d'une part, le fait que la musique soit toujours associée à un passe-temps plutôt qu'à un véritable emploi et, d'autre part, les incertitudes inhérentes à l'irrégularité des subventions et à la faiblesse de la protection sociale dont disposent les artistes.

Malgré les arguments qui justifient l'exercice de l'art et conséquemment la musique comme un emploi (Menger, 2009 ; Lindström, 2016 ; Haynes et Marchall, 2018), notre étude sur le travail des musiciens montréalais révèle le fait que l'idéologie romantique de Marx et Engels (1845-46) et de Léger (2018) (l'art comme une profession idéale débarrassée des contraintes économiques) est toujours largement présente dans la société. Certes, cette vision que l'art n'est pas un véritable emploi a perdu de sa pertinence au fil du temps. Mais elle reste un élément qui contribue à maintenir ces professions dans la précarité et à ralentir l'amélioration de leurs conditions de travail ainsi que l'accès à un régime de protection sociale qui leur est adapté.

Par ailleurs, le travail des musiciens est aussi étroitement dépendant du système de financement public de l'art. En effet, la continuité du travail artistique des musiciens dépend largement des subventions qu'ils reçoivent. Or, la faiblesse de ce système est créatrice

d'autres formes d'insécurité et d'incertitude qui minent leur avenir professionnel. Notre recherche met en évidence le fait que ce facteur (institutions, subventions et avantages sociaux) contribue aussi fortement à la précarité de l'emploi des musiciens dans un contexte où ces professionnels ne disposent jamais d'un salaire fixe. Dans certains cas, l'arrêt d'une subvention peut contraindre un artiste à quitter sa profession.

L'accès limité à une protection sociale suffisante contribue également à la précarité et aux incertitudes inhérentes à l'avenir professionnel des musiciens. Leurs conditions de retraite, d'assurance maladie, de chômage, etc., ont un impact significatif sur la décision de poursuivre leur carrière de musicien. Au final, la combinaison de ces trois composantes, c'est-à-dire, les institutions, les subventions et les avantages sociaux crée un facteur majeur de précarité de l'emploi des musiciens.

Mais ici, il est important de répondre à la première question de recherche ayant un rôle fondamental dans l'effectuation de notre travail. Est-ce que dans le cas des musiciens montréalais, la précarité d'emploi les oblige à opter pour une vie professionnelle pluriactive et polyactive ?

La réponse à cette question est liée aux facteurs de précarité abordés dans notre étude. Sans aucun doute, chaque facteur qui contribue à la précarité d'emploi de ces professionnels joue un rôle important dans la décision des musiciens montréalais à entreprendre une vie professionnelle pluriactive et polyactive. Une faible rémunération ou l'insuffisance de revenus, l'instabilité élevée de ceux-ci, les contrats de travail de courte durée (la situation d'emploi future incertaine), le marché du travail concurrentiel, la musique comme un passe-temps plutôt qu'un emploi et les institutions, les subventions et les avantages sociaux, constituent tous des facteurs importants qui contribuent au travail pluriactif et polyactif.

Un musicien qui tire un faible revenu de son travail artistique est obligé d'avoir d'autres emplois pour subvenir à ses besoins. Le travail pluriactif et polyactif permet alors de réduire les fluctuations de revenus et d'avoir une plus grande stabilité financière. En exerçant plusieurs métiers, un musicien peut aussi se prémunir contre des emplois de moins bonne qualité et des conditions d'emplois de moins bonne qualité offerte par employeurs. Enfin, la concurrence interne, inhérente à ce marché du travail, conduit également les musiciens à occuper plusieurs emplois, car cela les protège d'une certaine manière du risque de voir leur

travail disparaître s'ils dépendent trop étroitement d'un tout petit nombre d'employeurs, voire d'un seul. Le fait que la société ne considère pas la musique comme un véritable travail, qui nécessite notamment une protection sociale et une reconnaissance des situations d'emploi que constituent les projets artistiques dans lesquels sont impliqués les musiciens, oblige également les musiciens à poursuivre d'autres activités économiques en plus de leur activité artistique.

Par ailleurs, l'irrégularité des subventions et des avantages sociaux créée durant des périodes relativement longues, voire durant toute la carrière, génère chez les musiciens des périodes d'inactivités au cours desquelles ils ne disposent ni plus de revenus suffisants pour poursuivre leur activité artistique qui nécessite de prendre en charge des coûts souvent importants liés notamment aux instruments et à l'équipement nécessaire à la pratique. L'absence de subventions régulières est alors à l'origine d'un deuxième, voire le troisième emploi qui peut être artistique mais aussi souvent de nature non-artistique.

Qui peut être finalement considéré comme pluriactif et qui peut être considéré comme polyactif si ces pratiques sont finalement très répandues dans ce métier ? Comme Bureau et coll. (2009) l'ont mis en évidence, les frontières entre la pluriactivité et la polyactivité sont floues. L'activité artistique de nos participants se trouve également dans une zone grise où la distinction entre leurs travaux musicaux, para artistiques et non-artistiques est parfois sujette à des controverses. Par exemple, est-ce qu'un musicien qui travaille dans une salle de spectacle musical comme placier peut-il être considéré comme pluriactif ? Ou, est-ce qu'un musicien peintre peut être considéré comme polyactif ? L'on ne peut jamais apporter de réponse tranchée à ces questions, ce sont en réalité les artistes eux-mêmes, selon le sens qu'ils attachent aux différents constituants de leur activité, qui permettent de délimiter la frontière entre ce qui constitue leur travail de musicien et ce qui est extérieur ou complémentaire à celui-ci.

Le profil professionnel de nos participants témoigne de l'aspect multidimensionnel de leur vie professionnelle. Certes, être un musicien et un peintre fait d'un individu un artiste. Ce travail polyactif prend en effet la forme d'un cumul d'activités artistiques différentes. Mais un musicien qui enseigne la musique pour s'assurer d'un revenu décent est-il pour autant un travailleur polyactif ou pluriactif ? La frontière est floue et poreuse entre ces deux concepts qui sont finalement inhérents au métier même de musicien.

Pour mieux illustrer l'impact que génère la précarité d'emploi sur la pluriactivité et la polyactivité spécifiquement, nous prenons l'exemple d'un musicien qui a participé à notre étude. Celui-ci ne retire qu'une faible rémunération de son activité artistique qui est fortement instable. Face à cette situation, sa première stratégie est de rechercher un deuxième travail au sein même de son champ artistique. Parce que ce travail alimentaire est aussi souvent précaire, et qu'il nécessite aussi d'être démultiplié, la recherche d'un emploi dans un champ non-artistique (dans son cas l'hôtellerie et la restauration) apparaît alors incontournable en même temps que la source d'une seconde forme de précarité.

Notre recherche met en évidence, comme l'ont fait Fong (2018) et Ulysse (2009), que la précarité d'emploi est finalement porteuse d'un ensemble de facteurs interdépendants qui constituent autant de facteurs explicatifs d'une polyactivité et d'une pluriactivité qui deviennent finalement partie intégrante de la profession artistique. La question qui se pose alors est celle du sens que les artistes attachent à ce travail pluriactif et polyactif. Est-ce qu'au final, ces deux phénomènes sont-ils considérés comme une contrainte pour ces professionnels ou sont-ils plutôt pour eux une opportunité et une stratégie qui leur permettent tout simplement de pouvoir exercer une passion ?

5.2 Le sens de la pluriactivité et de la polyactivité

5.2.1 Pluriactivité et polyactivité, une réalité plurielle

Ce que nous savons de la pluriactivité et de la polyactivité reste limité. Toutefois, ce qui est certain, c'est qu'être pluriactif et polyactif est considéré par les artistes comme le produit d'une dégradation de leurs conditions de travail.

Dans le monde de l'art et dans le marché du travail musical, il est cependant devenu presque évident que la pluriactivité et la polyactivité constituent une norme, intégrée et acceptée par un nombre considérable de musiciens (Guadarrama, 2017). Leurs activités annexes, en plus de leur travail artistique, les obligent alors à travailler plus longtemps que les heures normales de travail, ce qui déborde très souvent sur la sphère de leur vie personnelle et familiale (Farr-Wharton et Keast, 2015). Les musiciens sont alors en tension permanente entre leurs responsabilités domestiques et professionnelles (OIT, 2004). En effet, comme il est mentionné dans la revue de littérature présentée dans ce travail de recherche, la séparation

des responsabilités professionnelles et personnelles est très difficile à établir car, d'une part, le musicien passe beaucoup de temps sur ses activités annexes et, d'autre part, son activité artistique principale nécessite également un nombre considérable d'heures de travail. Comme nous l'avons mis en évidence, le fait de consacrer beaucoup de temps aux activités annexes peut parfois éloigner progressivement le musicien de son métier artistique plutôt que d'assurer sa continuité.

En nous appuyant sur les recherches menées par l'OIT (2004) et les résultats de notre étude, un facteur qui a une incidence majeure sur la perte de temps des musiciens est celui du temps alloué à se déplacer d'un endroit à l'autre pour pouvoir exercer leurs activités économiques supplémentaires. Ce facteur a une influence immense sur la limitation du travail des musiciens car l'énergie et le temps que le musicien peut consacrer à son emploi principal sont consacrés à des déplacements entre les emplois qui ne sont pas nécessairement liés à la musique.

Sans aucun doute, on ne peut ignorer le fait que de nombreux musiciens vivent dans un monde du travail très particulier qui met en tension des responsabilités professionnelles qui conjuguent des sphères artistiques et non-artistiques (OIT, 2004). Ceci est créateur d'enjeux et de risques pour la santé physique et mentale des musiciens. En effet, lorsque le conflit entre le travail artistique du musicien et son emploi secondaire (principalement non-artistique dans ce cas) devient incontrôlable, cela provoque du stress, de l'anxiété voire des troubles psychologiques chez les musiciens ainsi que des risques de blessure.

Le travail du musicien est basé sur une vocation et l'existence d'un fort sentiment d'appartenance identitaire à cette sphère artistique. L'étude de Bamberry et Campbell (2012) a montré que la pluriactivité et la polyactivité sont des facteurs qui minent ces éléments. Cependant, notre recherche a montré que malgré l'existence des périodes dans la vie des musiciens montréalais où ceux-ci étaient loin de leur travail artistique, cette distance n'avait pas beaucoup d'effet sur leur sentiment d'appartenance à la communauté musicale et l'accomplissement artistique. La musique est en effet quelque chose de fortement enraciné dans l'identité d'un musicien. Celui-ci, même s'il s'est professionnellement écarté de ce monde de l'art depuis parfois plusieurs années, continuera de ressentir un sentiment d'appartenance à la communauté artistique au plus profond de son cœur. Par conséquent, on ne peut pas dire que la pluriactivité et la polyactivité réduisent nécessairement le

sentiment d'accomplissement et d'appartenance du musicien envers son travail artistique. Il ne fait toutefois aucun doute que le caractère contraignant de la pluriactivité et de la polyactivité et de leur impact sur la vie personnelle et le travail professionnel des musiciens étudiés ne peuvent pas être ignorés.

5.2.2 Pluriactivité et polyactivité, gardiennes du travail artistique

D'une manière générale, une très grande partie de la littérature existante sur le travail artistique, met en évidence le caractère « normal » (au sens de banal) de la pluriactivité et de la polyactivité. La littérature relative à ces phénomènes ne considère toutefois que leurs aspects contraignants et négatifs. Cependant, notre étude met en évidence des régimes de représentations chez les artistes qui sont aussi positifs et vécus autrement que sous le mode de la contrainte.

Comme l'avait mis en évidence Abbing (2002), nos résultats indiquent que la pluriactivité et la polyactivité peuvent être considérées par les artistes comme porteuses d'opportunités qui leurs permettent notamment d'élargir la portée de leur réseau de relations professionnelles et d'explorer les différents volets et facettes de leur métier de musicien professionnel. Cette augmentation de l'étendue de son réseau professionnel amène le musicien à acquérir des compétences dans un grand nombre d'activités artistiques et non-artistiques et à faire de celui-ci un travailleur hautement qualifié, polyvalent et fortement adapté à un monde du travail marqué à la fois par de nombreuses incertitudes et de nombreux changements.

La pluriactivité et la polyactivité constituent ainsi les dimensions de stratégies professionnelles qui permettent une forte adaptabilité dans un contexte marqué par une instabilité endémique. À titre d'exemple, et quoique le travail des musiciens reste en général étroitement dépendant d'employeurs et de producteurs, certains de ceux-ci ont cherché à réduire cette dépendance en créant de petites entreprises musicales et en devenant leur propre employeur. La création de structures d'enseignement de la musique ou de studios d'enregistrement constituent des exemples typiques de stratégies par lesquelles les artistes réduisent leur assujettissement à un nombre limité d'employeurs ou de producteurs.

Les valeurs professionnelles d'un musicien sont parfois menacées sous la pression d'un marché du travail caractérisé par la précarité et la recherche incessante de ressources financières. Notre étude sur les musiciens montréalais met en lumière à cet égard que la

pluriactivité et la polyactivité, en diversifiant les ressources financières mais aussi relationnelles des musiciens, donnent la possibilité et l'opportunité à ces derniers d'éviter les conflits potentiels entre leurs propres valeurs et celles de leurs employeurs ou producteurs vis à vis desquels ils sont dépendants. En effet, elles permettent aux musiciens qui ont participé à notre étude de faire avancer leur carrière en musique en collaborant uniquement avec des personnes qui partagent les mêmes intérêts et valeurs qu'eux. Polyactivité et pluriactivité offrent par conséquent une liberté de choix aux musiciens malgré leur forte dépendance à un nombre limité d'opportunités.

Cette liberté stratégique, qui permet de diversifier leurs ressources financières et de choisir leurs employeurs, permet aussi de contrer les risques physiques et mentaux (tels que le stress, la fatigue due au surmenage, la blessure, etc.) dont nous avons montré qu'ils sont fréquents chez les musiciens. En effet, les musiciens sont souvent débordés par la pression qui existe sur leur marché du travail. L'engagement continu de ces professionnels dans leur travail musical provoque une tension qui influence leur motivation et, dans certains cas, à interrompre leur activité artistique pour une plus ou moins longue durée. Bien que dans certains cas le travail pluriactif puisse créer une tension supplémentaire, la pluriactivité et la polyactivité permettent aussi au musicien de libérer son esprit des tensions liées à son activité artistique. Ce phénomène est largement reconnu par les participants de notre recherche comme un facteur essentiel qui leur assure leur créativité.

Un autre aspect de la pluriactivité et de la polyactivité que nous jugeons être peu étudié dans les recherches qui portent sur le travail musical est l'opportunité de mieux connaître le fonctionnement des institutions dans l'industrie de la musique et des opportunités d'emploi qui existent dans et en dehors de celle-ci. De manière générale, ces deux phénomènes augmentent aussi la connaissance des musiciens en ce qui a trait aux rapports collectifs et individuels du travail. Les musiciens utilisent aussi leurs expériences venant d'autres industries ou d'autres secteurs d'activité d'une même industrie pour pouvoir signer de meilleurs contrats du travail individuels et dans certains cas collectifs, qui offrent plus d'avantages.

Notre étude met l'accent sur le sentiment d'insécurité chez les musiciens qui découle de leur précarité d'emploi. Si la pluriactivité et la polyactivité réduisent ce sentiment c'est grâce à la plus grande stabilité financière et aux avantages sociaux qu'offrent le travail pluriel. Dans la

continuité des études menées par Bamberry et Campbell (2012), notre étude met en lumière que le travail pluriactif et polyactif supplée finalement à la faiblesse des régulations institutionnelles, incluant l'insuffisance des subventions et des protections sociales, destinées aux artistes. Travailler dans des secteurs para artistiques (ex. l'enseignement) ou non-artistiques constitue en effet la seule issue pour accéder au statut de salarié et aux protections qu'il offre, et constitue dès lors une stratégie efficace face à l'insuffisance de la régulation de leurs conditions d'emploi.

Au final, il convient de noter que la pluriactivité et la polyactivité ne s'opposent pas forcément à l'identité professionnelle des artistes. Le sentiment de plaisir que ressentent les musiciens en étant pluriactif et polyactif est en effet associé à des éléments positifs qui, plutôt que de miner leur identité, finissent par faire partie intégrante de celle-ci.

Conclusion

Alors que l'activité artistique est toujours considérée comme un passe-temps pour certaines personnes, elle doit aussi être considérée comme un véritable travail qui aide les individus à subvenir à leurs besoins financiers et non financiers (Menger, 2009).

Il est à noter que le marché du travail des artistes suit un modèle particulier qui rend le travail artistique étroitement dépendant de multiples incertitudes (Menger, 2009). L'incertitude quant à l'avenir est accompagnée d'autres éléments qui sont constitutifs d'un marché du travail artistique porteur d'une instabilité d'emploi (le travail à temps partiel et l'emploi à la base des contrats à durée déterminée), de chômage, d'une irrégularité de revenus (la faible rémunération et l'instabilité élevée de ce revenu) et des avantages sociaux réduits, d'une forte concurrence interne sur le marché du travail artistique, d'une part significative de travail gratuit, voir aussi dans certains cas de certaines formes d'exploitation et de mauvaises conduites de la part de certains employeurs. Face à la précarité de leurs conditions d'exercice, les artistes font preuve d'une extrême flexibilité et multiplient leurs activités à la fois à l'intérieur mais aussi à l'extérieur de leur sphère artistique.

L'étude approfondie des perceptions d'un petit groupe de musiciens précaires, pluriactifs et polyactifs qui travaillent à Montréal, qui ont été étudiés dans le cadre de cette recherche, a permis de dresser un portrait des facteurs qui ont une incidence sur cette précarité d'emploi et d'examiner les liens que ceux-ci entretiennent avec la pluriactivité et la polyactivité qui sont courantes dans l'exercice de ces métiers. Les facteurs de précarisation les plus importants que nous avons mis en évidence sont les suivants : la représentation sociétale que les professions artistiques constituent une passion plutôt qu'un véritable travail, l'insuffisance des régulations institutionnelles du travail d'artiste (incluant la faiblesse des subventions et des avantages sociaux), l'instabilité, l'insécurité et l'insuffisance des revenus, la forte concurrence interne sur le marché du travail musical.

Le fait que l'activité des musiciens soit encore considérée par certains comme une passion plutôt que comme une profession, et l'exercice d'un « vrai travail », entraîne une dévalorisation et une précarisation des conditions de travail de ces professionnels. Ceux-ci sont alors étroitement dépendants des subventions qui jouent un rôle important dans

l'activité artistique et leur maintien dans leur profession. En effet, sans avoir la possibilité d'être subventionné, les musiciens montréalais ne sont pas en mesure de poursuivre leur travail artistique du fait de la faiblesse de leurs revenus et de leur insécurité financière. Le fait que ces professionnels travaillent sur la base de contrats à durée déterminée et souvent de très courte durée, est créateur de périodes où alternent activité et inactivité, ce qui explique en partie le taux moyen de rémunération qui est particulièrement faible dans cette profession. Enfin, la concurrence interne sur ce marché du travail pour obtenir de meilleures opportunités d'embauche contribue à l'incertitude endémique qui existe sur le marché du travail musical et explique qu'un musicien n'est jamais totalement certain qu'il obtiendra un contrat de travail ou qu'il sera en mesure de garder ou de renouveler un contrat déjà obtenu. De manière générale, notre recherche met en évidence que ces facteurs de précarisation ont tendance à se conjuguer plutôt que d'agir individuellement. Il est à noter que le degré d'importance des facteurs de précarité, identifiés et examinés dans le cadre de notre étude, varie selon le profil professionnel des artistes. Or, De manière générale, les facteurs de nature pécuniaire influencent considérablement la précarité de ces professionnels sans toutefois négliger l'impact d'autres facteurs de précarité présentés dans la présente recherche.

Cette précarité d'emploi oblige nos participants à opter pour une vie professionnelle pluriactive et polyactive. Mais la question qui se pose ici est de savoir comment les musiciens montréalais qui ont participé à notre étude interprètent-ils ce travail que l'on peut qualifier de pluriel. Certes, le travail pluriactif et polyactif se présente sous une forme d'une contrainte pour les artistes que nous avons rencontrés et cela leur cause des préoccupations qui sont éprouvées à la fois psychologiquement, physiquement mais aussi dans leur trajectoire même de carrière. Il serait difficile de négliger l'aspect fortement contraignant et limitatif de ce mode de travail. Mais est-ce que la pluriactivité et la polyactivité présentent seulement des limites pour les musiciens montréalais ?

Selon nos participants, alors que ces deux phénomènes sont porteurs de contraintes majeures qui limitent leur travail artistique, ceux-ci créent aussi des opportunités professionnelles qu'ils utilisent comme des stratégies afin de faire face aux défis qui existent sur leur marché du travail. En effet, la pluriactivité et la polyactivité leurs permettent de développer d'autres habiletés et de décupler leurs réseaux relationnels. De plus, ces deux phénomènes permettent au musicien de connaître davantage la structure de l'industrie de la

musique, d'avoir un esprit libre et de conserver leurs valeurs professionnelles et personnelles en évitant leur trop fort assujettissement à des projets ou à des employeurs qui sont susceptibles de compromettre celles-ci. La dimension stratégique des phénomènes à l'étude occupe en définitive une place très importante dans la vie professionnelle et personnelle de nos participants et ceux-ci considèrent leur travail pluriel comme une source fondamentale de revenus et d'accès à des avantages sociaux que n'offrent pas leur profession.

Le métier artistique des musiciens se trouve dans une zone grise où la frontière entre l'aspect contraignant et avantageux de leur travail est floue. La pluriactivité et la polyactivité présentent une contrainte qui trouve ses racines dans la précarité d'emploi des musiciens. Toutefois, cette obligation présente également certains avantages qui peuvent être bénéfiques pour la carrière artistique du musicien. La présentation de l'aspect stratégique de ces deux phénomènes ne vise pas à rationaliser ou à légitimer le recours à ce modèle pluriel de vie parce que dans une situation professionnelle idéale les musiciens auraient peut-être choisi un parcours professionnel mono actif. L'objectif était donc de démarquer et de mettre en lumière cette zone grise qui est unique au métier artistique.

Il est toutefois difficile de généraliser les résultats de cette étude à l'ensemble des secteurs artistiques eu égard notamment au nombre limité des participants que nous avons rencontrés mais aussi du fait que nous nous sommes intéressés à une seule profession artistique. Ce que nous avons observé chez les musiciens montréalais n'est peut-être pas identique à ce que l'on pourrait observer dans d'autres professions. Toutefois, l'analyse des facteurs de précarisation du travail d'artiste à partir du sens et de la signification d'un mode professionnel qui associe le travail pluriactif et polyactif, nous apparaît une posture de recherche riche en enseignement qui mériterait d'être étendue à d'autres professions mais aussi à d'autres espaces géographiques.

Références bibliographiques

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://library.oapen.org/bitstream/id/92339cef-c1e9-41fe-ade8-8dc95a67b948/340245.pdf>
- Aronson, R. L. (1991). *Self-Employment. A Labor Market Perspective*, Ithaca, ILR Press.
- Arts and Cultural Production Satellite Account. (2020). *News Release*. United States Bureau of Economic Analysis. <https://www.bea.gov/news/2020/arts-and-cultural-production-satellite-account-us-and-states-2017>
- Bamberry, L. et Campbell, I. (2012). Multiple Job Holders in Australia: Motives and Personal Impact. *RMIT University*, vol. 38(no. 4), pp. 293-314.
- Beck, U. (2000). *The Brave New World of Work*. Cambridge, Polity Press.
- Belussi, F. Sedita, S.R. (2008). The management of events in the Veneto performing music cluster: bridging latent networks and permanent organization. Dans P. Cooke, L. Lazeretti. *Creative cities, cultural clusters and local economic development*, (pp. 215–235). Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited.
- Benhamou, F. (2011). Artists' labour markets, dans R. Towse (dir.), *A Handbook of Cultural Economics*, (2ème édition, pp. 53-58). Cheltenham, Grande Bretagne, Edward Elgar Publishing Limited.
- Berg, A. et coll. (2007). *Competitiveness in the Music Industry A Study of the Swedish Music Companies* [Mémoire de baccalauréat, Jönköping University]. Jönköping International Business School, pp. 1–73. <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A44459&dswid=-4113>
- Blais, M. et Martineau, S. (2006). L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes. *Recherches qualitatives*. Vol. 26, pp. 1-18. <http://www.recherchequalitative.qc.ca/Revue.html>
- Boudy, J.F. (2013). *Histoire de la pluriactivité*. Du polisseur de pierres au webmaster, Paris, L'Harmattan.
- Bourdieu, P. (1999). *Acts of Resistance: Against the Tyranny of the Market*. New York: New Press.
- Brook, O. et coll. (2020). There's No Way That You Get Paid to Do the Arts: Unpaid Labour Across the Cultural and Creative Life Course. *SAGE*, pp. 1–18. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1360780419895291>.

- Bureau, M. et coll. (2009). *L'Artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Catellin, S. (2004). L'abduction: une pratique de la découverte scientifique et littéraire. *Hermès, La Revue*, vol. 39(no. 2), pp. 179-185. <https://doi.org/10.4267/2042/9480>
- Choco, M. (2017). Le travailleur derrière le produit artistique : la protection de « l'artiste » dans ses rapports de travail avec les personnes qui retiennent ses services en vertu de l'interprétation donnée à la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma. *Les Cahiers de droit*, 58 (1-2), 203–239. <https://doi.org/10.7202/1039837ar>
- Cingolani, P. (2013). *Émancipation : au-delà du salariat*. Raison présente, (no.185), pp. 9-16.
- Dave, B. (2015). *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Leiden, Brill.
- Compte satellite de la culture provincial et territorial. (2015). *Comptes des revenus et dépenses, série technique*. Statistique Canada. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/fr/pub/13-604-m/13-604-m2015079-fra.pdf?st=b1jPk21d>
- D'amour, M. (2010). *Les logiques d'action collective d'associations regroupant des travailleurs indépendants*. Relations industrielles. Vol. 65(no 2). pp. 257-280.
- De Peuter, G. (2011). Creative economy and labor precarity: A contested convergence. *Journal of Communication Inquiry*, vol. 35(no. 4), pp. 417–425.
- Deslauriers, J. (1991). L'analyse Des Données. Dans J. Deslauriers (dir.), *Recherche Qualitative, Guide Pratique* (pp. 79–105). Hill McGraw.
- Ducret, A. et coll. (2017). Introduction: Artistic Work as a 'Laboratory' of Labour Market Deregulation? *Swiss Journal of Sociology*, vol. 43(no. 2), pp. 239–251.
- Farr-Wharton, B. et Keast, R. (2015). Scaling up Networks for Starving Artists. *Policy Press*, vol. 43(no. 3), pp. 425–441. https://www.researchgate.net/publication/282061957_Scaling_up_networks_for_starving_artists
- Fong, F. (2018). Le travail précaire au Canada : Qui sont les personnes réellement à risque? *Comptables Professionnels Agréés Du Canada*, pp. 1-22. <https://www.cpacanada.ca/fr/>.
- Freidson, E. (1994). *Pourquoi l'art ne peut pas être une profession*. L'art de la recherche, Paris, La Documentation française, pp. 117-135.

- Gouyon, M. Patureau, F. (2012). « Le salariat dans le secteur culturel en 2009 : flexibilité et pluriactivité », *Culture chiffres*, vol.2(no. 2), p. 1-16. DOI : 10.3917/culc.122.0001. <https://www.cairn.info/revue-culture-chiffres-2012-2-page-1.htm>
- Guadarrama, R. (2017). Les paradoxes de la précarité dans l'emploi artistique. Le cas des musiciens professionnels au Mexique. *Revue Interventions économiques*, vol. 57, pp. 1-21. <http://journals.openedition.org/>
- Hallée, Y. (2013). L'abduction et l'enquête sociale comme procédé méthodologique pragmatiste. *Revue multidisciplinaire sur l'emploi, le syndicalisme et le travail*, vol. 8(no.1), pp. 51–82. <https://doi.org/10.7202/1026742ar>
- Harvey, D. (2007). *A brief history of neoliberalism*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Haynes, J. et Marshall, L. K. R. (2018). Reluctant entrepreneurs: musicians and entrepreneurship in the 'new' music industry. *British Journal of Sociology*, vol. 69(no. 2), pp. 459-482. <https://doi.org/10.1111/1468-4446.12286>
- Henninger, E. et coll. (2019). Perceptions and Experiences of Precarious Employment in Canadian Libraries: An Exploratory Study. *The Canadian Journal of Library And Information Practice and Research*, vol. 14, pp. 1–22. <https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/perj/article/view/5169>.
- Hlouskova, J. et coll. (2017). A behavioral portfolio approach to multiple job holdings. *Review of Economics of the Household*, Revue universitaire. Vol. 15(no. 14), pp. 669-689. https://econpapers.repec.org/article/kapreveho/v_3a15_3ay_3a2017_3ai_3a2_3ad_3a10.1007_5fs11150-015-9293-x.htm
- Huws, U. (2007). The spark in the engine: Creative workers in a global economy. *Work Organisation, Labour & Globalisation*, pp. 1-12. www.jstor.org/stable/10.13169/workorglaboglob.1.1.000115.
- International Labor Organization, (2004). *Multiple job-holding*. Information Sheet No.WT19, https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_protect/---protrav/-travail/documents/publication/wcms_169672.pdf
- International Labor Organization. (2012). *from precarious work to decent work*. Outcome document to the workers' symposium on policies and regulations to combat precarious employment, https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/@ed_dialogue/@actrav/documents/meetingdocument/wcms_179787.pdf
- Larousse, S.D. (2020). Art et Artiste. Dans Le Dictionnaire Larousse en ligne. Consulté le 14 juin Sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/art/5509#citation>, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artiste/5584>

- Lincoln, Y.S. et Guba, E.G. (1985). *Naturalistic Inquiry*. Newbury Park, CA: Sage Publications.
- Lindström, S. (2016). Artists and Multiple Job Holding—Breadwinning Work as Mediating Between Bohemian and Entrepreneurial Identities and Behavior. *Nordic Journal of Working Life Studies*, vol. 6 (no. 3), pp. 43–58.
- Loi sur les normes du travail, R.L.R.Q, c. N-1.1
- Loi sur le statut professionnel et les conditions d’engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma, R.L.R.Q., c. S-32.1
- Léger, M. (2018). Neither Artist Nor Worker / Ni artiste ni travailleur. *esse arts + opinions*, (no. 94), pp.18–25.
- Marx, K. et Engels F. (1845-46), *The German Ideology*.
[https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx The German Ideology.pdf](https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx%20The%20German%20Ideology.pdf) *
- Menger, P. M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*. Paris, Paris : Seuil.
- Menger, P. M. (2003). Professions et Catégories Socioprofessionnelles. *Les Professions Et Leurs Sociologies*, modifié par Janine Rannou , Éditions De La Maison Des Sciences De l’Homme, , pp. 75–90. <https://books.openedition.org/editionsmsmh/5715>
- Menger, P. M. (2009). L'art analysé comme un travail. *Idées économiques et sociales*, vol. 158(no. 4), pp. 23-29. <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-4-page-23.htm>
- Menger, P. M. (2014a). *The Economics of Creativity: Art and Achievement under Uncertainty*. Boston, MA: Harvard University Press. Hardcover: ISBN 978-0-67472456-3.
- Menger, P. M. (2014b). *La différence, la concurrence et la disproportion: Leçon inaugurale prononcée*. Collège de France.
- Miles, M.B., et Huberman, A.M. (2003). *Analyse des données qualitatives* (2i éd.). Paris : De Boeck.
- Monnier, C. (2013). Precarious labor. Dans V. Smith (dir.), *Sociology of work: An encyclopedia* (pp. 704–705). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc.
- Mulgan, G. et Albury, D. (2003). *Innovation in the public sector*. London: Cabinet Office Strategy Unit.
- Näsström, S. et Kalm, S. (2015). A democratic critique of precarity, *Global Discourse*, vol. 5(no. 4), pp. 556-573. <https://doi.org/10.1080/23269995.2014.992119>

- Organisation de Coopération et de Développement Économiques. (2019). Direction des affaires financières et des entreprises comité de la concurrence. *Problématique de la concurrence sur les marchés du travail*, Note de référence Du Secrétariat, DAF/COMP 2, pp. 1-59. [https://one.oecd.org/document/DAF/COMP\(2019\)2/fr/pdf](https://one.oecd.org/document/DAF/COMP(2019)2/fr/pdf)
- Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (United Nations Educational Scientific and Cultural Organization). (1980). *Recommandation relative à la condition de l'artiste*, Doc, off. UNESCO, 21 sess. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029_fre/PDF/114029fre.pdf.multi_page=158.
- Organisation Internationale du Travail, (2014). *Panorama Laboral 2014*, Lima, Oficina Regional para América Latina y el Caribe.
- Perksy, J. et Tsang, H. (1974). Pigouvian exploitation of labour, *The Review of Economic and Statistics*, vol.56(no. 1), pp. 52–7.
- Pouliakas, K. (2017). Multiple job-holding: Career pathway or dire straits? *IZA World of Labor*, pp. 1-11. <https://wol.iza.org/uploads/articles/356/pdfs/multiple-job-holding-career-pathway-or-dire-straits.pdf>
- Rannou, J. et Roharik, I. (2009). Vivre et survivre sur le marché de la danse. Dans M. Bureau, M. Perrenoud et R. Shapiro. *L'Artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (pp. 109-126). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Roux, N. (2015). La mobilité sociale d'artistes du spectacle issus des classes populaires : des « transclasses » entre désir d'émancipation et sentiment d'illégitimité. *Lien social et Politiques*, (no. 74), pp. 57–76. <https://doi.org/10.7202/1034064ar>
- Shishko, R. et Rostker, B. (1976). The Economics of Multiple Job Holding. *American Economic Review*. Vol. 66, pp. 298-308.
- Sinigaglia, J. (2013). Le bonheur comme rétribution du travail artistique de L'injonction à L'incorporation D'une Norme. *CAIRN.INFO*. pp. 17–42. <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines>.
- Steger, M. B. et Roy, R. K. (2010). *Neoliberalism: A very short introduction*. Oxford university press. [https://books.google.ca/books?hl=en&lr=&id=pkMFxvXvukwC&oi=fnd&pg=PR7&dq=Steger,+M.+B.+et+ROY,+R.+K.+\(2010\).+Neoliberalism:+A+very+short+introduction.&ots=4EiSBqk2fv&sig=q01w8da5vB-QnczYrWjs06Zd9S4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ca/books?hl=en&lr=&id=pkMFxvXvukwC&oi=fnd&pg=PR7&dq=Steger,+M.+B.+et+ROY,+R.+K.+(2010).+Neoliberalism:+A+very+short+introduction.&ots=4EiSBqk2fv&sig=q01w8da5vB-QnczYrWjs06Zd9S4#v=onepage&q&f=false)
- Thomas, D.R. (2006). A general inductive approach for analyzing qualitative evaluation data. *American Journal of Evaluation*, vol. 27(no. 2), pp. 237-246.

Throsby, D. et Zednik, A. (2011). Multiple job-holding and artistic careers: Some empirical evidence. *Cultural Trends*. Vol. 20, pp. 9-24.

Ulysse, P. J. (2009). Les travailleurs pauvres : de la précarité à la pauvreté en emploi. Un état des lieux au Canada/Québec, aux États-Unis et en France. *Lien social et Politiques*, (no. 61), pp. 81–95. <https://doi.org/10.7202/038473ar>

United Nations Conference on Trade and Development. (2010). Creative Economy: A Feasible Development Option, Geneva. <https://unctad.org/en/pages/PublicationArchive.aspx?publicationid=946>

Zawadzki, K. (2016). Unemployment of Professional Artists: Empirical Evidence from Australia. *Australian Journal of Social Issues*, vol. 51(no. 1), pp. 67–111.

Annexes

Annexe 1 : Guide d'entretien auprès des musiciens montréalais

1. Débutons par votre profession artistique.
 - a. Quel type de "métier" pratiquez-vous ?
 - b. Celui-ci ou vos pratiques artistiques comportent-elles des spécificités / des singularités au sein de votre profession ?
 - c. Votre champ artistique est-il très spécialisé ? S'inscrit-il dans différentes sphères artistiques oui est-il spécifique à l'une d'entre elle ?
2. Que signifie pour vous être "artiste professionnel" (vs. amateur) ?

Caractéristiques du répondant :

En ce qui vous concerne :

- a. Expliquez-nous votre situation sociodémographique en termes de :
 - Âge
 - Situation familiale et matrimoniale
 - Lieu principal de résidence
 - Si hors Montréal : quelles sont les motivations qui vous ont menées à entreprendre une carrière à Montréal?
 - Formation scolaire/Parcours scolaire
- b. Expliquez-nous davantage votre parcours artistique, votre carrière dans le milieu artistique :
 - Âge à partir duquel vous avez commencé à pratiquer cet art ?
 - Ecole de formation spécifique ?
 - Employeurs ? Compagnie ?
 - Tournées internationales ?
 - Quels ont été les éléments marquants de votre carrière ? Opportunité ? Difficulté ?
- c. Qu'est ce qui a motivé votre choix d'entreprendre une carrière de musicien?
 - Qu'est-ce qui vous semble essentiel pour vous dans cette pratique ?

Le démarrage et les grandes étapes de votre parcours professionnel

3. À quel âge avez-vous débuté votre carrière artistique ?
4. Qu'est-ce qui vous a conduit à entreprendre celle-ci ?
 - a. Avez-vous été inspiré ou guidé par quelqu'un ?
 - b. Est-ce qu'un élément particulier vous a motivé ?
5. Avez-vous suivi un parcours scolaire qui vous a préparé à cette profession ?
 - a. Si oui, dans quelle(s) école(s) ?

- b. Quelle a été la durée de cette scolarité ?
 - c. Détenir un diplôme reconnu est-il important pour accéder à votre profession artistique ?
6. Avez-vous, après vos études, suivi d'autres formations ?
- a. Où ?
 - b. Sur une base régulière ?
 - c. Quelle a été leur importance dans la poursuite de votre carrière ?
 - d. Qui a financé ces formations ?
7. Quel a été votre premier travail comme artiste professionnel ?
- a. Quels sont les éléments qui vous ont permis de décrocher ce travail ?
 - b. Avez-vous rencontré des difficultés ou obstacles particuliers ?
 - c. Quel était votre statut d'emploi ? Employé ? Travailleur autonome ?
 - d. Quelle était la durée de ce contrat ?
 - e. Comment a-t-il pris fin ?
8. Quelles ont été ensuite les autres grandes étapes de votre carrière en termes d'emplois artistiques ?
- a. Quels ont été les éléments particuliers qui ont permis de décrocher ces opportunités ?
 - b. Quels étaient vos statuts d'emploi ?
 - c. Quelle était la durée de ces contrats ?
9. Avez-vous un autre emploi intérieur au milieu artistique ? Si oui, développez.
- a. Pourquoi ?
 - b. Faites-vous des activités para-artistiques ? (Ex. : enseignement)
 - c. Avez-vous fait des activités non-rémunérées ou bénévoles dans le cadre de votre métier ?
10. Avez-vous travaillé dans d'autres secteurs d'activité de type non artistique ? (pluriactivité)
- a. Pour quelles raisons ?
 - b. Quelle a été l'importance de ces emplois dans votre activité ?
 - c. Ces emplois étaient-ils compatibles avec votre carrière artistique ?
 - d. Quelle part de votre temps occupe ces activités non reliées au milieu artistiques ?
 - e. Est-ce que vous pensez que la pluriactivité est une contrainte pour votre travail artistique ?
 - f. Est-ce que vous considérez que cette pluriactivité peut être une opportunité ou une sorte de liberté professionnelle pour vous ?
11. Lorsque vous avez débuté votre carrière :
- a. Imaginiez-vous que vous réfléchiriez un jour à entreprendre une autre carrière professionnelle ?
 - b. Pensez-vous que les jeunes artistes, de manière générale, ont la même conception de leur carrière ?
 - c. Cela change-t-il d'après vous avec la jeune génération ?
12. Lorsque vous avez débuté votre carrière professionnelle, étiez-vous capable de vous projeter dans l'avenir ?

- a. Comment imaginiez-vous votre carrière professionnelle ?

Évolution de vos conditions d'activité

13. Avez-vous connu des périodes d'inactivité contrainte ?
 - a. Comment expliquez-vous celles-ci ? Pour quelles raisons vous êtes-vous retrouvé à certains moments sans travail ?
 - b. Comment avez-vous réussi à retrouver du travail au terme de ces périodes ?
14. Comment qualifieriez-vous les conditions de travail qui ont été celles de vos emplois artistiques ?
 - a. Du point de vue de vos revenus ?
 - b. Du point de vue de votre sécurité d'emploi ?
 - c. Du point de vue de votre accès à une protection sociale ?
 - Est-ce que vous jouissez d'une sorte de sécurité financière et des avantages sociaux pendant et après votre carrière professionnelle ? (Régime de retraite, assurance d'emploi, assurance chômage, assurance maladie et etc.)
 - d. Avez-vous le sentiment que vos conditions de travail diffèrent de celles des autres artistes de votre profession ?
 - e. Pensez-vous que ces conditions de travail sont meilleures ailleurs (au Canada ou à l'étranger) ?
15. Qualifieriez-vous ces conditions de "précaires" ? Si, oui :
 - a. Quels sont les facteurs qui, d'après vous, causent le plus de précarité dans le travail d'artiste ?
 - b. Est-ce que la précarité d'emploi vous oblige à cumuler plusieurs emplois en même temps pour pouvoir répondre à vos besoins financiers ? (Intra-artistique et extra-artistique)
 - c. Comment peut-on faire face (défensivement et offensivement) à cette précarité ?
 - d. Une carrière artistique est-elle conciliable avec ces conditions précaires de travail et de vie ?
 - e. Quel est l'impact de cette précarité d'emploi sur votre métier artistique ?
16. Avez-vous le sentiment que les conditions socio-économiques des artistes sont correctement défendues ?
 - a. Par les institutions et regroupements professionnels des professions artistiques ?
 - b. Par les institutions gouvernementales ?
17. Les conditions économiques et de travail des artistes sont-elles abordées entre artistes ?
 - a. À quel(s) propos ?
 - b. Il y a-t-il des tabous à ce sujet ?
 - c. Les artistes s'entraident-ils lorsqu'ils éprouvent des difficultés ? Comment ?
 - d. Mettent-ils en place des actions ou participent-ils à des initiatives (y compris artistiques) qui visent à dénoncer leurs mauvaises conditions de travail ?

18. Pensez-vous que le marché du travail dans votre genre de musique est devenu concurrentiel ?
- a. Pouvez-vous décrire les facteurs qui constituent la concurrence dans votre domaine d'activité ?
 - b. Est-ce que vous pensez que cette concurrence limite vos ressources de revenu ? (Ex. moins de possibilité pour avoir des performances sur les scènes pour pouvoir être payé par le producteur)
 - c. Est-ce que cette concurrence vous oblige à travailler plusieurs emplois en même temps ? (Intra-artistique et extra-artistique)

Identité professionnelle :

Nous aimerions à présent discuter des liens qui relient les artistes entre eux :

- a. Peut-on dire, dans votre profession, qu'il existe une communauté artistique très soudée ?
- b. Qu'est ce qui permet de tisser des liens serrés entre vous ?
 - Les artistes attachent-ils de l'importance à ça ?
 - Qu'est-ce qui vous relie ?
 - Quelle importance à ce sentiment d'appartenance dans la profession ?
- c. Quelle importance la pluriactivité (les jobs alimentaires) peut-elle avoir dans le maintien de votre identité professionnelle ?
 - Cela peut-il être vécu comme quelque chose qui pourrait impacter votre appartenance à la communauté ?

Discussion et suggestion

- Avez-vous d'autres remarques à ajouter ?
- Quelles sont vos suggestions pour pouvoir améliorer les conditions du travail des musiciens et des musiciennes dans votre genre de musique ?

Annexe 2 : Les caractéristiques des participants

	Jack	Ella	Amanda	Liam	Marcel	Amélie	Jean
Âge	24	25	24	23	50	40	57
Situation familiale et matrimoniale	En couple	En couple	Célibataire	En couple	Célibataire	En couple	En couple
Formation	Baccalauréat en littérature anglaise	Étudiante au baccalauréat en arts de studio et physiologie	Étudiante au mineur en psychologie et arts visuels	Étudiant au baccalauréat en études de Jazz	Baccalauréat en Jazz-interprétation et baccalauréat en administration	Diplômée de l'école nationale de la chanson, études en piano classique avec le conservatoire royal de Toronto	Baccalauréat en Jazz
Lieu du travail	Montréal	Montréal	Montréal	Montréal	Montréal	Montréal	Montréal
Carrière primaire	Chanteur et guitariste	Guitariste, basiste et pianiste	Chanteuse	Guitariste	Batteur	Chanteuse	Batteur
Carrière secondaire à l'intérieur du milieu artistique	Enseignant de guitare	----- ----	----- -----	Enseignant de guitare	-----	Enseignante de piano de champ et de création de chanson, auteure compositrice, interprète	Enseignant de musique dans un niveau collégial et à l'université, directeur musical pour les émissions de télé, donneur de spectacle

Carrière secondaire à l'extérieur du milieu artistique	Organisateur de spectacles dans un café et charpentier	Barista dans un café, organisatrice et coordinatrice bancaire	Membre d'équipe dans un restaurant	Tuteur en ligne pour les enfants à l'école secondaire et guide touristique	Gestionnaire d'approvisionnement	-----	-----
---	--	---	------------------------------------	--	----------------------------------	-------	-------

Tableau 3. – Les caractéristiques des participants

	Philippe	William	Georges
Âge	39	39	39
Situation familiale et matrimoniale	En couple	Célibataire	En couple
Formation	Étudiant au baccalauréat en musique professionnelle et chanson Jazz	Baccalauréat en traduction	Baccalauréat en musique en interprétation
Lieu du travail	Montréal	Montréal	Montréal
Carrière primaire	Bassiste,	Guitariste	Batteur
Carrière secondaire à l'intérieur du milieu artistique	Enseignant de musique, arrangeur musical	-----	Sonorisateur, producteur et réalisateur de spectacle virtuel

Carrière secondaire à l'extérieur du milieu artistique	Propriétaire et analyseur de comptabilité d'une boutique d'animaux	Camionneur	-----
---	--	------------	-------

Tableau 3. – Les caractéristiques des participants (suite)